



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Romeu Porto Daros

**O IMPERADOR TRADUTOR DE DANTE: O PROCESSO
CRIATIVO NA TRADUÇÃO DE DOM PEDRO II DO EPISÓDIO
DE “PAOLO E FRANCESCA” DA *DIVINA COMÉDIA***

Florianópolis
2012

Romeu Porto Daros

**O IMPERADOR TRADUTOR: O PROCESSO CRIATIVO NA
TRADUÇÃO DE DOM PEDRO II DO EPISÓDIO DE “PAOLO E
FRANCESCA” DA *DIVINA COMÉDIA***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução como requisito final à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Área de Concentração: Processos de Retextualização

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Co-orientadora: Profa. Dra. Silvana de Gaspari

Florianópolis

2012

Romeu Porto Daros

**O IMPERADOR TRADUTOR: O PROCESSO CRIATIVO NA
TRADUÇÃO DE DOM PERO II DO EPISÓDIO DE “PAOLO E
FRANCESCA” DA *DIVINA COMÉDIA***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO, e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, com sugestão para publicação.

Florianópolis, 24 de agosto de 2012

Prof^a. Dra. Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Orientador
UFSC

Prof^a. Dra. Silvana de Gaspari
Co-Orientadora
UFSC

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Arrigoni
UFSC

Prof.^a Dr.^a Karine Simoni
UFSC

Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva
UFRGS

Para Dete e Vanildo, mais que
pais, incansáveis animadores de meus
sonhos.

AGRADECIMENTOS

Às minhas filhas pelo incentivo e compreensão.

À Juliana pelo inestimável apoio.

Ao meu orientador, Sergio Romanelli, pela dedicação, amizade e incentivo.

À minha co-orientadora, Silvana de Gaspari, por manter-me na *diritta via*.

Aos amigos e colegas pela colaboração.

À PGET/UFSC, pelo apoio institucional.

Assim, afirmo que se aqueles que partiram dessa vida há mil anos voltassem para as próprias cidades, pensariam que estivessem ocupadas por estrangeiros, por causa da diferença da língua.

(Dante Alighieri, 1304-1307)

RESUMO

A pesquisa analisa o processo criativo na tradução, do italiano para o português, do episódio de “Paolo e Francesca” do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, feita por Dom Pedro II, último imperador do Brasil. Investigam-se as estratégias utilizadas pelo Monarca no seu processo tradutório. Do mesmo modo, averigua-se a razão da escolha do canto V, se houve motivação política ou de qualquer outra natureza para traduzir Dante. Por fim, objetiva-se demonstrar, através da análise dos manuscritos do tradutor, observando suas rasuras, anotações e pesquisando em materiais da época, que é possível remontar ao processo de criação e aos elementos que influenciaram na tradução, identificando normas e padrões na sua gênese. A pesquisa fundamenta-se teórica e metodologicamente nos princípios da Crítica Genética, com o auxílio da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução.

Palavras-chaves: Dom Pedro II, processo criativo, tradução, *Divina Comédia*.

SOMMARIO

La ricerca ha analizzato il processo creativo nella traduzione dall'italiano al portoghese dell'episodio di "Paolo e Francesca" del canto V dell'"Inferno" della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, realizzato da Dom Pedro II, ultimo imperatore del Brasile. Si esamina le strategie utilizzate dal Monarca nel suo processo di traduzione. Allo stesso modo, si cerca di capire il motivo della scelta del canto V, se esisteva una motivazione politica o di altro tipo per tradurre Dante. Infine si cerca di dimostrare, attraverso l'analisi dei manoscritti del traduttore, osservando le cancellature, le annotazioni e ricercando nei materiali del periodo che è possibile ricomporre il processo di creazione e i fattori che hanno influenzato la traduzione, identificando le norme e le ricorrenze nella sua genesi. La ricerca è stata condotta in base ai principi teorici e metodologici della Critica Genetica, con l'ausilio della Teoria dei Polisistemi e degli Studi Descrittivi della Traduzione.

Parole chiave: Dom Pedro II, processo creativo, traduzione, *Divina Commedia*.

ABSTRACT

The research analyzes the creative process in translation from Italian to Portuguese, the episode of "Paolo and Francesca" canto V of the "Inferno" the *Divine Comedy* by Dante Alighieri, done by Dom Pedro II, last emperor of Brazil. The strategies used by the monarch in his translation process are investigated. Similarly, the reason for choosing the canto V is verified, if there was political motivation or otherwise to translate Dante. Finally, the demonstration objectifies, through examining the manuscripts of the translator, observing their erasures, notes and researching in materials available that time, that is possible to trace the creative process and the factors which influenced the translation, identifying standards and patterns in their genesis. The research is based on theoretical and methodological principles of Genetic Criticism, with aid of Polysystem Theory and Descriptive Translation Studies.

key-words: Dom Pedro II, the creative process, translation, *Divine Comedy*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Mapa baseado em Holmes	43
Figura 2	- Exemplo de manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 1, fólio 1.	53
Figura 3	- Dante e Virgílio encontram Paolo e Francesca	95
Figura 4	Manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 1, fólio 2	139

LISTA DE QUADROS

Quadro I	- Diário: anotações de Dom Pedro II	85
Quadro II	- Análise comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro x Mauro	88
Quadro III	- Traduções brasileiras da <i>Divina Comédia</i>	106
Quadro IV	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro	116
Quadro V	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x Barão da Vila da Barra	117
Quadro VI	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni	118
Quadro VII	- Análise Comparativa: 3º Versão de Dom Pedro II x manuscrito definitivo x De Simoni	119
Quadro VIII	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni	121
Quadro IX	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro	122
Quadro X	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro	123
Quadro XI	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro	123
Quadro XII	- Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro	124
Quadro XIII	- Quadro Diacrônico da Transcrição do canto V	127

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CG	Crítica Genética
EDT	Estudos Descritivos da Tradução
vv	Verso
T	Terceto

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	27
1	A CRÍTICA GENÉTICA COMO FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA DA PESQUISA	34
1.1	OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO COMO SUPORTE PARA A ANÁLISE GENÉTICA DAS TRADUÇÕES	41
1.2	A CONSTITUIÇÃO DO PROTOTEXTO DA PESQUISA	52
2	PEDRO II - O HOMEM, O IMPERADOR E O TRADUTOR	57
2.1	O CONTEXTO DO SÉCULO XIX	58
2.2	A TRADUÇÃO NO BRASIL - SINOPSE DA TRAJETÓRIA PRÉ SEGUNDO IMPÉRIO	63
2.3	O MENINO IMPERADOR	66
2.4	AS ARTES E A ARTE DE GOVERNAR	71
3	POETAS EM DOIS TEMPOS	89
3.1	A <i>DIVINA COMÉDIA</i>	92
3.2	A PRESENÇA DE DANTE NO BRASIL E NA LITERATURA BRASILEIRA	98
3.3	AS TRADUÇÕES DA <i>DIVINA COMÉDIA</i> NO BRASIL	105
3.4	DOM PEDRO II TRADUTOR DA <i>DIVINA COMÉDIA</i>	109
4	O PROCESSO CRIATIVO EM DOM PEDRO II – A ANÁLISE GENÉTICA DOS MANUSCRITOS TRADUTÓRIOS	125
4.1	TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA DAS TRADUÇÕES DO CANTO V	125
4.2	VISÃO DIACRÔNICA DO PROCESSO CRIATIVO – AS CAMPANHAS DE CRIAÇÃO	135
4.3	OS MOMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM DOM PEDRO II	146
4.4	O ENCADEAMENTO DOS MOMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO NOS TERCETOS	149
4.5	ANÁLISE ESTRUTURAL - CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO TRADUTÓRIO DE DOM PEDRO II	167
	CONCLUSÃO	180
	REFERÊNCIAS	187
	BIBLIOGRAFIA	194
	APÊNDICE A – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio de Francesca da Rimini	197
	APÊNDICE B – Quadro comparativo: texto de partida - texto chegada	225
	APÊNDICE C - Quadro comparativo de traduções do episódio de Francesca da Rimini	227
	ANEXO A - Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori	233

INTRODUÇÃO

O Brasil carece de pesquisa sobre processos tradutórios e, em modo específico, de estudos sobre tradutores brasileiros. No entanto, mesmo tendo-se como verdadeira a afirmação de que ainda há no país poucas pesquisas sobre o processo criativo do tradutor, há que se considerar que, com o advento da Crítica Genética (CG), no final do século XX, isso tem mudado. Nesta pesquisa, tratar-se-á do estudo da tradução a partir do trabalho de um importante personagem brasileiro, o imperador Dom Pedro II, na tradução de trechos de uma das mais extraordinárias obras literárias do mundo ocidental, a *Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri.

A análise descritiva, ao estudar a tradução como ela se manifesta, e não como pretende-se que seja, pode alimentar hipóteses teóricas, que venham a adquirir valor aplicado e ajudar a fornecer ideias para novas pesquisas, elevando a compreensão dos procedimentos no ato da tradução (Toury, 1995). Portanto, esta pesquisa se insere no âmbito teórico e no esforço cumulativo das pesquisas dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT). Este âmbito de conhecimento, que consiste na compreensão do comportamento das variáveis consideradas relevantes no processo tradutório em situações particulares, é a base para a formulação de leis de natureza probabilística e o caminho para a formulação de teorias que colaborem na reflexão geral sobre a tradução.

A presente pesquisa pretende estudar o processo criativo que se dá durante o ato tradutório de poemas. Aquilo que Haroldo de Campos,

no ensaio *O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua (Freud, Lacan a escritura)* (1989), discorrendo sobre a transposição do texto de partida para a língua de chegada, resguardando a significância do texto, chama de operação transcriadora:

Numa transposição criativa (Jakobson), numa transpoetização (*Umdichtung*, como quer W. Benjamin), numa operação transcriadora (como eu a chamo), onde o significante prima (tem primazia), [...] (1989, p. 12).

Para Haroldo de Campos a tradução, ao promover o encontro entre culturas de um mesmo ou de diferentes períodos da história, proporciona a relação de autores entre si, desses e suas obras, de espaços e tempos, de línguas e sociedades.

Assim, se usará como estudo de caso para análise do processo criativo a tradução do episódio de Francesca da Rimini, mais conhecido como episódio de Paolo e Francesca, do canto V do “Inferno”, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, feita por Dom Pedro de Alcântara, último imperador do Brasil, poeta e tradutor.

A operação transcriadora a ser analisada, neste caso, é acrescida de uma complexidade peculiar. Na *Divina Comédia*, escrita no início do século XIV,¹ Dante descreve o espírito profundo da cultura em que o ocidente vive e também as razões do próprio ser interior do homem, recolhendo os valores subjacentes aos princípios da vida intelectual e moral, que são fundamentais para o ser humano. Por conseguinte, o

¹ Há dúvidas sobre a data precisa na qual a *Divina Comédia* foi escrita: “De fato, a primeira parte, o *Inferno*, escrita entre 1304 e 1305, segundo alguns autores, ou entre 1306 e 1307, segundo outros, era conhecida a partir de 1313, provável época em que já se preanunciava o *Purgatório*, enquanto que a última parte, o *Paraíso*, praticamente ocupou o poeta até a data de sua morte”. (ARRIGONI, 2008, p. 37).

objetivo do poeta florentino não é dizer o que existe no além-morte, mas o de mostrar um percurso para se visualizar a vida de todos os homens. Talvez a complexidade desses temas, que perpassam a *Divina Comédia*, tenha atraído o Imperador e o tenha levado à tradução de alguns cantos.

Dom Pedro II viveu entre 1825 e 1891 e, além de governante, foi um intelectual, admirador das ciências, apreciador das artes e da literatura; uma das características de seu governo - como se verá mais adiante - foi a liberdade de informação. Lia muito, sobre vários temas e estudou idiomas. Traduziu poemas e textos religiosos da tradição judaica e católica e fez traduções entre vários pares de línguas, clássicas e modernas. Entretanto, o seu trabalho como tradutor é pouco conhecido, tanto pela população quanto pelo mundo acadêmico, onde são exíguas as pesquisas a respeito do tema *Dom Pedro II e a tradução*. No banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por exemplo, entre os anos 2000 e 2010 há o registro de somente uma pesquisa em cujo tema *Dom Pedro II e tradução* aparece.

Segundo Medeiros e Albuquerque (1932)², os netos do Monarca publicaram, em 1889, um livro de poesias e traduções do Imperador. Nesse livro constam os cantos V e XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia*. A motivação de Dom Pedro II em escolher esses dois cantos do “Inferno” para traduzir foi pessoal, política ou de outra natureza?

² Medeiros e Albuquerque, escritor, político e professor nasceu em 1867, no Recife. Após a proclamação da República foi nomeado secretário do Ministério do Interior. Foi o autor da letra do Hino da Proclamação da República. Morreu em 1934. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Os imortais. 2001. Disponível em: <http://www.academia.org.br>. Acesso em: maio 2012.

Dom Pedro II traduziu de diversas línguas, trabalhou a partir de textos em prosa e poesia e também era poeta. Dante Alighieri, no início do século XIV, considerava a tradução de poesia difícil, pois: “[...] o que foi harmonizado pelo toque das musas não se pode transpor de sua língua para outra sem quebrar toda a suavidade e a harmonia” (GUERINI, 2005, p. 23). Opinião que é comungada, entre outros, pelo russo Roman Jakobson (1969) com sua tese da união não reproduzível de som e sentido. Recusando-se a tese da impossibilidade de se traduzir poesia e, por conseguinte, aceitando a possibilidade da sua tradução – seja do conteúdo, seja da forma - ao se analisar a obra de Dom Pedro II, quais desses pressupostos se encontram e a qual ele deu maior relevância? Teria o Imperador, durante a leitura dos cantos, percebido o processo de criação de sentidos existentes no texto?

Partindo-se da noção de que traduzir poesia é recriá-la, que se exige do tradutor poético que ele desvende o processo criativo do texto de partida e que, ao se produzir um “equivalente poético” como texto de chegada, requer-se uma reescritura criativa. Qual teria sido a sensibilidade poética do Imperador? E, uma vez que o tradutor não se põe diante de um texto poético da mesma forma como se põe diante de um texto não poético, qual visão de fidelidade acompanhou Dom Pedro II durante o processo criativo?

Aceitando-se a tese de Laranjeira (1993) e outros, de que tradução é uma reescritura na língua de chegada da leitura que se faz de um texto, e que, portanto, é possível a reescritura da sua significância, mas, considerando a reflexão de Paul Ricoeur (2011, p. 24) para quem a tradução de poesia oferece “[...] a dificuldade maior da união

inseparável do sentido e da sonoridade, do significado e do significante”, quais regras ele seguiu?

Dom Pedro II, durante o processo criativo, preocupou-se em retransmitir a leitura da realidade feita por Dante? Queria ele, ressignificando cantos da *Divina Comédia* em português, influenciar, no sentido ideológico, pessoas e/ou grupos de sua época?

Assim sendo, e aceitando-se que a ação tradutória de um texto é um processo criativo através do qual o tradutor é compelido a fazer escolhas entre várias possibilidades, a pesquisa busca analisar diante de quais opções Dom Pedro II esteve, quais métodos e critérios usou para fazer escolhas e para aceitar e rejeitar opções. Na pesquisa se busca, também, identificar a existência de estratégias de procedimento que indiquem um padrão tradutório no processo problema-solução e, ainda, investiga-se por que o Imperador escolheu esses dois cantos do “Inferno” para traduzir. Sintetizando, a situação problema que se pretende trabalhar é como, do ponto de vista da CG, se deu o processo criativo das traduções de Dante feitas por Dom Pedro II. Para tanto, resolve-se tomar, como objeto de estudo, a tradução do episódio de Francesca da Rimini, do canto V, do “Inferno” da *Divina Comédia*.

Além da contribuição ao processo de reflexão dentro dos estudos da tradução, da aplicabilidade e da existência ou não de padrões que possam orientar a tarefa do tradutor, esta pesquisa se destaca por estar inserida no trabalho pioneiro que vem sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC, no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras, da UFSC, em torno das traduções de Dom Pedro II. Muito se estudou e se estuda sobre o Imperador

erudito, que se preocupava e se ocupava não só da política, mas, também, das ciências, da arte e da literatura. Todavia, como já dito, ainda é bastante modesta a pesquisa em torno do seu trabalho como tradutor, sobre seu processo criativo, quais etapas percorria, como fazia escolhas e se tinha consciência destas e, também, para quem escrevia. Enfim, que tipo de tradutor era e qual o papel da tradução na sua formação como escritor e imperador, e na vida da sociedade à qual estava relacionado. Nas biografias³ e obras⁴ que tratam do Imperador, pesquisadas durante a elaboração desse trabalho, pouco se aborda o tema *Dom Pedro II e a tradução*. Os textos limitam-se, basicamente, a informar que ele exercia esta atividade. Alguns estudos mais aprofundados neste sentido começam a ser encontrados em alguns trabalhos acadêmicos⁵.

³ Biografias de Dom Pedro II pesquisadas, em ordem cronológica de edição:

- » Visconde de Taunay. *O Grande Imperador*, 1933.
- » Heitor Lyra. *História de Dom Pedro II, 1825-1891*, 1977.
- » Pedro Calmon. *História de D. Pedro II: no país e no estrangeiro (1870-1887)*, 1975 e *A Vida de Pedro II, o Rei Filósofo*, 1975.
- » José Murilo de Carvalho. *D. Pedro II: Ser ou não Ser*, 2007.
- » Lília M. Schwarcz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, 1998.

⁴ Obras sobre Dom Pedro II pesquisadas, em ordem cronológica de edição:

- » Américo Laconbe e L. Jacobina. *O Mordomo do Imperador*, 1994.
- » Nelson Werneck Sodré. *Panorama do segundo Império*. 2. ed, 1998.
- » Alessandra Vannucci. *Uma amizade revelada. Correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, 2004.

⁵ Trabalhos acadêmicos sobre Dom Pedro II pesquisados, em ordem cronológica de apresentação:

- » Nadja Paraense dos Santos. *Pedro II, sábio e mecenas, e sua relação com a química*. Artigo de 2004.
- » Pedro Falleiros Heise. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramallete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni*. Dissertação de 2007.
- » Rosane de Souza. *A gênese de um processo tradutório: as mil e uma noites de D. Pedro II*, Dissertação de 2010.
- » Márcia A. P Martins e Anna Olga P. de Oliveira. *D. Pedro II, monarca-tradutor*. Artigo de 2010.

Esta dissertação é a continuação, de alguma forma, da pesquisa iniciada na graduação e que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), *Il paradiso dantesco: vedere Dio per salvare l'umanità*, de 2009, no qual analiso o canto XXXIII do “Paraíso” da *Divina Comédia*.

A dissertação estrutura-se em quatro capítulos: na introdução se apresentam o tema e a contextualização da pesquisa. O primeiro capítulo é dedicado aos fundamentos teóricos e metodológicos nos quais a pesquisa se sustenta. O segundo capítulo trata do período, da obra e do autor Dom Pedro II, abordando a formação do homem, do imperador, do intelectual e da origem de seu interesse pelas artes, pelas línguas e pela tradução. O terceiro capítulo tem a finalidade de falar do encontro com Dante e a *Divina Comédia* e do interesse do Imperador em traduzir partes da obra. O quarto capítulo intenta analisar o processo criativo do tradutor, discorrendo sobre as campanhas de criação, os momentos do processo e fazendo conjecturas sobre o mecanismo de funcionamento da ação tradutória de Dom Pedro II, abrindo assim o caminho para as conclusões da pesquisa.

» Sergio Romanelli. *Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II*. Artigo de 2012.

1 A CRÍTICA GENÉTICA COMO FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Nesta pesquisa se assume a ideia de tradução como reescritura, de acordo com a ótica de Lefevere, para quem a tradução:

[...] representa a modalidade mais reconhecível de reescritura, e [...] é potencialmente a mais influente, pois é capaz de projetar a imagem de um autor, e/ou de uma obra, além dos confins da sua cultura de origem (2007, p. 24).

Para Lefevere, o texto original é manipulado e reinterpretado. Essa alteração porta a tradução a um estágio de reinterpretação criativa, via a qual o tradutor se faz presente no texto de chegada, introduzindo sua voz através do efeito que deseja causar na cultura alvo.

A ideia de Lefevere soma-se à percepção da tradução como um processo, conforme a definição de Marie-Hélène Passos para quem:

[...] o processo tradutório é um processo criativo remetendo ao ato de escrever, Isto é, ao ato de criar um discurso próprio a partir de um discurso alheio. Esta criação do discurso, representada pelo ‘fazer’, pelo ‘escrever’ da tradução em processo, não é uma simples técnica linguística de passagem de uma língua para outra, é uma escritura, ou uma (re)escritura, oriunda do espaço recôndito do pensamento em criação (2011, p. 15).

Esse entendimento conceitual do que é a tradução norteou a análise processada nesta pesquisa. Análise, por sua vez, fundamentada teórica e metodologicamente nos princípios da CG.

A CG originou-se na França, em 1968⁶, a partir do estudo de manuscritos literários e, segundo Romanelli (2006), chegou ao Brasil em 1985, por iniciativa de Philippe Willemart. A CG considera que o resultado de um trabalho artístico é fruto de uma sucessão complexa de fatos e fenômenos, que vão da preparação da pesquisa, às técnicas de escritura e correções, até as influências de diversas ordens, que incidem na composição da obra. Seu princípio, segundo Biasi:

[...] é o de dar uma atenção tão grande quanto possível ao trabalho do escritor, aos seus gestos, às suas emoções, às suas incertezas: o que ela propõe é redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levaram até sua forma definitiva. Com que intenção? A de melhor compreendê-la: conhecer por dentro a sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve. Observar seus momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o rastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou, etc. A genética dos textos faz penetrar no laboratório secreto do escritor, no espaço íntimo de uma escritura que se busca [...] (2010, p. 11).

⁶ Para o Grésillon o contexto sociopolítico da França do final da década de 1960 influenciou ideologicamente a CG:

[...] as condições da vida intelectual na França no fim dos anos sessenta que, como qualquer conjuntura ideológica precisa, influenciaram a orientação e o foco da crítica genética nascente. Esta tomou seu impulso ao mesmo tempo em pleno estruturalismo e, pelo menos em parte, contra ele. Herdando dessa corrente o rigor metodológico, a crítica genética, embora fazendo romper o fechamento do texto, foi utilizada para isolar e descrever as diferentes fases dos antetextos (...); e estabelecer, em função dos hábitos variáveis dos escritores, tipologias antetextuais (1991, p. 11).

Para Romanelli, a CG mostra “o avesso do texto publicado”, processo que permite que se desmitifique a ideia de que “uma obra nasce já pronta como resultado espontâneo de pura inspiração” (2006, p. 88).

Portanto, a CG se concentra, prioritariamente, no terceiro foco dos estudos descritivos, conforme indicado por Holmes, ou seja, no estudo do processo criativo do tradutor ao realizar o ato tradutório, com a preocupação de analisar o processo desde a sua gênese, ou seja, desde o primeiro plano, o primeiro rabisco, o primeiro rascunho, ou mesmo, desde a primeira intenção de realizar o ato tradutório, posto que essa intenção esteja grafada em algum lugar.

O que interessa:

[...] são os rastros interpretáveis do trabalho intelectual, tais como os arquivos permitem observá-los e elucidá-los em termos de processo. Ao procurar construir uma epistemologia histórica e talvez materialista da escritura literária, a genética literária arranca a relação crítica da ficção de sua soberania hegemônica e reinsere a obra na lógica profana de sua gênese. Mas esse gesto, longe de tornar nula a relação crítica, enriquece o texto com uma dimensão, a do tempo humano, em que o sentido retoma a posse de sua própria história (DE BIASI, 2010, p. 114-115).

De tal modo, a CG vem agregar uma importante contribuição aos EDT e vice-versa. A CG estuda todos os documentos que antecedem a elaboração do texto de chegada, inclusive aqueles que dizem respeito ao seu processo de elaboração e que são, portanto, anteriores ao texto final. Este conjunto de documentos é usualmente chamado de prototexto.

O prototexto constitui-se principalmente de manuscritos. Hay descreve o manuscrito como sendo:

[...] de uma extraordinária diversidade, e pertencente a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura (2007, p. 17).

Os manuscritos podem ser constituídos por rasuras, cartas, anotações, rascunhos, jornais, livros, metatextos, depoimentos, entre outros indícios que remetem à compreensão de mecanismos da gênese da criação artística, bem como os elementos que influenciam as escolhas do tradutor. De acordo com Willemart (2008), os estudos do processo de criação podem ser captados tanto nos rascunhos, croquis ou esboços quanto no texto publicado, mas no primeiro caso falamos de CG propriamente dita, no outro de crítica textual.

Para De Biasi (2010, p. 70), o que caracteriza o manuscrito é a “[...] presença de uma escritura, mais ou menos bem formada [...]”. Este, ao contrário do que induz a nossa experiência cultural com a palavra *manuscrito*, não se relaciona a algo morto e inerte. Não é atrás de uma peça de museu que a CG caminha, mas ela se mobiliza pela busca do movimento que há em cada traço do escrito e do não escrito, pelo escritor. É a vida que há por detrás do que parece, à primeira vista, estático, que interessa à CG.

Este tipo de análise requer a superação da noção de que o texto

somente existe na sua redação considerada final e impressa. Os limites deste tipo de análise: sincrônica e estruturalista, que concebe o texto como se fosse uma foto, feita em um instante e destinado a uma única forma para todo o sempre, impede esse descobrir de configurações e de entre textos, que só uma análise diacrônica pode permitir. Estudar processos requer que se leve em consideração a dimensão histórica que levou à redação do texto considerado final. Se este esforço não é uma condição *sine qua non* para que se possa ler um texto, é possível afirmar que o conhecimento do processo permite desse uma melhor leitura.

A análise genética, como visto, requer do pesquisador a atenção a alguns procedimentos, tais como a construção do dossiê genético e o estabelecimento do prototexto. O dossiê genético é o conjunto de materiais, autógrafos ou não, recolhidos pelo pesquisador e que se reportam à gênese do texto a ser analisado. O prototexto é a organização que o pesquisador faz do dossiê levantado. Esta organização é única e exclusiva do pesquisador que a faz e, como tal, integrante do processo de análise, uma vez que o encadeamento diacrônico do material já requer uma postura analítica. A organização diacrônica do material deve levar em conta as fases da criação do escritor, desde a ideia inicial até a impressão do texto. Essa classificação pode ser mais simples se o escritor trabalhou com um projeto de escritura da obra, esquematizando e antecipando os passos de sua produção em um roteiro. E, mais complexa, quando a estrutura de sua redação se conforma à medida que o texto vai sendo escrito. Para De Biasi (2010), existem quatro grandes fases de trabalho na produção de um texto que se sucedem e possuem importância variável, que são: a fase pré-redacional, a redacional, a pré-editorial e a editorial.

Concomitante à organização do prototexto, é necessária a classificação e a transcrição dos manuscritos para prepará-los para a análise. A transcrição dos rascunhos - dependendo de seu estado e do estilo do escritor - pode exigir um árduo processo de deciframento que nem sempre se atinge na totalidade. Durante o processo de transcrição dos rascunhos tornam-se perceptíveis os contornos da história do processo de criação, facilitando a classificação dos rascunhos em função do texto supostamente definitivo.

Em escritores que trabalham sem um roteiro pré-estabelecido, como é o caso de Dom Pedro II, a classificação é mais complexa e somente se delineia no transcorrer do processo de transcrição. É o estado do rascunho e o tipo de rasuras; os cancelamentos, deslocamentos e acréscimos que vão clareando a trajetória temporal feita pelo escritor. Para Levailant, ao ser citado por De Biasi:

[...] o rascunho não conta a “boa” história da gênese, a história bem orientada por esse final feliz: o texto. O rascunho não conta, ele dá a ver: a violência dos conflitos, o custo das escolhas, os acabamentos possíveis, o esbarro, a censura, a perda, a emergência das intensidades, tudo o que o ser inteiro escreve. O rascunho não é mais preparação, mas o outro texto (2010, p. 118).

Para Hay (2010), o crítico genético cumpre concomitantemente dois papéis no seu trabalho analítico: por um lado, ele atua como juiz, pois decide qual objeto material será fruto de um processamento científico ao classificá-lo, organizá-lo diacronicamente e sincronicamente e articulá-lo entre si e com outros materiais de cunho mais amplo; e, por outro lado, se comporta como parte implicada,

quando faz conclusões acerca do processo criativo da obra de outro. Certo é que o crítico genético não tem certezas:

Ninguém poderia reviver uma experiência que o autor primeiro viveu sozinho, depois ultrapassou e deixou atrás de si. O que o crítico observa são os índices visíveis de um trabalho; o que ele decifra não é o movimento de um espírito, mas o traço de um ato: não o que o escritor *queria dizer*, mas o que ele *disse*. A anotação exhibe a marca de um acontecimento que a escritura objetivou. Entre esse acontecimento e “os movimentos desordenados dos espíritos”, de que fala Valéry, existe uma ligação paradoxal, uma vez que a escritura procede do espírito, que a põe em movimento, mas, ao mesmo tempo, dele se destaca, e não permite mais regressar a ele (HAY, 2010, p.19-20).

A tarefa do crítico genético é, portanto, a compreensão da dinâmica do ato tradutório, ver além e através do texto, a ação do escritor acontecendo e desemaranhar o seu significado. A instabilidade é a regra e o movimento é a constante. Trata-se de um movimento não linear, mas elíptico e multidimensional. É neste terreno não adensado que o crítico especula, observa e deve dizer “como as coisas se fizeram” (HAY, 2010, p. 20).

Resumidamente, pode-se dizer que a CG é uma abordagem analítica que procura entender os signos, indo à gênese do texto tido como final, cotejando-o com os manuscritos. Seu objetivo é compreender o mecanismo da criação buscando identificar processos de escritura do autor.

1.1 OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO COMO SUPORTE PARA A ANÁLISE GENÉTICA DAS TRADUÇÕES

Os EDT podem ajudar a CG no estudo do processo criativo do ato tradutório, pois o foco da análise descritiva é também indagar o processo que antecede o texto considerado final e não o produto.

A análise descritiva da tradução do episódio de Francesca da Rimini do canto V do “Inferno”, feita por Dom Pedro II, foi, portanto, realizada com o auxílio do modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (2010), que avalia as diferenças e semelhanças preliminares, macroestruturais e microestruturais entre as traduções e o texto de partida. Em se tratando de uma análise sistêmica, comparar-se-á também as traduções de Dante feitas por outros autores para o português do Brasil, tendo, entre eles, alguns dos mais conhecidos tradutores da *Divina Comédia* como o Barão da Vila da Barra, José Xavier Pinheiro e Ítalo Eugênio Mauro.

Os EDT nascem da crítica aos modelos tradicionais adotados em tradução, a chamada abordagem prescritivista, que ambicionava estabelecer regras universais para fazerem-se traduções que fossem aplicáveis para qualquer caso. Os EDT surgiram na universidade de Tel Aviv, a partir das reflexões de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, com a preocupação não só de descrever, mas de explicar os produtos, funções e processos tradutórios e, ainda, de medir o impacto das traduções no sistema receptor. Estabelece-se a visão da tradução como criadora de um novo jogo de linguagem na cultura de chegada, o que pode produzir novas práticas, novas ideias e novos comportamentos (TOURY, 1995).

Gideon Toury (2001) sustenta que as culturas recorrem à tradução como uma forma de preencherem as suas lacunas e que esta é feita a partir de normas concebidas para satisfazer certas necessidades da cultura receptora e dos seus membros. Para Toury, um texto pode ser considerado uma tradução quando assim é aceito pelas normas da cultura de chegada:

Portanto, num primeiro momento, qualquer que seja a razão para definir um texto como uma tradução, essa pretensa tradução será analisada exclusivamente em termos da sua aceitabilidade (por tipo e extensão) no sistema de chegada, ou seja, em termos de sua submissão às normas dominantes naquele sistema específico (tradução nossa)⁷ (1980, p. 194).⁸

A análise realizada com base na abordagem descritiva é uma vertente metodológica relativamente nova e tem em Holmes um dos fundadores do conceito. Para Holmes (1972), a tradução não é meramente uma transposição linguística, mas um ato de comunicação que (re)interpreta textos em outra língua sob determinado contexto sociocultural e com uma determinada finalidade. Ainda para Holmes, os estudos da tradução podem estar focados em três linhas de pesquisa: no produto, na função e no processo.

⁷ Todas as outras traduções do italiano são do autor do texto. Portanto, a partir deste ponto, não se usará mais a expressão entre parênteses “(tradução nossa)”.

⁸ *Perciò, qualunque sia la ragione per definire un testo come traduzione, in una prima fase ogni presunta traduzione verrà analizzata esclusivamente dal punto di vista della sua accettabilità (per tipo ed estensione) nel sistema di arrivo, cioè nei termini della sua sottomissione alle norme dominanti in quello specifico sistema. (1980, p. 194)*

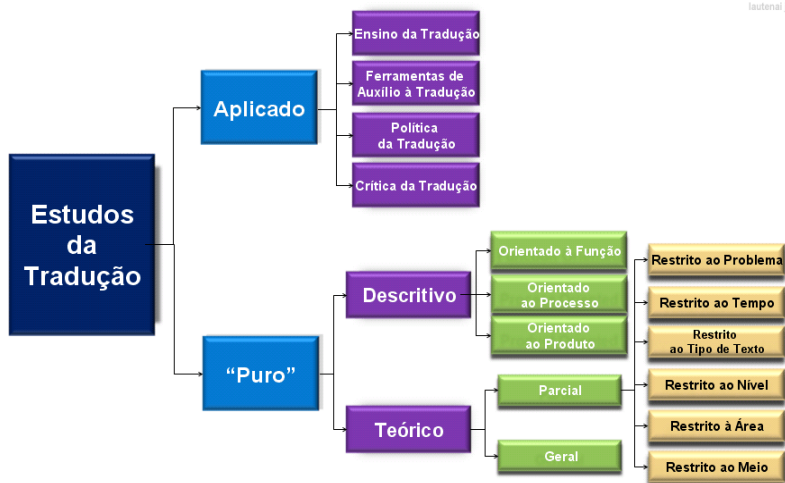


Figura 1. Mapa baseado em Holmes.⁹

Os estudos descritivos, focados no produto, descrevem as traduções existentes. A descrição pode ser de traduções isoladas ou comparadas, de um período determinado, numa certa língua e ou tipo textual ou discursivo.

Os estudos descritivos, focados na função, para além da tradução em si mesma, procuram descrever as traduções circunstanciadas na realidade sociocultural receptora, ressaltando os contextos e não somente os textos (Toury, 1995). O estudo de contextos requer um esforço de descrição do papel que a tradução ocupa no polissistema cultural e literário do período.

⁹ Mapa baseado em Holmes produzido por Pagano & Vasconcellos, publicado em 2003, na revista Delta e apresentado no III Congresso Interamericano de Tradução e Interpretação – CIATI- 2004. Aqui, extraído do manual: *Estudos da Tradução I*, de autoria de Lautenai Antonio Bartholamei Junior e Maria Lucia Vasconcellos, do CCE – UFSC, 2008, p. 6.

Os estudos descritivos, focados no processo - no qual se inserem os estudos de gênese, e, portanto, esta pesquisa -, buscam descrever o processo criativo durante o ato tradutório em si, o que acontece na mente do tradutor enquanto cria um texto novo a partir de um texto pré-existente numa outra língua.

Um dos instrumentos teóricos fundamentais da concepção descritiva é a teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), que pressupõe a existência de uma rede de sistemas inter-relacionados dialeticamente. Nesta teoria, a literatura traduzida compõe um sistema que faz parte do polissistema da literatura da língua de chegada e este, por sua vez, é parte do polissistema cultural. Um polissistema mantém relações com outros sistemas da cultura de chegada e de outras culturas. A noção de polissistemas é fundamental para o entendimento da tradução também como um processo de transferência cultural.

Para Even-Zohar (1990), existe uma interdependência entre processos e produtos, o que implica em intervenções nos produtos de acordo com os interesses dominantes que atuam no polissistema. Para André Lefevere (1992) e Gideon Toury (1995), ambos associados à teoria polissistêmica, a tradução é uma “reescrita” que, assim como o original, no interior de seu polissistema político-cultural, tem o poder de influenciar a cultura de chegada. Deste modo, a relação produto-processo-função é viva e uma pesquisa para chegar a conclusões pertinentes exige, invariavelmente, a identificação dos parâmetros de relação entre eles. Gideon Toury (1995) e Theo Hermans (1996) deram sequência aos estudos polissistêmicos de Zohar e neles nos embasamos para a nossa análise das traduções de Dom Pedro II. A Teoria dos Polissistemas, portanto, ajudou a entender qual lugar ocupavam os

textos traduzidos e as traduções de Dom Pedro II no polissistema literário nacional do período e, desse, no polissistema literário mundial.

A tradução é um tipo de atividade que, inevitavelmente, envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, ou seja, pelo menos dois sistemas de normas em cada polo. A tradução constitui uma representação de um texto de partida na língua e na cultura de outro. É um texto em uma determinada língua e, portanto, ocupando uma posição em meio a uma cultura, ou em uma determinada seção dessa. Parte de um texto existente em outra língua, que pertence a outra cultura e ocupa uma posição definitiva dentro dela.

A tradução pode ter uma maior ou menor conformação às normas da cultura e língua de partida ou da cultura e língua de chegada. Toury titula de “adequada” a tradução que se desvia dos padrões sancionados pela cultura que a abriga, ou seja, quando ela reproduz as normas, tanto linguísticas como textuais, do texto de partida, e é “aceitável” quando se coaduna com os padrões da cultura-meta. Sobre esta problemática Toury diz:

Assim, um tradutor pode sujeitar him-/herself (ele-/se) tanto para o texto original, com as normas que tem realizado, ou com as normas ativas na cultura alvo [...]. Se a primeira é a postura aprovada, a tradução tende a inscrever-se nas normas do texto fonte e, através dele, também as normas da língua e cultura de origem. Esta tendência, que tem sido muitas vezes caracterizada como a busca da tradução adequada, pode muito bem implicar em determinadas incompatibilidades com as normas e práticas de destino, especialmente aquelas que estão além da mera linguística. Se por outro lado a segunda postura é adotada, os

sistemas de normas da cultura-alvo são acionados e postos em movimento. Deslocar-se do texto de origem é um preço quase inevitável. Assim, enquanto a adesão às normas de origem determina uma adequação da tradução em relação ao texto fonte, à subscrição as normas da cultura-alvo determina sua aceitabilidade. (1995, p. 59).¹⁰

O comportamento da tradução dentro de uma cultura tende a manifestar determinadas regularidades, ou seja, normas, que formam um *continuum* graduado, ao longo de uma escala. Algumas são mais fortes e outras são mais fracas. As fronteiras entre elas são difusas. As normas mais explícitas e objetivas constituem *regras* e as mais difusas e subjetivas, *idiosincrasias*.

Ao longo do eixo temporal, cada tipo de norma pode se mover através de processos de ascensão e declínio. A regularidade de comportamento em situações de repetição demonstra se a norma é ativa e eficaz. A regularidade é o principal elemento a ser observado para qualquer estudo de normas. Os pesquisadores identificam as normas comportamentais de tradução por meio de padrões regulares de tradução e da estratégia escolhida pelo tradutor. É possível identificar normas predominantes de determinada cultura e período por meio do exame dos textos traduzidos e das declarações feitas por tradutores, revisores, editores e outros participantes do processo tradutório.

¹⁰ Tradução extraída de: TOURY, A natureza e o papel das Normas de Tradução. In: Estudos Descritivos de Tradução e além. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins, 1995b, p. 53-69. Texto digitalizado para uso educacional, Unidade de Pesquisa em Educação, Universidade de Tel Aviv. <http://spinoza.tau.ac.il/Toury~/> obras.

A noção de norma pressupõe que o tradutor se vê diante da necessidade de tomar decisões, pois ele desempenha um papel social; exerce uma função determinada pela comunidade e precisa fazê-lo da maneira estabelecida por esse grupo. Para Toury:

O ato de traduzir, enquanto atividade teleológica por excelência, é fortemente condicionado por seus fins próprios, e esses, são sempre determinados a partir da perspectiva do sistema (ou dos sistemas) receptor. Consequentemente, os tradutores operam em primeiro lugar no interesse da cultura para a qual estão traduzindo, e não em razão do texto de partida, colocando, assim, de fato, entre parênteses a cultura de origem do texto (1980, p. 186).¹¹

Toury destaca três tipos de normas de tradução: preliminares, iniciais e operacionais. As normas preliminares dizem respeito à natureza e à política da tradução. São os fatores que determinam a escolha do texto a ser importado, através da tradução, em uma determinada cultura/linguagem, em um determinado período. A escolha não é aleatória e aplica-se à seleção de textos e aos autores a serem traduzidos, bem como à estratégia global para a realização e inserção das traduções no sistema-alvo.

As normas iniciais envolvem as decisões básicas tomadas pelo tradutor quanto a tornar a tradução adequada ou aceitável. Vale frisar que os dois pólos — adequação e aceitabilidade — não são excludentes;

¹¹ *L'atto del tradurre, in quanto attività teleologica per eccellenza, è largamente condizionato dai suoi stessi fini, e questi, vengono sempre determinati dalla prospettiva del sistema, o dei sistemi, riceventi. Di conseguenza, i traduttori operano innanzitutto, e, nell'interesse della cultura in cui stanno traducendo, e non certo in ragione del testo di partenza, mettendo così di fatto tra parentesi la cultura da cui il testo ha tratto origine.*

o tradutor pode adotar uma solução intermediária e fazer uma combinação de normas. A atitude do tradutor com relação ao texto-fonte é afetada pela posição do texto no sistema poliliterário da cultura-fonte.

As normas operacionais referem-se às decisões tomadas durante o processo tradutório e dividem-se, por sua vez, em duas categorias: as matriciais e as textuais. As primeiras determinam omissões, acréscimos, mudanças de localização e manipulação de feitos em relação ao texto de partida. As fronteiras entre os vários fenômenos matriciais não são claras. Já as textuais revelam as opções linguísticas e estilísticas do tradutor.

No modelo desenvolvido por Toury, as normas iniciais se situam no topo da hierarquia, visto que, se forem consistentes, acabam por influenciar todas as outras decisões tradutórias. Já as normas operacionais decorrem da posição central ou periférica ocupada pela literatura traduzida no polissistema da cultura alvo.

As normas são instáveis pela sua própria natureza e se alteram. A multiplicidade e variação não devem ser tomadas como critério para sugerir que não há normas ativas na tradução. Elas só significam que, na vida real, as situações tendem a ser complexas. Essa complexidade deve ser observada, em vez de ignorada. Deve-se contextualizar cada fenômeno, cada item, cada texto, cada ato e listar os fatores que podem ocorrer em um corpus. Um eixo importante de contextualização é o histórico. A contextualização histórica é um dever não apenas para um estudo diacrônico, mas também para os estudos sincrônicos.

As normas não são diretamente observáveis. Há duas fontes principais para a reconstrução das normas de tradução: a textual, ou seja, os textos traduzidos, e a extratextual, que compreende as formulações semiteóricas ou críticas como “teorias” normativas de tradução, testemunhos de tradutores, de editores ou de quaisquer outras pessoas envolvidas ou ligadas à atividade, em metatextos e paratextos.

A tradução é intrinsecamente multidimensional: os fenômenos muitas vezes são fortemente interligados e não permitem um fácil isolamento. A tarefa do pesquisador pode ser caracterizada como uma tentativa de estabelecer as relações que existem entre as normas relativas a vários domínios, correlacionando seus resultados individuais e pesando-os uns contra os outros. Deve-se ter em conta que os tradutores não são passivos e tentam interferir com o curso dos eventos e desviá-los de acordo com suas preferências, bem como, considerar a hipótese do comportamento não normativo. As normas podem ser quebradas, a depender da natureza e da força destas e da motivação do tradutor. A existência de normas não torna impossível o desenvolvimento de comportamentos erráticos ou idiossincráticos.

A formulação do conceito de normas por Toury (1980) acabou por redefinir outro de suma importância nos EDT, o de *equivalência*.

A noção de equivalência, aqui, difere dos conceitos correntes de equivalência na tradução, pelo fato de que não se limita a uma simples relação entre o texto-fonte e o de chegada, estabelecida com base em certos padrões, mas, de um conceito funcional-relacional, ou seja, a mesma relação (ou um conjunto de relações ordenadas) que, por definição, permite distinguir uma tradução de

uma não tradução em um dado contexto sócio-cultural na língua-alvo, isto é, discernir entre uma adequada ou inadequada performance linguística em relação aos modelos e normas vigentes nesse contexto (1980, p. 219).¹²

Não é objeto deste trabalho discutir aprofundadamente o conceito de equivalência, mas é importante que se estabeleça com qual noção de equivalência se dialoga nesta pesquisa, uma vez que esta tem sido uma das questões mais delicadas e polêmicas dos Estudos da Tradução. Dado o controvertido debate entre os teóricos da tradução acerca do que seja equivalência, faz-se necessário, para uma melhor apreensão desta pesquisa, o conhecimento das noções introduzidas por Toury sobre o tema, somadas à reflexão de Paul Ricoeur (2011).

Na prática tradutória, a equivalência é um conceito fixo ou se aceita a ideia de certa mobilidade, que permite que seja dialeticamente aplicado às diversas situações do ato tradutório, em especial, no que diz respeito à função da tradução? Tradicionalmente prescritiva, a noção de equivalência ganhou uma dimensão de historicidade. Em vez de se referir apenas à relação entre o texto de partida e o de chegada, com as teorias descritivas, passou a designar toda relação que tenha caracterizado uma tradução num dado contexto. O conceito de equivalência adquiriu, assim, um caráter funcional e relacional, deixando de ser um fim em si mesmo para tornar-se uma consequência.

¹² *La nozione di equivalenza come viene qui intesa differisce dai correnti concetti di equivalenza nella traduzione nel fatto che non si tratta di una semplice relazione tra testo di partenza e di arrivo stabilita sulla base di un determinato genere di costante, ma di un altro concetto funzionale-relazionale, vale a dire, quella stessa relazione (o un insieme di relazioni ordinate) che, per definizione, permette di distinguere una traduzione da una non-traduzione in un determinato contesto socio-culturale in lingua di arrivo, cioè di discriminare tra un'adeguata o inadeguata performance linguistica rispetto ai modelli e alle norme dominanti in quel contesto.*

A equivalência pode ser usada para se estabelecer as relações existentes entre textos de duas línguas ou pode assentar-se em uma observação teórica, estabelecendo abstratamente uma relação ideal entre os dois textos.

Para Paul Ricoeur, não existem critérios absolutos para se avaliar o que é uma boa tradução:

[...] para que se pudesse dispor de tal critério seria preciso poder comparar o texto de partida e o texto de chegada a um terceiro texto portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular no primeiro e no segundo. A mesma coisa dita de um lado e de outro (2011, p. 46).

Portanto, antes do dilema, há um paradoxo: “[...] uma boa tradução só pode visar uma equivalência presumida, não fundada na identidade de sentido demonstrável. Uma equivalência sem identidade. Essa equivalência pode ser apenas buscada, trabalhada, presumida” (RICOEUR, 2011, p. 47).

A existência da equivalência entre o texto de partida e o de chegada é um fato. Portanto, a questão a ser posta é que tipo e que grau de equivalência tradutória revela a análise desses dois textos. Essa análise deve ser dialética, ou seja, não pode apenas ficar circunscrita à comparação palavra-palavra, frase a frase, etc. Deve-se levar em consideração o conjunto das circunstâncias que operam sobre o ato tradutório: a função da tradução, o tipo de texto, o estilo e a intenção do tradutor, etc.

Assim sendo, pressupõe-se como fundamental, para se analisar a performance linguística em termos de equivalência, que esta seja feita

a partir dos padrões e das normas que operam predominantemente no sistema de chegada. Cabe à cultura de chegada aceitar um texto como equivalente a outro.

1.2 A CONSTITUIÇÃO DO PROTOTEXTO DA PESQUISA

O objeto da análise desta dissertação é o canto V, mais especificamente o episódio de Francesca da Rimini, do “Inferno” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, traduzido por Dom Pedro II e publicado em Petrópolis, em 1889, no livro de poesias e traduções do Imperador, organizado pelos netos D. Pedro e D. Luiz, filhos da princesa Isabel. Além desta primeira edição, há uma edição de 1932, da Editora Guanabara, com prefácio de autoria do jornalista e escritor Medeiros e Albuquerque que é, para o caso desta pesquisa, o de referência, pois somente tivemos acesso a este.

A técnica de pesquisa foi bibliográfica e histórica, com estudo de textos, documentos, registros e dados empíricos existentes com vistas a organizar o dossiê genético.

O dossiê genético é composto por:

- a. 13 fólios¹³ de manuscritos digitalizados da tradução do episódio de Francesca da Rimini, cujos originais se encontram no arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;

¹³ [...] o fólio, o elemento de um conjunto arquivístico, constituído de duas páginas que apresentam ou não marcas de escritura ou grafismos (quando não há nenhuma marca, fala-se de folha “vazia”) (BIASI, 2010, p.69).

- b. Cópia digitalizada de partes do Diário Pessoal de Dom Pedro II, cujo original completo se encontra no arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;
- c. Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Ristori, publicado no livro *Uma Amizade Revelada: Correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004. Organizado por Alessandra Vannucci.

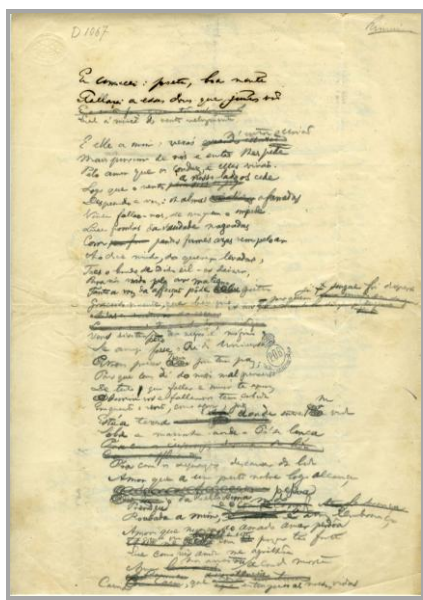


Figura 2. Exemplo de manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 1, fôlio 1.

Vale aqui destacar que esses são os documentos de que atualmente dispomos, mas que não se trata de todos os documentos de

processo referentes às traduções de Dante. Outros provavelmente ainda existam em outros acervos, mas não foram ainda encontrados.

O dossiê genético será estudado considerando-se os pressupostos teóricos e metodológicos da CG e dos EDT. A CG nos auxiliará na organização, ordenação, numeração, transcrição do dossiê genético e na análise do prototexto. Os EDT irão subsidiar a análise e interpretação dos dados, agregando à análise genética a base científica de uma teoria gestada para o estudo do ato tradutório.

A organização crítica do dossiê genético nos ajudará na composição do prototexto - a reconstrução dos antecedentes do texto final de Dom Pedro II. Adota-se, assim, a definição de Bellemin-Noël (1993), para quem o prototexto é um conjunto de documentos empiricamente selecionados pelo pesquisador, para reconstituir os antecedentes do texto. Para Cecilia Salles:

[...] o prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em lugar nenhum fora do discurso crítico que o produz; nasce da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo (2000, p. 58-59).

A CG considera o processo que conduz à redação do texto de chegada um ato complexo, regido por diferentes condições e influências e que deve ser priorizado na análise tradutória em relação ao produto. Desse modo, a análise procedida do prototexto busca detectar conexões, recorrências de modo de ação, normas literárias e o tipo de escritura de Dom Pedro II. Em seguida, se elencarão os critérios que, acredita-se,

possam ter levado o tradutor a fazer escolhas para a edição considerada final e ter norteado as estratégias de criação no ato de traduzir. Posteriormente, a pesquisa busca explicar os fatos observados com base nos pressupostos teóricos.

Todo o procedimento parte do princípio de que os fatos não devem ser avaliados fora do contexto social, político e econômico em que foram gerados. A pesquisa considera, em suas descrições, a dinamicidade da relação entre o mundo real e o sujeito, visando identificar os fatores que determinaram ou contribuíram para a ocorrência destes, focando no processo que provocou o fato.

A partir da observação de regularidades factuais, é possível fazer inferências conjecturais com o propósito de chegar a generalizações, buscando explicar os fatos observados na tentativa de elucidar o processo criativo. A cadeia de raciocínio busca, ainda, estabelecer uma conexão ascendente dos fatos observados. A intenção é perseguir a gênese da obra via experimentação de suposições teóricas, indutivamente, baseadas em princípios lógicos e racionais, mas também históricos, avaliando a influência dos acontecimentos e processos no sistema da cultura de chegada, considerando-se as diferenças e similaridades entre as culturas, as épocas e as linguagens.

Assim, a presente pesquisa tem como escopo analisar o processo criativo na tradução, do italiano para o português, do episódio de Francesca da Rimini da *Divina Comédia* feita por Dom Pedro II na segunda metade do século XIX. Pretende-se investigar as estratégias utilizadas por Dom Pedro II e descobrir quais métodos e técnicas foram usados, analisando suas escolhas e, se possível, encontrar padrões no seu

processo tradutório, verificando a influência desses nos tipos de equivalência usadas e no estilo do seu texto. Mas, também, olhar, a partir do contexto, qual foi a motivação do Imperador para traduzir Dante, a razão da escolha desse episódio do “Inferno”, se houve motivação política ou de qualquer outra natureza, e se essas cumpriram alguma função na cultura brasileira naquele período e, mesmo posteriormente. Enfim, demonstrar, através da análise dos manuscritos do autor-tradutor, de seus rascunhos, de suas rasuras, cartas, anotações, jornais, livros, metatextos, depoimentos etc., que é possível remontar ao processo de criação, restaurando os elementos que influenciaram nas escolhas e que conformaram um texto considerado final.

Feitas essas considerações, torna-se possível localizar essa pesquisa, de acordo com o mapa de Holmes (1972, 1988, 2000), dentro do ramo Puro-Descritivo, focado no processo, mas, considerando as interfaces com o produto e a função do texto traduzido.

Espera-se, enfim, contribuir com o processo de reflexão sobre uma Teoria da Tradução e sua aplicabilidade, uma vez que a hipótese norteadora desta pesquisa é a de que, no percurso estratégico de suas traduções, Dom Pedro II foi guiado por normas e que estas estabeleceram padrões no processo tradutório.

2 PEDRO II - O HOMEM, O IMPERADOR E O TRADUTOR.

Dom Pedro II teve seu governo (1840-1889) caracterizado pela liberdade de informação e pela tolerância. Governou um país no qual o analfabetismo atingia mais de 80% da população. Era sensível às transformações sociais e defensor da abolição, mas foi sob a regência de sua filha, a princesa Isabel, em 1888, que se deu a abolição da escravidão – o Brasil foi o último país da América a fazê-lo. Morreu no exílio, em 1891, sem jamais ter voltado a rever sua pátria. A morte ocorreu em Paris, dois anos depois de proclamada a República no Brasil.

O Imperador dividia as tarefas de governo com o estudo e o incentivo às artes. Dom Pedro II dedicou-se à leitura e estudou idiomas, entre os quais grego, latim, inglês, francês, italiano, provençal, alemão, hebraico, sânscrito, além do tupi-guarani. Os netos do Imperador publicaram, em 1889, um livro de poesias e traduções do Imperador. Nesse livro, constam poemas de sua autoria e traduções diversas. Outra parte de suas traduções foi publicada em 1891, em *Poesies Hebraico-Provençales*, na qual constam poesias hebraico-provençais traduzidas do hebraico para o francês. Algumas traduções nunca foram publicadas e seu acesso requer pesquisa direta nos locais onde estas obras se encontram.

2.1 O CONTEXTO DO SÉCULO XIX

O século XIX irrompeu na Europa marcado pelos abalos gerados pela Revolução Francesa e pelo novo papel social da burguesia. Entre 1789 e 1815, a cultura da Europa foi transformada por revoluções e guerras, colocando em crise as bases econômicas, sociais e culturais do século XVIII. Quirico Filopanti, no primeiro volume de sua obra *Storia di un secolo, dal 1789 ai giorni nostri*, assim demarca a importância da revolução francesa para o mundo:

A Revolução Francesa, nas palavras de simpatizantes e antagonistas, mudou de alguma forma, a face da Europa. Repito a pergunta que eu já tinha feito: ela mudou para melhor ou para pior? Sem dúvida, mudou para melhor a vida material. Pelo fato que promoveu a abolição da Servidão feudal, dos primogênitos de mão-morta,¹⁴ e dos mais odiados tributos; estimulou a difusão da educação através do ensino fundamental e a liberdade de imprensa [...] (1891, p. 47).¹⁵

No meio da disputa entre a França napoleônica, com seus ideais iluministas, e a Inglaterra, em expansão industrial, aliada à Áustria, Prússia e Rússia, o príncipe regente de Portugal, Dom João VI, mudou a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, elevando a categoria da colônia para reino. Para Sodré, em seu *Panorama do Segundo*

¹⁴ Condição legal que impedia servos de transmitirem seus bens a herdeiros por testamento. Condição legal de inalienabilidade de bens (como os que pertencem a entidades como hospitais, instituições religiosas etc.). (iDicionário Aulete. Disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital. Acesso em 30 ago 2011).

¹⁵ *La rivoluzione Francese, per confessione di amici e di nemici, ha cangiato, in qualche guisa, la faccia dell'Europa. Ripeto la domanda già da me fatta: l'ha mutata in meglio od in peggio? Senza dubbio in meglio dal lato materiale. Imperciocchè l'abolizione della servitù della gleba, dei maggioraschi della mano morta, e dei più odiosi balzelli; la diffusione dell'istruzione mediante le scuole elementari e la libertà della stampa [...].*

Império, a fuga de D. João VI¹⁶ foi o “momento culminante da migração Lusitana” (1998, p. 36) para o Brasil e “Agora, não são mais os necessitados, de toda a espécie e de todos os graus que acorrem ao Brasil. É a sua nobreza. É a sua corte. É o seu rei” (1998, p. 36).

A Europa, na primeira metade do século XIX, atingiu níveis de desenvolvimento significativos. Hobsbawm, em seu livro *A Era das Revoluções*, acentua que: “A ciência nunca fora tão vitoriosa; o conhecimento nunca fora tão difundido” (2010, p. 466).

O desenvolvimento industrial europeu consolidou o capitalismo e fez emergir suas contradições e antagonismos de classe. O liberalismo, derivado do racionalismo iluminista, originou uma sociedade baseada na exploração do trabalho assalariado e fundamentada na liberdade de produção e de comércio. No plano político, o liberalismo sustentou os princípios da liberdade individual e de pensamento e defendeu a formação de governos constitucionais.

Hobsbawm expõe que “O mundo da década de 1840 era completamente dominado pelas potências europeias, política e economicamente, às quais se somavam os Estados Unidos” (2010, p. 473) e destaca que:

[...] dentro deste domínio ocidental, a Grã-Bretanha era a maior potência, graças a seu maior número de canhoneiras, comércio e bíblias. A supremacia britânica era tão absoluta que mal necessitava de um controle político para funcionar (2010, p. 473).

¹⁶ Em 1804, Napoleão proclamou-se imperador – e ele próprio se coroou. Entre 1805 e 1810 conquistou praticamente toda a Europa: só não conquistou a Inglaterra. Em 1807, enviou a D. João VI um ultimato, forçando-o a declarar guerra aos britânicos. Ainda que por vias indiretas, o Brasil iria lucrar duplamente com Napoleão: além da vinda da família real, deve a ele, por vias transversais, o envio da missão francesa, em 1816 (BUENO, 2003, p. 136).

Em 1848, a Europa era um caldeirão de revoluções na qual se enfrentavam as nobrezas absolutistas e as burguesias liberais. No meio desta disputa nasceu uma nova filosofia de postulações socialistas e anticapitalistas, cujas ideias foram publicadas, em 1848, no *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. Sobre o "espectro do comunismo" que aterrorizava a Europa neste período, Hobsbawm registra:

[...] a revolução que eclodiu nos primeiros meses de 1848 não foi uma revolução social simplesmente no sentido de que envolveu e mobilizou todas as classes. [...] Quando a poeira se assentou sobre suas ruínas, os trabalhadores - na França, de fato, trabalhadores socialistas - eram vistos de pé sobre elas, exigindo não só pão e emprego, mas também uma nova sociedade e um novo Estado (2010, p. 477-478).

Entre 1815 e 1871, a Europa foi palco de um grande número de conflitos e guerras de independência, com as populações incorporando o ideal nacionalista (SCHNEEBERGER, 2006). Alemanha e Itália concluíram as suas respectivas unificações e se tornaram países. O Império Britânico emergiu como o primeiro poder.

Na segunda metade do século XIX, Inglaterra, França e Alemanha, as grandes potências industriais, competiam entre si na formação de grandes impérios econômicos e na influência sobre os países dos outros continentes. Para Alencar:

Os países industrializados, já na fase do capitalismo monopolista, se expandiram agora não apenas exportando mercadorias, mas

através de investimentos de capitais nos países periféricos (1996, p. 163).

E quanto à inserção do Brasil nesse contexto, ele expõe que “Através da exportação do café, a economia brasileira reintegrou-se ao mercado mundial” (1996, p. 163). Como os demais países não industrializados, cabia ao Brasil, na nova divisão internacional do mercado mundial gerada pela revolução industrial,¹⁷ a condição de fornecedor de matérias-primas e alimentos aos países que compunham os centros dinâmicos do capitalismo em sua fase monopolista.

Como já exposto anteriormente, o Segundo Reinado foi o período em que o Brasil foi governado por Dom Pedro II, de 1840 a 1889. Iniciou-se com a declaração de sua maioridade, em 23 de julho de 1840, quando o jovem imperador tinha quinze anos incompletos de idade. A antecipação de sua maioridade foi arquitetada pelos liberais, em oposição aos conservadores, que dominavam o cenário político nacional durante o período regencial, iniciado com a abdicação de Dom Pedro I, em 1831. Mas, tanto liberais como conservadores representavam os proprietários rurais. Paulo Bonavides descreve o panorama partidário do período da seguinte forma:

No entanto, essa linha divisória e imaginária, traçada pelo historiador político, nem sempre reflete a coerência das posições que assumiram as duas forças partidárias do Império, pois em face do poder que cobiçavam, a bandeira dos

¹⁷ “[...] A grande revolução de 1789-1848 foi o triunfo não da ‘indústria’ como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade ‘burguesa’ liberal; não da ‘economia moderna’ ou do ‘Estado moderno’, mas das economias e Estados de uma determinada região geográfica do mundo (parte da Europa e alguns trechos da América do Norte), cujo centro eram os Estados rivais e vizinhos da Grã-Bretanha e França [...]” (HOBSBAWM, 2010, p. 20).

princípios era não raro deposta para prevalecerem os interesses áulicos, as conveniências de ocasião, as abdições, as acomodações (1994. p. 492).

Nelson Werneck Sodré, no seu livro *Síntese de História da Cultura Brasileira*, diz que:

Ao iniciar-se a segunda metade do século XIX, a economia brasileira havia superado a longa crise que a golpeava desde o declínio da mineração. A lavoura do café expandira-se no vale do Paraíba, nas províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo. A produção crescera em ritmo acelerado, passando das 100.000 sacas de 1820 ao milhão de sacas de 1840, aos dois milhões de 1860 (1978, p. 44-45).

A consagração do café como grande produto agrícola nacional, dada a grande demanda no mercado europeu, foi inicialmente sustentada pelo uso da mão de obra escrava e, posteriormente, a imigrante. A diminuição do fluxo de escravos, a partir de 1850, com a consequente substituição da mão de obra escrava pela assalariada, fez surgir um mercado consumidor. A industrialização começou a apresentar um considerável crescimento, especialmente com o investimento nas atividades industriais no setor têxtil. A criação de ferrovias também faz parte deste contexto, possibilitando a circulação de mercadorias para exportação (TEIXEIRA, 1979).

A perda de apoio junto à elite cafeeira, motivada pelo fim da escravidão, fragilizou o império e impulsionou as ideias liberais e o movimento republicano no Brasil. O antagonismo conservadores *versus* liberais acabou em um desfecho um pouco diferente do que estava acontecendo nos países vizinhos: a mudança de regime teve o exército

brasileiro como maior protagonista. Sobre as causas da queda do império, Alencar destaca:

As transformações econômicas e ideológicas da sociedade brasileira tornaram superado o regime monárquico. As chamadas “questões” – religiosa, militar, escravista e eleitoral – eram manifestações conjunturais do declínio político do império (1996, p. 216).

Em 15 de novembro de 1889, militares proclamam a república, sepultando a monarquia.

2.2 A TRADUÇÃO NO BRASIL - SINOPSE DA TRAJETÓRIA PRÉ SEGUNDO IMPÉRIO

O Brasil europeu nasceu sob o marco da tradução. Os primeiros oriundos do velho continente, ao aportarem nas novas terras da América, foram compelidos, imediatamente após a descida em solo, a exercitarem sua competência tradutória. Primeiramente, tentando compreender signos através de gestos, olhares, sinais e, mesmo, mímica. E, posteriormente, dominando as regras e o léxico da língua do povo com o qual iniciavam uma relação. A carta de Pero Vaz De Caminha a El-Rei Dom Manuel I, em 1500, assim narra a situação comunicativa no encontro dos portugueses com os habitantes do Brasil:

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço, e aos pés uma alcatifa por estrado. Sancho de Tovar, Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correia, e nós outros que aqui na nau com ele vamos, sentados no chão, pela alcatifa. Acenderam-se tochas.

Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata (CASTRO, 1998, p. 21).

O empenho de fazer tradução neste primeiro contato foi motivado pela necessidade de se relacionar com um povo do qual nada se conhecia. Não havia saber prévio dos seus costumes, da sua forma de organização social e política, da sua história, da sua cultura e da língua falada por ele. Pode-se dizer que a tradução aqui exercitada foi uma espécie de tradução pura e imediata, pois não foi mediada nem orientada, seja do ponto de vista dos europeus, seja pelo ponto de vista dos nativos, por nenhuma outra ciência. Não foi mediada pela antropologia, pela filosofia, pela linguística e, nem mesmo, por relações interculturais. Deu-se apenas pela necessidade de comunicação e exercitada de forma oral.

Sobre esse aspecto, Wyler coloca:

Em termos documentais a tradução oral teve início com o achamento do Brasil. A tradução escrita, por sua vez, fez sua primeira aparição em 1549, com a vinda dos jesuítas, praticamente limitada, durante séculos, aos universos escolar e burocrático – e para línguas-avos diferentes do português. (2003, p. 29)

A necessidade de comunicação em situação tão adversa estabeleceu, pode-se assim dizer, o primeiro método de estudo de

línguas da história brasileira: aquele praticado pelos “línguas”. De acordo com a Carta de Pero Vaz de Caminha, um mancebo degradado de nome Afonso Ribeiro foi mandado “para ficar lá” junto aos índios e “saber de seu viver e maneira” (CASTRO, 1998, p. 22). Para Wyler (2003, p. 34), “os línguas ou intérpretes” funcionavam como mediadores para que a comunicação efetivamente ocorresse entre os europeus e os habitantes nativos.

Após este primeiro momento, o uso da tradução se ampliaria para além da necessidade de comunicação imediata e passaria a fazer parte das necessidades dos diversos contextos da colônia e, na sequência, da constituição da nação. Seu uso cresceria nas diversas áreas necessárias ao desenvolvimento da nova terra: quer seja na educação, na literatura e mesmo na economia.

Com a fuga da família imperial para o Brasil, em 1808, uma das primeiras ações do príncipe regente, Dom João VI, foi promover a abertura dos portos brasileiros às “potências que se conservam em paz e harmonia com a minha Real Coroa, [...]” (CASTRO, 1998, p.98). E a Inglaterra era a principal aliada de Portugal no cenário europeu, uma vez que, tanto Portugal como a Inglaterra se encontravam em guerra contra a França napoleônica e seus ideais iluministas. Essa medida aumentou a necessidade prática do uso do inglês, o que fez crescer sua importância no sistema de ensino, levando o príncipe a produzir o *Decreto de 22 de junho de 1809*, criando as cadeiras de inglês e francês no ensino oficial brasileiro (OLIVEIRA, 1999, p. 18). O francês, porque, apesar da guerra, era a língua de cultura, e o inglês, por conta das relações econômicas e alianças políticas.

Se detalhássemos a tradução em cada período da história do Brasil, poderíamos examinar as influências dos contextos e das classes dominantes no uso da tradução. No entanto, um tradutor e um período em particular compõem o objeto de análise deste trabalho: Dom Pedro II e o segundo reinado, que se inicia em 1840 e se encerra com a proclamação da República em 1889.

2.3 O MENINO IMPERADOR

O Monarca louro, de 1,90 m e olhos azuis, nascera robusto, com 47 cm, em 2 de dezembro de 1825, já príncipe de uma nação que tinha apenas 3 anos de existência. Pedro II cresceu, amadureceu e se formou homem ao mesmo tempo em que o país, a que ele estava destinado a governar, também crescia, amadurecia e se formava como nação.

Assim como ocorria com a nação, seus primeiros anos não foram fáceis; a robustez do nascimento se debilitou, herdou do pai a epilepsia e ficou órfão de mãe com apenas 1 ano e nove meses de vida. A pátria, sob o comando do seu pai, o imperador Dom Pedro I, português de nascimento, lutava para se afirmar no mundo das nações soberanas.

As ideias liberais do príncipe Dom Pedro I cederam lugar aos atos conflitantes do início de seu governo, como a demissão de José Bonifácio, um dos principais articuladores da proclamação da independência e a dissolução da Assembleia Constituinte. Em 1826, com a morte de Dom João VI, rei de Portugal, Dom Pedro I contrariou a constituição que encomendara a um grupo de notáveis e foi a Lisboa

assumir o trono do pai. Mesmo abdicando em seguida ao trono de Portugal, em favor de sua filha, este fato, somado às suas sucessivas interferências nos assuntos portugueses, gerou descontentamentos no Brasil. A imagem de Dom Pedro I sofreria, ainda, novos abalos motivados pela perda da província Cisplatina, em 1828, com a crise econômica e a conseqüente decretação da falência do Banco do Brasil, em 1829, e com a crise política gerada pela demissão do gabinete liberal de Barbacena, que culminou com as “Noites das Garrafas”, em março de 1831 (ALENCAR, 1996, p. 132).

Alencar narra que Dom Pedro I, voltando de uma fracassada viagem a Minas Gerais, em busca da popularidade perdida, foi recepcionado com festa pela “sociedade secreta Colunas do Trono, composta por portugueses absolutistas” (1996, p. 132), o que irritou os brasileiros, que foram às ruas gerando um conflito de grande proporção.

Em 7 de abril de 1831, pressionado por uma multidão, que tomou as ruas para protestar contra a demissão do “Ministério dos Brasileiros”, abdicou em favor de seu filho Pedro de Alcântara (CARVALHO, 2007, p. 14). Encerrava-se assim o período de dualidade governamental entre Brasil e Portugal e completava-se a independência política do Brasil. Dom Pedro II ficava no Brasil e Dom Pedro IV em Portugal. O Brasil ganhava um imperador nativo e Pedro de Alcântara tornava-se, também, órfão de pai.

Ainda para Carvalho (2007), o temperamento “impulsivo, romântico, autoritário, ambicioso, generoso, grosseiro, sedutor” de Dom Pedro I, levava-o a comportamentos que aviltavam a moral da época, como, por exemplo, ter várias amantes e filhos. Entre as amantes

destacava-se a marquesa de Santos, presença frequente no palácio e motivo de humilhação e constrangimento para a imperatriz Leopoldina.

Estas características certamente influenciaram o tutor José Bonifácio ao planejar a educação do menino imperador. De Dom Pedro I, José Bonifácio “Admirava-lhe o arrojo político, mas abominava o tratamento que ele dava à imperatriz” (CARVALHO, 2007, p. 23).

Do pai, Dom Pedro II herdou o gosto pela música, pela poesia e a aversão ao trabalho escravo. Todavia, o que mais foi útil ao seu destinado encargo foram os conselhos do pai para se dedicar aos estudos.

Dom Pedro I deixou três pessoas encarregadas de prepararem o filho para exercer a função de imperador do Brasil: José Bonifácio, como tutor do menino, posição confirmada pela Assembleia Geral do Império; Mariana de Verna, a aia desde o nascimento de Pedro II; e o afro-brasileiro Rafael, da confiança pessoal de Pedro I, a quem encarregou a segurança do filho. Com a saída de José Bonifácio do cargo de tutor imperial, em 1833, substituiu-o o Marquês de Itanhaém, que viria, junto com Frei Pedro de Santa Maria e Souza, a ter grande influência na educação do pequeno Imperador e, conseqüentemente, sobre a formação do caráter do menino. Itanhaém, diz Carvalho, “queria formar um monarca humano, sábio, justo, honesto, constitucional, pacifista, tolerante” (2007, p. 27), que considerasse todos os seres humanos como iguais. Itanhaém, como descreve Calmon, tinha como desígnio educar o menino para ser diferente do pai: “Confiares-lhe o

Brasil o órfão: ordenara-lhe que fizesse dele um rei. Se saísse desastrado como o pai, não lhe perdoariam. Seria sempre, ele, o culpado, o desidiioso, o imprevidente”. (1975, p. 19).

O carmelita Frei Pedro de Santa Mariana e Souza, que assumiu a condição de diretor geral dos estudos de Pedro II e foi professor de latim, religião, lógica e matemática, segundo Lyra, exerceu muita influência na formação moral e intelectual do Imperador e asseverava que “nenhum dos homens que então o rodeavam exerceu influência igual” (1977, p. 44).

O menino Pedro de Alcântara tinha uma jornada intensa de estudos, acordava às seis e meia da manhã e deitava às dez da noite. Solitário, tinha pouca convivência com gente da sua idade, dispunha de pouco horário livre, podia se encontrar com as irmãs para se divertir durante duas horas, após o almoço. Lyra (1977, p. 47) diz que “Qualquer menino de família burguesa daquela época possuía, certamente, melhores e mais adequados a crianças da mesma idade” ao falar do divertimento do pequeno príncipe. Isolado, não tinha conhecimento do que se passava no mundo, mesmo, das questões relativas ao governo (CARVALHO, 2007).

A educação do futuro imperador era bastante vasta e eclética, ia das ciências naturais à religião, da literatura à música, da dança à esgrima e à equitação, sem descuidar da matemática, da geografia e da história, disciplina para a qual demonstrava muita aplicação. Mas, era ao estudo das línguas que Dom Pedro II demonstrava maior aptidão e predileção. Nas palavras de Lyra, o pequeno príncipe “revelaria desde cedo uma grande propensão para tais estudos” (1977, p. 46). Fora deste

espectro, toda a soma de conhecimento adquirida pelo Imperador deveu-se unicamente ao seu esforço individual animado pelo seu culto ao conhecimento.

A solidão da infância acabou ajudando nesta erudição, pois era nos livros que se refugiava para ludibriá-la. Segundo Carvalho:

O hábito da leitura e do estudo foi totalmente assimilado pelo pupilo. Mais que hábito, leitura e estudo transformaram-se numa de suas paixões. Enfurnado no palácio, longe dos pais, educado por estranhos, à exceção de d. Mariana, fez dos livros um mundo à parte, em que podia isolar-se e proteger-se (2007, p. 29).

No estudo das línguas estrangeiras era onde se davam os maiores progressos. Lyra destaca que “Aos nove anos – em 1834 – já lia, escrevia e traduzia regularmente o francês. Começava a ler e traduzir o inglês” (1977, p. 46) e “Aos 14 anos começava a aprender o alemão. No latim, continuava a fazer rápidos progressos, e compunha já com raros erros. Mostra predileção por Virgílio, dizia Frei Pedro”. (1977, p. 47).

Nunca se cansou de estudar línguas e adquiriu competência de fala e escrita, além do português, em latim, francês, inglês, italiano, alemão, espanhol, grego, árabe, hebraico, sânscrito, chinês, provençal e, mesmo, em tupi-guarani (CARVALHO, 2007, p. 226).

2.4 AS ARTES E A ARTE DE GOVERNAR

Dom Pedro II foi coroado imperador em julho de 1841¹⁸ após a antecipação da sua maioridade em junho do ano anterior, quando os liberais, descontentes com o regente conservador Araújo Lima e seu gabinete, foram ao Paço de São Cristóvão e ofereceram o governo ao jovem Pedro de Alcântara, então com apenas 14 anos, que o aceitou.

O governante, considerado um intelectual, admirador das ciências, apreciador das artes e da literatura é, ainda hoje, lembrado no cenário nacional e externo pelo incentivo à educação e à cultura, pela defesa da nação e pela diplomacia. Cultivou relações com personalidades internacionais, como os escritores Alphonse de Lamartine, Victor Hugo e Alessandro Manzoni, os cientistas Louis Pasteur e Charles Darwin, as atrizes Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt, dentre outros. Durante seu governo, o Brasil viveu um período de estabilidade e desenvolvimento.

Em artigo publicado na revista da SBHC, Nadja Paraense dos Santos assim descreve Dom Pedro II:

Na Europa capitalista e industrial, o período é denominado de século da ciência, com as pesquisas, os laboratórios, o ensino técnico e científico, as associações científicas e os museus nacionais. No Brasil, D. Pedro II a tudo acompanhava. Assinava publicações científicas, correspondia-se com sábios, organizava expedições científicas e culturais, convidava cientistas para visitar o país, concedia bolsas no

¹⁸ Schwarcz assim descreve a Corte no dia da coroação: “No dia 18 de julho de 1841 o Rio de Janeiro amanheceu mais uma vez em festa. A corte, vestida com o máximo de rigor aguardava pelo maior ritual já preparado no país” (1998, p.73).

exterior para estudantes brasileiros, encorajava as pesquisas e discutia os novos conhecimentos, demonstrando um obsessivo amor à ciência (2004, p. 59).

O Imperador brasileiro traduziu poemas e textos religiosos da tradição judaica e católica e fez traduções entre vários pares de línguas¹⁹ como atestam o livro *Poesias completas de Dom Pedro II*, publicado em 1889, e a obra *Poesias Hebraico-Provençales*, publicada em 1891, dos quais falaremos mais adiante. O seu trabalho como tradutor é pouco conhecido mesmo no mundo acadêmico e, como já dito, são exíguas as pesquisas a respeito.

Como homem de cultura, incentivava a educação e o estudo de línguas estrangeiras. Há registros de que tenha, inclusive, acompanhado aulas de aplicação de novos métodos de ensino de línguas estrangeiras, como consta da folha de rosto do livro *Novo curso de língua inglesa pratico, analytico e synthetico*, de 1856, por T. Robertson e organizado pelo professor Cyro Cardoso de Menezes no Imperial Colégio de Pedro II (OLIVEIRA, 2006, p. 29).

A infância reclusa e voltada a aprender as artes de governar não desumanizou o homem Pedro de Alcântara. Talvez ele, mais do que ninguém, soubesse entender e racionalizar a diferença entre o *Pedro-homem* e o *Pedro-instituição*. Aliás, racionalizar foi uma condição essencial para que pudesse levar a bom termo a sua tarefa de imperador,

¹⁹ “Era do hebreu, dos Provérbios, e desdobrou-o em árabe, persa, sânscrito, grego de Sócrates, latim de Ovídio, italiano de Dante [...], alemão de Schiller, francês de Vacqueria, russo de Mile de Glinka, filha do ministro da Rússia no Brasil, de inglês de Taylor, de espanhol de Campoamor, de português de Camões, [...]. Sem deixar de acrescentar: traduzia holandês e sueco” (CALMON, 1975, p. 295).

pois, não fosse esta qualidade, poderia - como fez o pai - ter posto em risco a estabilidade constitucional do reino, modelo que acreditava ser a melhor forma de governo para o Brasil.

Carvalho (2007) retrata Pedro de Alcântara como homem que foi acometido de todas as paixões e inseguranças a que está sujeito qualquer ser humano: sentiu-se enganado quando lhe apresentaram a já esposa, Teresa Cristina,²⁰ irmã do rei Ferdinando II das Duas Sicílias, por decepcionar-se com a imagem muito diferente daquela do retrato; teve várias amantes e um grande amor, a Condessa de Barral, com quem manteve uma relação que se prolongou por mais de 30 anos. Mais que qualquer outra coisa, amava o conhecimento,²¹ o que o levou a empreender três grandes viagens internacionais, financiadas com os numerários que o orçamento do Estado lhe destinava para as despesas pessoais. Esta ânsia por conhecimento o conduziu ao estudo das artes e das ciências. Entretanto, como não é possível estabelecer-se uma fronteira rígida entre o homem e o monarca, tanto um quanto o outro desejavam que a nação também acessasse este conhecimento. O financiamento, com recursos do próprio bolso,²² de estudantes brasileiros no exterior, demonstra este anseio.

²⁰ O casamento foi realizado por procuração em Nápoles, em 1843.

²¹ “D. Pedro II cumpriu escrupulosamente as tarefas de governo que o destino lhe reservou. Porém, as paixões de Pedro d’Alcântara eram o Brasil, a condessa de Barral e os livros. Mas, se a paixão pelo Brasil permitia que convivessem os dois Pedros, a dos livros talvez tivesse sido mais radical. D. Pedro era um leitor voraz e onívoro. Lia muito e de tudo, livros, jornais, revistas, relatórios. Lia diariamente, em casa, nos trens, nos navios, nos hotéis. [...]” (CARVALHO, 2007, p. 223).

²² “[...] Muitos brasileiros estudaram no país e no exterior à custa do bolsinho imperial. D. Pedro fazia o que hoje fazem os órgãos do governo que financiam bolsas de estudo, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Durante o Segundo Reinado, 151 bolsistas obtiveram pensões, 41 deles para estudar no exterior. No Brasil, foram 65 pensionistas do ensino básico e médio, dos quais 15 eram mulheres. Os pensionistas no exterior recebiam ajuda para viagem, livros e enxoval. Em contrapartida, tinham de prestar

O Monarca se via como um governante constitucional, cuja principal tarefa era moderar os interesses entre os diversos grupos da cena política brasileira, buscando, na síntese dessas ideias, o melhor para o país. Não abria mão de alguns princípios que considerava fundamentais para a construção da nação, entre eles, a promoção da educação, eleições e a liberdade de imprensa. No volume IX de seu diário, em 31 de dezembro de 1861, Dom Pedro II anota:

A nossa principal necessidade política é a liberdade de eleição; sem esta e a de imprensa não há sistema constitucional na realidade, e o ministério que transgride ou consente na transgressão deste princípio é o maior inimigo do Estado e da monarquia [...] Leio constantemente todos os periódicos da Corte e das províncias os que, pelos extratos que deles se fazem, me parecem mais interessantes. A tribuna e a imprensa são os melhores informantes do monarca (BEDIAGA, 1999, v.9).²³

Dom Pedro nomeara o conselho de ministros e o seu presidente e com eles mantinha uma reunião colegiada e despachos individuais. Cobrava-lhes a defesa do governo e a responsabilidade de seus próprios atos e fiscalizava suas ações. De resto, procurava interferir o menos possível nas disputas políticas partidárias. Assim, escreve no diário a 31 de dezembro de 1861, sobre este tema:

contas trimestrais de seu aproveitamento e assumir o compromisso de regressar ao país no final dos estudos” (CARVALHO, 2007, p. 98).

²³ Todas as citações do Diário de Dom Pedro II nesta dissertação foram retiradas de extratos eletrônicos da obra: BEDIAGA, Begonha. *Diário do imperador D. Pedro II*. Organizado por Begonha Bediaga. Petrópolis: Museu Imperial, 1999, fornecidos pelo Museu Imperial de Petrópolis.

Não sou de nenhum dos partidos para que todos apóiem nossas instituições; apenas os modero, como permitem as circunstâncias, julgando-os até indispensáveis para o regular andamento do sistema constitucional, quando, como verdadeiros partidos e não facções, respeitam o que é justo (BEDIAGA, 1999, v.9).

Sobre a dicotomia homem-monarca, anota no diário nesse mesmo dia:

Pouco direi do indivíduo. Tenho espírito justiceiro, e entendo que o amor deve seguir estes graus de preferência: Deus, humanidade, pátria, família e indivíduo. Sou dotado de algum talento; mas o que sei devo-o sobretudo à minha aplicação, sendo o estudo, a leitura e a educação de minhas filhas, que amo extremosamente, meus principais divertimentos. Louvam minha liberdade; mas não sei por quê; com pouco me contento, e tenho oitocentos contos por ano.

Nasci para consagrar-me às letras e às ciências, e, a ocupar posição política, preferiria a de presidente da República ou ministro à de imperador. Se ao menos meu Pai imperasse ainda estaria eu há 11 anos com assento no Senado e teria viajado pelo mundo.

Jurei a Constituição; mas ainda que não a jurasse seria ela para mim uma segunda religião (BEDIAGA, 1999, v. 9).

E lamenta a monotonia da vida privada de um governante:

[...] a mocidade rouba muito tempo, ainda que este não me sobre para principiar amanhã um diário de minha vida, cuja parte que pertence ao público fica, aliás, registrada nos períodos e a particular é bastante monótona (BEDIAGA, 1999, v.9).

Dom Pedro II escreveu essas notas em seu diário, em 31 de dezembro de 1861, quando já governava o Brasil há 21 anos, ou seja, já próximo da metade de seu reinado de 49 anos e aos 37 anos de vida (*nel mezzo del cammino*). Esse rápido tratado sobre seu pensamento político conclui-se numa profunda reflexão pessoal sobre suas fraquezas e sua relação com a mulher, que não amava, mas a quem aprendera a admirar:

Confesso que em 21 anos muito mais se poderia ter feito; mas [...] viveria inteiramente tranqüilo em minha consciência se meu coração já fosse um pouco mais velho do que eu; contudo respeito e estimo sinceramente minha mulher; cujas qualidades constitutivas do caráter individual são excelentes (BEDIAGA, 1999, v. 9).

Governantes e monarcas de todos os tempos – como, por exemplo, os mecenas do Renascimento, que financiavam a produção artística para conseguir renome e prestígio na sociedade, se interessaram pela tradução, na maioria das vezes, motivados pelo poder dessa na formação da opinião social, pois, como coloca Lefevere, “a tradução projeta uma imagem” e esta imagem está “a serviço de determinadas ideologias” (2007, p. 75). Alguns soberanos que podem constar desta lista são: Alfredo o Grande, rei de Wessex na Inglaterra do séc. IX que traduziu obras do latim para o inglês; Afonso X o Sábio, rei de Castela e Leão no século XIII, patrono da Escola de Tradução de Toledo onde incentivou a tradução dos textos da antiguidade clássica para as línguas vernáculas ocidentais; D. Luís de Bragança, rei de Portugal entre 1861 e 1889, tradutor de Shakespeare e contemporâneo de Dom Pedro II; Bartolomeu Mitre, presidente da Argentina de 1862 a 1868, fundador do

jornal *La Nación*, que traduziu para o espanhol a *Eneida* de Virgílio e a *Divina Comédia*, tendo submetido a última à crítica de Dom Pedro II.

Todavia, bem poucos governantes se interessaram pela tradução como um campo de estudo e, possivelmente, um número menor ainda se dedicou à prática dela de forma tão extensiva e abrangente como Dom Pedro II. Esse fato pode ser um indicativo de que, além de prováveis motivações políticas, das quais um governante não pode se descuidar, havia um entusiasmo próprio do homem, do homem-intelectual, ávido por conhecimento e por ampliar sua visão de mundo.

Este fato, por si só, é suficientemente substancial para tornar Dom Pedro II um objeto de estudo de interesse acadêmico. Afora isto, soma-se o contexto próprio da época do segundo império: a única monarquia da América liberta; o primeiro governante nascido no Brasil; a longevidade de seu reinado e o seu apreço pela democracia e pela liberdade, chancelados por suas ações, por seus escritos e pelas suas relações com intelectuais e figuras eminentes do século XIX, espalhados pelo mundo ocidental. Os próprios textos, escolhidos por Pedro de Alcântara para serem traduzidos, expressam seus valores e sua universalidade.

Voltando ao livro de traduções e poesias de Dom Pedro II, publicado em 1889, pelos netos D. Pedro e D. Luiz, filhos da princesa Isabel, nele se encontram, além de suas poesias, as traduções de poemas de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Félix Anvers, Henry Longfellow,²⁴ John Whittier, Alessandro Manzoni, entre outros, num total de 26

²⁴ “[...] Henry Longfellow (1807-1882), importante poeta americano cuja tradução da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, tornou-se referência no mundo erudito da época” (MARTINS, 2010, p. 56).

poemas, traduções de duas canções, dois cantos do “Inferno” da *Divina Comédia* e sete cantos religiosos. Esse livro, impresso pela Typografia do Correio Imperial, em Petrópolis, não contém prefácio ou qualquer tipo de comentário.

Na primeira parte do livro, encontram-se os sonetos de autoria do próprio Imperador. Na sequência, estão as traduções, subtintuladas de versões. Dessa obra, analisaremos, na dissertação, a tradução do episódio de Francesca da Rimini.

Na edição de 1932, da Editora Guanabara, há um prefácio de autoria do jornalista e escritor Medeiros e Albuquerque. Esse guarda um tom bastante crítico em relação à capacidade poética de Dom Pedro II. Sobre os *Sonetos do Exílio*, publicados em Paris em 1898, Medeiros e Albuquerque chega a duvidar de que a autoria seja do Imperador. As traduções de Dom Pedro II, que constam da edição de 1932, e que, segundo Medeiros e Albuquerque, é uma cópia fiel da edição de 1889, são, pela ordem, as seguintes:

1. Episódio do Conde Ugolino, *Divina Comédia*, Dante Alighieri;
2. Episódio de Francisca de Rimini, *Divina Comédia*, Dante Alighieri;
3. Ode “Cinco de Maio”, tradução de “*Il Cinque Maggio*”, de Alessandro Manzoni;
4. “A canção dos latinos”, traduzida da versão em italiano “*La Canzone dei Latini*” de canção provençal feita por Leonida Olivari, seguido da versão em italiano;
5. Soneto “A Aloys Blondel”, tradução de “A Aloys Blondel”, de François Coppée, seguido do original francês;
6. Soneto de Félix Anvers, intitulado simplesmente “*Sonnet*”, seguido do original francês;

7. Poema “A Passiflora”, tradução de “*La Passiflore*”, da Condessa de Chambrun, seguido do original francês;
8. Soneto de D. Mon, intitulado simplesmente “*Sonnet*”, seguido do original francês;
9. “Soneto a Coquelin”, tradução de “*Sonnet a Coquelin*”, de Jean Richepin, seguido do original francês;
10. Soneto de Sully Prudhomme, intitulado simplesmente “*Sonnet*”, seguido do original francês, cujo início é “*Il est tard...*”;
11. Soneto de Sully Prudhomme, seguido do original francês, cujo início é “*La Grande Ourse...*”;
12. Soneto “O magistrado”, tradução de “*Le Magistrat*”, de Rigaud, presidente do Tribunal da Relação d’Aix, que o escreveu em homenagem a esse tribunal, seguido do original francês;
13. Soneto “A terra natal”, tradução de “*Le sol natal*”, de Rigaud, escrito em homenagem à aldeia de Pourrières, seguido do original francês;
14. Soneto do General Carnot intitulado simplesmente “*Sonnet*”, seguido do original francês;
15. Soneto “O beija-flor”, tradução de “*Le colibri*”, de Leconte de Lisle, seguido do original francês;
16. Soneto “A La mignarda”, tradução de “*A la Mignarde*”, de Rigau, seguido do original francês;
17. “O Adeus”, tradução de “*Les Adieux*”, do *journal l’Illustration* de dezembro de 1887, seguido do original francês;
18. Soneto de Helena Vacaresco, intitulado simplesmente “*Sonnet*”. São duas traduções, seguidas do original francês;
19. Poema de seis estrofes “Cantiga de Nadaud”, tradução de “*Chanson de Nadaud*”, escrito para servir de prefácio às *Canções de Béranger*, seguido do original francês;
20. Poema “O besouro”, tradução de “*Le Hanneton*”, de Gustave Nadaud, seguido do original francês;
21. Versos de Gustavo Nadaud, tradução de “*Vers de Gustave Nadaud*”, escritos sob o retrato da Duquesa Colonna pintado por ela mesma, seguido do original francês;
22. Poema “A borboleta e a flor”, tradução de “*Le papillon et la fleur*”, de Victor Hugo, seguido do original francês;

23. Estâncias (estrofes) em homenagem a S. M. o Senhor D. Pedro de Alcântara, escritas por Alfredo Theulot a bordo do navio Congo, seguidas do original francês;
24. Poema “A sua majestade Dom Pedro II”, tradução dos versos do comandante Moreau, seguido do original francês;
25. Poema dedicado a Chapelle e Bachaumont na sua viagem pela Provença, seguido do original francês;
26. Versos d’Ernesto Heller à morte do poeta Drammor, seguidos do original alemão;
27. Epigrama feito pelo Dr. Dodderige, seguido do original inglês;
28. Poema “O choro d’uma alma perdida”, tradução de “*The cry of a lost soul*”, de John Whittier;
29. Poema “O canto do siciliano: El rei Roberto da Sicília”, tradução de “*The Sicilian's Tale: King Robert of Sicily*”, de Henry Longfellow;
30. Poema “Aos mortos de Sahati”, tradução de “*Ai morti di Sahati*”, de Luigi Nobrega, seguido do original italiano;
31. Cantos religiosos “Miserere” (Salmo L.), “*Oh Salutaris Hostia*”, “*Panis Angelicus*”, “*Ave, verum*”, “*Pange lingua*”, “*Vexilla regis*”, “*Stabat mater*”.

Como a maioria dos intelectuais brasileiros do período, Dom Pedro II tinha o francês como a língua da literatura e da cultura.²⁵ Fato que fica evidente na quantidade de poemas cuja tradução se deu a partir do francês. Sobre essa predominância do francês e a relação da tradução com a literatura nacional, José Paulo Paes, na sua obra *Tradução a ponte necessária*, ajuíza:

[...] a influência das traduções sobre a literatura criativa brasileira é limitada. Isso porque

²⁵ “O fenômeno do estrangeiramento das elites brasileiras não se enquadrou no modelo milenar de dominação em que a cultura do colonizador se sobrepõe à do colonizado. No Brasil o que ocorreu desde o início foi uma dupla exposição cultural, a portuguesa e, por seu intermédio, a francesa, que durou mais de três séculos e foi decisiva para formar nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nossa visão da tradução, como parte desse mundo” (WYLER, 2003, p.57).

muitos de nossos poetas, romancistas e teatrólogos, por conhecerem idiomas estrangeiros, puderam travar conhecimento com os autores de que iriam eventualmente sofrer influência antes de eles haverem sido vertidos para o português. Desses idiomas de cultura, o principal foi decerto o francês, a ponto de Joaquim Nabuco, em fins do século passado, ter podido escrever que ‘o Brasileiro [...] lê o que a França produz. Ele é, pela inteligência e pelo espírito, cidadão francês [...] vê tudo como pode ver um parisiense desterrado de Paris. (1992, p.11)

Outra parte de suas traduções foi publicada em 1891, na obra *Poesies Hebraico-Provençales du Rituel Israelite Comtadin Traduites et Transcrites par S. M. Dom Pedro II d'Alcantara, Empereur du Brésil*, onde constam poesias hebraico-provençais traduzidas do hebraico para o francês.

Dom Pedro II traduziu *Araucana*, poema épico de Don Alonso de Ercilla, *o Hitopadesa* ou "instrução útil", atribuído ora a Narayana ora a Visnusarman, do qual o manuscrito mais antigo data de 1373; *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e a *Odisséia*, de Homero: clássico fundador da literatura ocidental.

O Monarca tinha muito apreço pelo hebraico, língua que começou a estudar por volta de 1860. Em seu diário, registra: “Traduzi *Neemias* com facilidade, não tenho esquecido o hebraico”. Desta língua, traduziu partes do *Velho Testamento* para o latim, dentre elas o *Cântico dos Cânticos*, os livros proféticos *Isaías* e *Jeremias*, *Lamentações* e os livros da sabedoria de *Jó*; traduziu para o inglês e para o grego o significado de palavras hebraicas do *Livro dos Salmos* e fragmentos do *Gênesis* (estes trabalhos se encontram atualmente no Museu de

Petrópolis) e traduziu Camões para o hebraico. Da *Bíblia*, ainda traduziu os *Atos dos Apóstolos*, do *Novo Testamento*.

Dom Pedro II ainda traduziu diretamente do árabe as *Mil e uma Noites*, obra que não conseguiu concluir. Segundo Rosane de Souza, em sua dissertação *A gênese de um processo tradutório: as mil e uma noites de D. Pedro II*, o Monarca é um tradutor bastante fiel ao texto de partida: “A partir das operações linguísticas realizadas por ele, percebeu-se que havia a preocupação da fidelidade ao original” (2010, p. 78). O texto de partida utilizado para a tradução do Monarca foi o de Breslau, publicado na Alemanha em 1825. No ocidente, a versão mais conhecida do texto das *Mil e Uma Noites* é em francês e foi traduzida pelo orientalista Antonie Galland,²⁶ cujo texto de chegada possui modificações em relação ao original. Já o Imperador manteve até mesmo trechos eróticos que outros escondiam. “Quando viu-me riu-se no rosto de mim e apertou-me ao peito d'ella e a boca de mim sobre a boca d'ella”, diz um dos trechos traduzidos. A tradução francesa do mesmo trecho fala apenas em “saudações”, diz Souza (2010, p. 67).

Segundo Venuti:

Uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas tornado compreensível num estilo claramente

²⁶ Atualmente, temos para o português a tradução de Mamede Mustafa Jarouche, professor do curso de árabe da Universidade de São Paulo (USP). Segundo o próprio tradutor, a tradução “se atém ao original”, sua tradução é literal, sem cortes (...). As pesquisas para a referida tradução iniciaram-se em 2000, quando Jarouche realizou seu pós-doutorado no Cairo. Sua fonte de trabalho foram três volumes do manuscrito árabe da Biblioteca Nacional de Paris (SOUZA, 2010, p. 46).

doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação (2002, p. 17).

Ainda para Venuti “[...] a tradução imita os valores linguísticos e literários de um texto estrangeiro, mas a imitação é moldada numa língua diferente que se relaciona a uma tradição cultural diferente” (2002, p. 120).

Portanto, uma possível explicação para essa conduta de Dom Pedro II pode estar na opção de produzir uma tradução que leve o leitor - assim como a ele próprio -, a conhecer como o texto é no original. Esta estratégia é chamada por Venuti de *estrangeirização* em oposição à estratégia de *domesticação*. Desde a ascensão dos Estados Unidos da América à condição de maior potência econômica e política do mundo, a domesticação é hegemônica nos países de língua inglesa quando da tradução de texto das literaturas consideradas menores.

Para Venuti, na tradução domesticadora:

[...] o fato da tradução é apagado através da supressão das diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, assimilando-o aos valores dominantes na cultura da língua-alvo, tornando-o reconhecível e, dessa forma, aparentemente não traduzido. Com essa domesticação o texto traduzido passa por original, uma expressão da intenção do autor estrangeiro. (2002, p. 111)

Essa situação acaba por gerar um paradoxo. Em *Invisibilidade do Tradutor*, Venuti (1986) argumenta que a adequação do texto à cultura local, por meio do apagamento dos traços que possam causar estranhamento, leva o leitor a se relacionar com o texto traduzido como se esse fosse o original, apagando o trabalho do tradutor. E acrescenta

que é a fluência da leitura – uma exigência do mercado – a transmitir essa sensação de originalidade do texto traduzido. Portanto, é a manipulação da língua feita pelo próprio tradutor que causa o seu aniquilamento.

De tal modo, a *domesticação* visa à facilitação da leitura, ou seja, privilegia os valores culturais da língua-alvo em detrimento do texto estrangeiro, enquanto a *estrangeirização* privilegia o contexto fonte, ou seja, mantém as características linguístico-culturais do texto de partida. Nenhuma tradução é cem por cento estrangeirizante ou cem por cento domesticadora, contudo, em Dom Pedro II percebe-se a preocupação de preservar as características da língua e cultura estrangeira, pois, entre seus objetivos ao traduzir, estava o de aprender sobre essas novas culturas.

Debate correlato ao posto por Venuti no século XX se deu na Europa da primeira metade do século XIX, em torno da questão da *fidelidade*, como se verá mais adiante.

Observando alguns trechos de seu diário, como, por exemplo, os que falam sobre a tradução da *Odisséia*, se pode perceber o quão dedicado e rigoroso era Dom Pedro II com a tarefa de tradutor. As citações destacadas iniciam em 13 de julho de 1887 e vão até 2 de janeiro de 1891, ou seja, um tempo de mais de três anos e meio. Neste período, além de trabalhar a tradução propriamente dita, Dom Pedro II, algumas vezes acompanhado do professor Seibold, comparou a sua tradução com a tradução alemã; comparou o texto original da *Odisséia* com a tradução de Mme. Dacier; comparou o texto original da *Odisséia*

com a tradução de Odorico Mendes e ainda estudou a tradução feita pelo francês Leconte Delisle:

Data	Anotação em seu diário
13 de julho de 1887 (4a f.)	5 1/2.[...] Antes do jantar traduzi a Odisséia com o Seibold comparando-a à tradução alemã.
17 de agosto de 1887 (4a f.)	1 3/4. Almocei bem. Descansei. Acabo de traduzir a Odisséia com Seibold. Vou sair.
3 de setembro de 1887 (sábado)	1h 1/2 Dei lição de grego traduzindo a Odisséia e comparando-a com a tradução alemã. Vou sair.
7 de setembro de 1887 (sábado)	1h 35' Acabada comparação da tradução alemã dos Lusíadas com o original da tradução da Odisséia. Tem chovido.
17 de janeiro de 1888 (3a f.)	4h 1/4 Chego do concerto da Pulcinska. Foi muito bom. Dei o programa a Antônia para lê-lo com as minhas notas à margem. Meia-noite. Traduzi a Odisséia e comparei a tradução alemã dos Lusíadas com o original no meu estudo em companhia do Seibold. Jantei com apetite.
30 de janeiro de 1888 (2a f.)	10h 1/4 [...] Antes do jantar, em que comi com apetite, traduzi no meu estudo com o Seibold a Odisséia, comparando-a a versão francesa, de que já falei, depois de ter voltado de meu passeio a pé até a exposição que percorri durante algum tempo, seguindo depois pela praia até a perfumaria Lubin, cujo terreno atravessei para tomar o carro. Quando estava com o Seibold veio madame Tachard com a

	filha a quem fui falar, tornando com pouca demora ao grego.
22 de janeiro de 1890 (4a f.)	10h 10' [...] Ainda traduzi a Odisséia e li provas da arte guarani de Restivo com o Seibold. [...]
31 de janeiro de 1890 (6a f.)	10h Traduzi Homero. Odisséia. Continuei a leitura da edição da Arte Guarani de Restivo feita pelo Seibold. Comparei uma tradução alemã dos Lusíadas com o original. [...]
19 de abril 1890 (sábado)	10h 10' Traduzi Odisséia comparando o original com a versão de Mme. Dacier. Podia essa <i>bas-bleue</i> empregar melhor o seu tempo. Pouco tempo tive para o guarani. [...]
9 de setembro de 1890 (3a f.)	2h 35' Homero – Odisséia comparando o original com a tradução de Odorico Mendes – Seibold bebe café. Vou a Camões.
2 de janeiro de 1891 (6a f.)	6h 20' Odisséia. O príncipe de Montenegro estava dormindo e não pude obter a tradução de Leconte Delisle que lhe emprestei. Espero a Isabel para jantar. Chegou.

Quadro I – Diário: anotações de Dom Pedro II

Fonte: BEDIAGA, 1999.

Ao que parece, o Imperador não traduzia com o objetivo de fama literária, nem mesmo com a ambição de publicar livros. Traduzia por prazer, para treinar o conhecimento e a fluência nos vários idiomas em que discorria, mas, como homem da política, provavelmente, na escolha dos textos, a ideologia²⁷ também lhe falava.

A microanálise das traduções assinala a tendência do tradutor em manter a similaridade com as características do original do qual traduzia, ou seja, mantinha com este uma relação formal, procurando conservar-lhe o conteúdo, tal como se apresentava, observada a disposição espacial da métrica e, sempre que possível, a sonoridade de rimas. Denota-se a influência da escola francesa de versificação, com seus versos alexandrinos.

No quadro abaixo constam três traduções dos versos finais do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: a do próprio Dom Pedro II, a do contemporâneo José Pedro Xavier Pinheiro e a de Italo Eugênio Mauro, feita cerca de 100 anos depois das primeiras; pode-se perceber o esforço poético do Monarca em produzir uma tradução fluente, muito próxima do original, respeitando a métrica e a entonação silábica.

²⁷ O termo “ideologia” é usado aqui no sentido que Venuti lhe dá em *A Invisibilidade do Tradutor*: um conjunto de valores, crenças e representações sociais que são concretizados na experiência vivida e servem, em última instância, os interesses de uma classe social. Em outras palavras, a ideologia é constituída, de um lado por cada um dos momentos em uma prática social e, de outro lado, pelas relações de produção ou pelas relações de classe nas quais essa prática é situada, e atua como mediadora entre esses dois termos (1995, p. 116).

vv	Dante Alighieri	Dom Pedro II Manuscrito final	José Pedro Xavier Pinheiro	Ítalo E. Mauro
139	Mentre che l'uno spirto questo disse,	Enquanto essa alma canta o seu labor,	Enquanto a história triste um tinha dito,	Enquanto uma dizia seu amargor,
140	l'altro piangea; sì che di pietade	A outra chora e tanto o dó que me atrae,	Tanto carpia o outro, que eu, absorto	Chorava a outra alma e, como quem se esvai
141	io venni men così com'io morisse.	Que desmandei, da morte sob a côr,	Em piedade, senti letal conflito,	Em morte, eu me esvaí de pena e dor,
142	E caddi come corpo morto cade.	E cahi como corpo morto cae.	E tombei, como tomba corpo morto.	E caí como corpo morto cai.

Quadro II – Análise comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro x Mauro

Na tradução da *Divina Comédia*, o Imperador - assim como Xavier Pinheiro e Ítalo Mauro - empregou tercetos encadeados, assim, manteve a rima da *Divina Comédia*. Na *terza rima*, criada por Dante, o verso central de cada terceto controla os versos marginais do terceto seguinte, rimando no esquema ABA, BCB, CDC, etc.

Essas traduções de Dante são objeto desta pesquisa, em modo específico, as traduções feitas por Dom Pedro II e em particular a do canto V do “Inferno”, por isso, e para nos ajudar a entender essa escolha do Imperador, conheçamos um pouco da obra e da vida de Dante.

3 POETAS EM DOIS TEMPOS

Dom Pedro II e Dante Alighieri foram poetas em tempos distantes. O poeta Dom Pedro II, como detalhado no capítulo 2, teve como cenário de sua vida o século XIX. Já o poeta Dante nasceu em Florença, em 1265. A Itália no seu tempo estava dividida entre dois poderes: o poder do Papa, defendido pelos guelfos e o poder do Sacro Império Romano,²⁸ defendido pelos gibelinos. O norte da Itália era majoritariamente aliado com o Imperador e o centro, incluindo Roma, com o Papa. A Itália, no entanto, não era um Estado coeso. Não havia um centro unificado do poder, mas muitos centros espalhados; as cidades-estados. A política servia essencialmente aos interesses das famílias mais poderosas.

Florença era naquela época uma das cidades mais importantes da Europa, com uma população de cerca de 100.000 habitantes e interesses financeiros e negócios espalhados por todo o continente. Equivalia-se em tamanho e importância a Paris. A maior parte do poder em Florença estava nas mãos dos guelfos. Mas o partido se dividiu em duas facções: os brancos, que defendiam mais autonomia para a cidade, e os negros, completamente aliados ao Papa. Dante se somava aos brancos e, após a queda do seu governo, em 1302 - o qual Dante compunha -, a sua vida mudou profundamente: era um florentino de 37 anos perambulando de uma cidade a outra em função do exílio.

²⁸ Segundo Paolo Balboni (2002), o Sacro Império Romano, na segunda metade do século XIII, correspondia principalmente ao território que é hoje ocupado pela Alemanha e se estendia até o norte da Itália.

Bruno Enei descreve o desenrolar dos acontecimentos desse período contando que Dante:

Ainda pertenceu depois ao *Consiglio dei Savi*, a elite dos priori, e que cuidavam dos interesses externos e internos da cidade, que era um Estado independente. Mas a coisa mais triste e feliz aconteceu a Dante em 1300, [...] foi nomeado *priore* de Firenze, chegando ao posto mais alto, o de chefe da nação. No entanto, foi sua tragédia, pois com sua honestidade, os seus inimigos o destruíram (2010, p. 55).

A obra de Dante é fortemente marcada por sua atuação política e pelos fatos dela decorrentes. Antes do exílio, em Florença, escreveu *Vita Nuova*, obra que narra, na forma de sonetos e canções acompanhadas por comentários em prosa, a história de seu amor por Beatriz e *Le Rime*, também chamada de *Canzoniere*, onde canta o amor idealizado por Beatriz e trata de ciência, filosofia e moralidade.

À fase do exílio pertencem: *Il Convivio*, trabalho filosófico escrito em vulgar, no qual pretendia resumir todo o conhecimento da época em 14 livros, dos quais apenas quatro foram concluídos; *De vulgari Eloquentia*, escrito em latim para promover a língua vulgar; *De Monarchia*, em que defende a separação total entre Igreja e Estado e afirma a necessidade de um Império universal e autônomo. Sua maior obra, a *Divina Comédia*, requereu 14 anos de esforço. Dante morreu no exílio, em 1321, em Ravena.

Durante as comemorações do sétimo centenário do nascimento de Dante, em 1965, Alceu Amoroso Lima fez uma interessante reflexão sobre a presença de Dante nas várias fases da sua vida. Falando sobre o

Dante da sua velhice, fez uma brilhante síntese sobre o homem, o político e o escritor:

Pois não creio que Dante seja apenas o poeta do ser cristão, como Santo Tomás foi o filósofo do ser cristão. Dante é também o poeta do vir a ser, [...], tanto assim que Dante se lançou em todas as lutas políticas do seu tempo e da sua gente, e quando se desgostou e se desiludiu de tudo e se “converteu”, levantou uma obra incomparável ao vir a ser no sentido da passagem do tempo à eternidade, como sendo o verdadeiro sentido da vida. (LIMA, 1965, p. 128)

Essa síntese da vida de Dante mostra as várias semelhanças com a vida de Dom Pedro II, cuja história – detalhada no capítulo anterior - se desenvolveu seis séculos depois da história de Dante. A distância no tempo que as separa não nos impede de destacá-las: ambos foram líderes políticos e compartilharam o gosto pela arte e pela literatura. Suas vidas foram marcadas por acontecimentos políticos e esses influenciaram suas obras. Ambos morreram no exílio sem jamais terem voltado a rever suas pátrias.

A dimensão da importância de Dante na vida de Dom Pedro II pode ser entendida numa passagem da sua vida narrada por Calmon (1975). Conta ele que poucas horas depois da morte da Imperatriz Tereza Cristina, Dom Pedro II foi encontrado pelo amigo Visconde de Ouro Preto, no seu quarto, lendo com a cabeça apoiada na mão:

Uma pausa, que acentuava lugubrememente o tom do diálogo, deu-lhes a impressão das vertigens. Foi o Imperador que a interrompeu, para indicar o título do livro: a *Divina Comédia*. Abriu-se-lhe de repente um clarão no espírito. A voz

desatou-se-lhe, num fluxo de palavras eruditas: e falou “com estranha vivacidade”, do poema, do pensamento de Dante, dos seus símbolos, da sua beleza eterna. Ouro Preto e o filho ouviram-no contritos. Parou. [...] (CALMON, 1975, p. 289)

3.1 A *DIVINA COMÉDIA*

A *Divina Comédia* é um poema dividido em três livros: o “Inferno”, o “Purgatório” e o “Paraíso”. Para Pasquini: “O instrumento basilar da expressiva orquestração é o terceto com rima encadeada [...]” (2005, p. XVI).²⁹ Para Enei: “Ela é o superamento da estética da Idade Média [...]” (2010, p.66). Para Contini a terza rima dantesca “[...] permite, na sua continuidade, a cada vez um encadeamento com o precedente, e a cada vez uma inovação, é capaz de aceleração e desaceleração, de uma leitura geral e da leitura de uma frase em particular [...]” (1970, p.401).³⁰

A *Divina Comédia*, por ser uma obra que faz uma forte crítica ao comportamento social, político e religioso de sua época, para ser melhor compreendida é necessário que se conheçam as circunstâncias na qual foi escrita e os eventos que motivaram Dante a escrevê-la.

A divisão da Itália entre dois poderes: um temporal e outro pretensamente divino, e os reflexos desta disputa em Florença,

²⁹“*Lo strumento basilare dell’orchestrazione espressiva è la terzina a rima incatenata [...]*” (2005, p. XVI).

³⁰ “[...] *la quale nella sua continuità consente ogni volta un aggancio ai precedenti e ogni volta un’innovazione, è suscettibile di accelerazioni e rallentamenti, di lettura generale e di lettura nel fraseggiato particolare [...]*” (1970, p.401).

obrigando-o a se exilar para fugir da morte certa, marcaram profundamente a sua obra e, em especial, *A Divina Comédia*.

Dante escreveu o seu poema com base na metáfora da viagem. A viagem remonta às raízes da cultura ocidental. Foi o impulso de se mover e de se projetar para além dos limites habituais que levou a civilização ocidental a se expandir. Assim, foi de Ulisses às grandes navegações, que resultaram nas descobertas dos novos mundos. Arrigoni (2001), em sua tese de doutorado - *O Abismo, o monte, a luz. Os símiles na leitura/tradução da Divina Commedia* - faz uma interessante relação entre a metáfora da viagem e a poética dantesca:

Eis que o personagem realiza a viagem, e, como vimos, é o personagem-poeta, que cumpre sua parte de *viator*, para, em um segundo momento, ser o escriba-narrador de sua experiência, embora, não deixe de ser também um *escriba-viator*. De tal forma isso é tornado realista que nos esquecemos facilmente da *fictio* e nos deixamos envolver pela e na alegoria. Percebemo-nos de novo presos ao encadeamento da D.C., que nos envolve da mesma forma que nos envolvem as rimas dos tercetos, encadeando os 14.233 versos entre si e a obra como um todo (2001, p. 48).

O escopo da *Divina Comédia* é fundamentalmente o de conduzir a humanidade para a salvação, superando as lutas terrenas e caminhando em direção à paz e à luz divina. Mas Dante também busca a sua salvação pessoal, que começa com a restauração da justiça terrena com ele mesmo. Ao condenar a violência dos cidadãos contra cidadãos nas cidades da Itália, se refere à violência que ele próprio havia sofrido. Os três reinos da vida após a morte representam as condições da pessoa humana. O objetivo do poeta, como já dito, não é mostrar o que é a vida

após a morte, mas estabelecer um caminho para ver a vida e o mundo, baseado na centralidade da relação entre o homem e Deus e do homem com o homem.

Italo Borzi (2006), na introdução que faz a uma edição da *Divina Comédia*, diz que o escopo dessa é:

[...] a renovação da sociedade humana, de um mundo "que vive enfermo". Para realizar esta nobre missão, da qual si sente investido por Deus, Dante parte do indivíduo, da sua própria condição pessoal de pecador que quer sair da "floresta escura" do pecado e encontrar, com a ajuda da razão, a verdade e a salvação, depois de ter seguido falsas imagens do bem. Tem-se assim um grande ensinamento: para renovar a sociedade é necessário, antes de tudo, renovar-se a si mesmo e cada indivíduo [...] (2006, p.22).³¹

A síntese da *Divina Comédia*, paradoxalmente, é ao mesmo tempo simples e complexa. O bem é o objetivo do homem e somente praticando o bem, o bem universal, pode-se conduzir a humanidade à felicidade, que é o fim último do homem. Na leitura de Auerbach: “O bem mais elevado se origina em Deus” (1985, p. 96).³² Para Maria Teresa Arrigoni, a narrativa de Dante, no percurso dos três reinos do além, “[...] coloca ênfase na trajetória, e na sua própria salvação, que pode ser também a de todos os homens” (2008, p. 39).

³¹ “[...] il rinnovamento della società umana, del mondo “che mal vive”. Per intraprendere questa alta missione di cui si sente investito da Dio, Dante parte dall'individuo, dalla sua personale condizione di peccatore che aspira ad uscire dalla “selva oscura” del peccato e procedere, con l'aiuto della ragione, alla conquista della verità e della salvezza, dopo aver seguito false immagini di bene. Ci dà in questo modo un grande ammaestramento: per rinnovare la società è necessario innanzitutto innovare se stessi e ciascun individuo;[...]” (2006, p.22).

³² “Il massimo bene e l'origine del bene è Dio” (1985, p. 96).

O canto V do “Inferno” mostra o segundo círculo onde são punidos os que praticaram o pecado do vício e da luxúria. Nesse lugar, Dante e Virgílio encontram muitas pessoas famosas, entre eles os amantes Paolo e Francesca.³³



Figura 3. Dante e Virgílio encontram Paolo e Francesca³⁴

O episódio histórico, na descrição de Barbara Reynolds, assim acontece:

Em alguma época entre 1283 e 1284 Gianciotto Malatesta, senhor de Rimini assassinou sua esposa Francesca e seu irmão mais jovem Paolo, que tinham se tornado amantes. Dante pode ter encontrado Paolo quando foi *capitano del popolo*, em Florença, em 1282. (2011, p. 194)

³³ No relato de Sermonti (2006) sobre o episódio consta que duas potentes famílias guelfas da Emilia Romagna (Polenta de Ravenna e Malatesta de Rimini), para selarem uma aliança política acordaram o casamento da bela Francesca com o Sr. Malatesta. Com receio de ser rejeitado pela jovem, por conta de sua aparência, Malatesta enviou seu irmão mais novo, Paolo, para que providenciasse o casamento por procuração. Francesca, ao encontrar o belo Paolo, dele se enamorou, o que foi recíproco. Do mesmo modo, o casamento se realizou. Mas, uma tarde, quando Paolo e Francesca, juntos liam um famoso romance erótico-cavaleiresco, não se contiveram e se beijaram. Surpreendidos por Malatesta, esposa e irmão foram mortos.

³⁴ Ilustração retirada do livro *A Divina Comédia* em quadrinhos por Piero e Giuseppe Bagnariol cuja tradução do "Inferno" é de Jorge Wanderley, São Paulo: Peirópolis, 2011.

Na *Divina Comédia*, o episódio é cantado por Dante dos versos

73 a 142:

Canto V

- 73 I' cominciai: "Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri".
- 76 Ed elli a me: "Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno".
- 79 Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!".
- 82 Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
- 85 cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.
- 88 "O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
- 91 se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c' hai pietà del nostro mal perverso.
- 94 Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
- 97 Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
- 100 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

- 103 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
- 106 Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".
Queste parole da lor ci fuor porte.
- 109 Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".
- 112 Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!".
- 115 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
- 118 Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?".
- 121 E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
- 124 Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
- 127 Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
- 130 Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
- 133 Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

136 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante".

139 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangëa; sì che di pietade
 io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.

Fonte: Dante online.³⁵

3.2 A PRESENÇA DE DANTE NO BRASIL E NA LITERATURA BRASILEIRA

Dom Pedro II não foi o único a trabalhar com Dante na literatura brasileira. Andréia Guerini e Gibson Monteiro (2010), no artigo *Dante e la Letteratura Brasiliana*, mostram que Dante esteve presente na obra de vários escritores brasileiros ao longo da história, tais como: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Machado de Assis, Augusto dos Anjos, Guimarães Rosa, Eduardo Guimarães, Jorge de Lima, Osman Lins e Ariano de Suassuna, dentre outros. A presença de Dante se dá tanto em escritores de textos dramáticos como de textos poéticos e na prosa de diversos autores. Portanto, antes e depois de Dom Pedro II, a presença de Dante e de sua obra na nossa literatura é bastante significativa.

A presença de Dante no Brasil e na literatura brasileira é desigual e descontínua e pode ser melhor percebida acompanhando-se as várias fases do desenvolvimento do Brasil.

³⁵ DANTE ONLINE. Consulenza scientifica Società Dantesca Italiana
<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR>. Acesso em 17 de mai de 2012.

No Brasil Colônia dos primeiros momentos da nação, a circulação de exemplares da obra de Dante deve ter ocorrido na Bahia, sede do Governo Geral e da escola de formação da Companhia de Jesus.

Nos três primeiros séculos da existência do país, a influência de Dante na literatura foi residual e se resume a alguns poucos intelectuais e escritores que, por razões diversas, tinham acessado a obra do escritor florentino. Entre eles estão: Padre José de Anchieta (1534-1597), que, no auto *Na Vila de Vitória*, usa uma alegoria para se referir à *Ingratidão* que se assemelha à alegoria da Loba do primeiro canto da *Divina Comédia*. Bento Teixeira (1561-1618), que escreveu *Prosopopéia*, publicada em 1601, e Frei Manuel de Itaparica (1704-1768), que escreveu *Eustaquidos*, são autores de duas epopeias que carregam elementos da *Divina Comédia*. O Frei Francisco de São Carlos (1763-1829) escreveu o poema *A Assunção da Santíssima Virgem*, um dos casos de evidência da presença de Dante.

A baixa incidência de Dante no período colonial colocava o Brasil na contramão da vizinha América espanhola, onde, como assinalam Guerini e Monteiro, a presença do poeta italiano era bem mais marcante:

Antes que no Brasil, pode-se dizer que durante o período colonial, Dante tornou-se leitura frequente na América de língua espanhola. Tanto que, em 1571, durante uma viagem a Cuzco (Peru), um cronista de Toledo o cita referindo-se à guerra que eclodiu contra o império Inca. Existem notícias de exemplares da *Commedia* na Cidade do México, Buenos Aires e Lima, na segunda metade do século XVI. Sem mencionar que a fundação de universidades nas colônias espanholas no século XVI, facilitou uma melhor dissiminação

da sua obra no lado hispânico do continente (2010, p. 1).³⁶

Duas razões, entre outras, podem ajudar a explicar a baixa presença de Dante nos três primeiros séculos de existência do Brasil: primeiramente pelo domínio clerical do ensino. O *Ratio Atque Instituto Studiorum*, abreviadamente *Ratio Studiorum*, idealizado por Inácio de Loyola e publicado em 1599, era o método pedagógico que estabelecia normas para regulamentar o ensino nos colégios jesuíticos. Em 1570, vinte e um anos após a sua chegada ao Brasil, a rede educacional jesuíta já era composta por cinco escolas de instrução elementar (Porto Seguro, Ilhéus, São Vicente, Espírito Santo e São Paulo de Piratininga) e três colégios (Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia). Este sistema hegemonizou a educação brasileira até 1759, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil por decisão de Sebastião José de Carvalho, o marquês de Pombal, primeiro-ministro de Portugal, em decreto assinado por Dom José I. O momento político da Europa, neste período, era marcado pelo absolutismo, que tinha no iluminismo sua oposição. No contexto de inspiração iluminista, ocorre a perseguição e expulsão da congregação religiosa de todos os domínios portugueses. A segunda razão se explica pela ascendência das ideias do movimento francês iluminista na intelectualidade brasileira, no decorrer do século XVIII.

Como se constata, a censura às ideias e à obra de Dante, paradoxalmente, se deu, de um lado pela Igreja Católica, que via na sua

³⁶ “*Prima che in Brasile, si può affermare che durante il periodo coloniale, Dante divenne lettura frequente nell’America di lingua spagnola. È tanto che, nel 1571, durante un viaggio a Cuzco (Peru), un cronista di Toledo lo cita nel riferirsi alla guerra che si scatenò contro l’impero Inca. Si ha notizia dell’arrivo di esemplari della Commedia a Città del Messico, Buenos Aires e Lima già nella seconda metà del XVI secolo. Senza considerare che la fondazione di università nelle colonie spagnole, nel XVI secolo, facilitò una migliore disseminazione della sua opera nel lato ispanico del continente*” (2010, p. 1).

obra um forte anti-clericalismo e, de outro lado, pelos iluministas, que consideravam sua obra religiosa, e, portanto, contrária ao laicismo da doutrina. Nesse período, não se tem conhecimento de traduções brasileiras da *Divina Comédia*.

O Século XIX tem como marco inicial a chegada da Família Real portuguesa que, fugindo de Napoleão, na Europa, instalou o seu Reino no Brasil, em 1808.

D. João VI instituiu a Imprensa Régia, através da qual foi publicado o primeiro jornal do país: *A Gazeta do Rio de Janeiro*. Fundou a Biblioteca Real, o Teatro São João e o Museu Nacional. Requereu a vinda de uma missão cultural francesa, que foi responsável pelo Salão Nacional de Belas-Artes e pelo Jardim Botânico. Promoveu a abertura dos portos, além de várias intervenções na infraestrutura física, econômica e cultural do Rio de Janeiro. Na área educacional, Dom João instituiu a Academia de Ensino da Marinha, a Academia Real Militar e a Escola Real de Artes, Ciências e Ofícios. Essas medidas revigoraram o ambiente da cultura e propiciaram que o Rio de Janeiro se transformasse num núcleo cultural, condição que antes era ocupada apenas pela metrópole, que detinha o controle da produção intelectual do reino.

Outro marco importante deste século, transpando a proclamação da independência, em 1822, é o advento da chegada ao trono brasileiro de Dom Pedro II, um monarca incentivador das ciências e das artes. Ele mesmo, poeta e escritor, traduziu, como vimos, trechos de dois cantos da *Divina Comédia*, além de manter estreita relação com o mundo da cultura e da literatura. Mesmo nas relações políticas, a arte se fazia presente, a ponto de ser convidado por Bartolomeu Mitre (1821-1906), seu colega governante da Argentina, para criticar a tradução que este

havia feito da *Divina Comédia*. No Tomo LXXVI (1913), da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, publicado em 1914, consta a iniciativa de fazer-se copiar no Museu Mitre, em Buenos Aires as: “[...] notas do próprio punho, escriptas pelo imperador d. Pedro II no exemplar da tradução da *Divina Comedia*, feita pelo general Mitre, que a submeteu ao imperador, pedindo - le a opinião sôbre esse trabalho” (p. 637-638).

Além do Imperador do segundo reinado, muitos autores renomados da literatura brasileira do século XIX mantiveram relação com Dante. Alguns de forma muito estreita e permanente, outros, mais ligeiramente.

Nas primeiras fases do movimento romântico tem-se Gonçalves Magalhães (1811-1882), que, além da presença em obras como o épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), evidenciou em poema a expressão “*l’altissimo poeta*” para designar Dante. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), autor de *Colombo*, onde constam versos de Dante. Gonçalves Dias (1823-1864), que fez uma tradução de partes do canto IV do “Purgatório”. Álvares de Azevedo (1831-1852), que registrou que junto do seu leito dormiam: “O Dante, A Bíblia, Shakespeare e Byron”, além de Junqueira Freire (1832-1855), Fagundes Varela (1841 - 1875) e Casimiro de Abreu (1837-1860), que, como Azevedo, escreviam poesias que aludiam à morte e à aflição num mundo onde não se encontravam.

Na fase seguinte do Romantismo, encontram-se Castro Alves (1847-1871) - poeta da liberdade e da denúncia das desigualdades sociais - autor de "Navio Negreiro", que traz elementos de Dante, e Sousândrade (1833 – 1902), autor do poema “O Guesa Errante”.

No final do século, com o Realismo e o Naturalismo, têm-se: Aluísio de Azevedo (1857-1913), que em 1881 publicou *O Mulato*, e Raul Pompéia (1863-1895), que escreveu o romance *O Atheneu*, em 1888, e, também, autor de poema dedicado a Beatriz.

No parnasianismo, destacam-se Olavo Bilac (1865-1918), autor do poema “Dante no Paraíso”, e Luis Delfino (1834 – 1910) autor de *Algas e Musgos* e que também escreveu um soneto sobre Dante.

E ainda, conforme Manuppella (1966), em *Dantesca Luso-brasileira: Subsídios Para Uma Bibliografia Da Obra E Do Pensamento De Dante Alighieri* existe uma série de autores que homenagearam Dante em poemas e textos referentes à sua obra, tais como: Franklin Américo de Menezes Dória, que publicou, em 1859, poema intitulado “Aparição de Beatriz”; Augusto Francisco Aleixo dos Santos Breves, que, em 1874, fez um paralelo entre Dante e Camões; Raimundo Correia, que, em 1883, publicou poema intitulado “Beatriz”; Alexandre José de Mello Moraes Filho, que, em 1881, publicou poema intitulado “A Barca de Dante” e Damasceno Vieira, que, em 1895, publicou poema intitulado “Ante o retrato de Dante”.

Por fim, Machado de Assis, o mais notável escritor brasileiro do século XIX. Ele atravessou vários períodos da literatura. De 1855 até 1908, período em que gestou sua obra, a presença de Dante é uma constante, tanto em suas poesias, como nos contos, peças, crônicas e romances. Dentre as suas obras se encontram: *Falenas*, (1870), *Helena*, (1876), *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (1881), *Quincas Borba*, (1891), *Dom Casmurro*, (1899), *Memorial de Aires*, (1908). Traduziu o

canto XXV do “Inferno” e tratou de temáticas do “Paraíso” e do “Purgatório”. Para Guerini:

Machado de Assis é um escritor que deve ser observado com mais atenção, não só porque sua obra é uma das principais referências da literatura brasileira, mas, também, porque representa uma nova direção desta literatura no que diz respeito à assimilação da obra do poeta florentino (2010, p. 11).³⁷

Na fase inicial do século XX, pré-modernista, se encontram: Euclides da Cunha (1866-1909), autor de *Os Sertões* e do poema "O Paraíso dos medíocres (Uma página que Dante destruiu)" e Eduardo Guimarães (1892-1928), cuja obra é perpassada por Dante, com poemas que remetem aos temas e personagens dantescos, é autor de *Divina Quimera*. E ainda, conforme Manuppella (1966), uma série de autores que homenagearam Dante em poemas e textos referentes à sua obra, tais como: Múcio Texeira, que, em 1902, publicou *Campo Santo*, onde escreveu o “Último Sonho de Dante”, Carlos Magalhães de Azevedo que, em 1903, publicou poema intitulado “Dante”; F. D’Azeredo que, em 1913, na sua obra *Horas Sagradas* publicou um soneto intitulado “Dante”; Félix Pacheco, em 1914, publicou sonetos de inspiração dantesca; Luís Murat, em 1917, publicou uma ode intitulada “O Dístico de Dante”.

A segunda década da vida literária do século XX foi marcada pelo surgimento do Modernismo, em 1922, movimento empenhado em

³⁷ “Machado de Assis è uno scrittore che deve essere osservato con più attenzione, non soltanto perché si tratta di una delle principali opere di riferimento della letteratura brasiliana, ma anche perché rappresenta una nuova direzione di questa letteratura per quel che riguarda l’assimilazione dell’opera del poeta fiorentino.”

desenvolver uma literatura nacional, e, portanto, inicialmente arredio às influências estrangeiras, inclusive à obra de Dante.

Posteriormente, a partir da década de 1930, a influência de Dante se fez com presença muito significativa nas obras de muitos escritores, entre os quais se destacam: Francisco Filinto Brasileiro que, em 1936, publicou cinco sonetos sobre Paolo e Francesca; Jorge de Lima (1893-1953), com o poema "Invenção de Orfeu", de 1952; Guimarães Rosa (1908-1967), com *Grande Sertão: Veredas*, de 1956 e Osman Lins (1924-1978) com o romance *Avalovara*, de 1973. Mais atualmente, podemos acrescentar à lista do século XX, César Leal, autor do livro de poemas *Tambor Cósmico*, em 1978; Jorge Vanderlei, que traduziu em tercetos todo o "Inferno"; Henriqueta Lisboa, poetisa que traduziu quatorze cantos do "Purgatório"; Dante Milano, tradutor de três cantos do "Inferno", além de Augusto de Campos, que traduziu cantos do "Inferno" e do "Purgatório", publicados em 1986, no livro *O ante crítico* e, em 2003, em *Invenção*; Haroldo de Campos, tradutor de Dante e autor do ensaio *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, de 1988, e Ariano Suassuna.

3.3 AS TRADUÇÕES DA *DIVINA COMÉDIA* NO BRASIL

Segundo Arrigoni: "O levantamento das traduções da *D.C.* realizadas no Brasil apontou a segunda metade do século XIX como a época em que essas obras começaram a ser produzidas e publicadas, dentro do contexto cultural do Brasil do segundo império" (2001, p. 91). Na "advertência do editor" da edição de 1932 da tradução da *Divina Comédia*, feita pelo Barão da Vila da Barra, já se enumeravam alguns poetas tradutores de Dante:

Alguns poetas brasileiros traduziram vários episódios da Divina Comédia em bons tercetos rimados, à semelhança do original, sobresahindo de entre eles Bernardo Guimarães, Francisco Octaviano, Machado de Assis, Adherbal de Carvalho, Pires de Almeida, Silva Nunes, João Francisco Gronwell e outros (1910, p. VI).

Contudo, nem todos que se dedicaram à tarefa de traduzir Dante o fizeram mantendo os tercetos rimados, muitos preferiram a prosa, e outros, como o próprio Barão da Vila da Barra, a traduziram em versos, mas sem a preocupação de manter a rima. O quadro a seguir procura esboçar o percurso das traduções da *Divina Comédia* no Brasil:

Tradutor	Traduções integrais da Divina Comédia
Barão da Vila da Barra	Tradução Integral publicada em 1888 pela Imprensa Nacional em versos soltos.
José Pedro Xavier Pinheiro	Tradução em tercetos rimados com publicação do “Inferno” em 1888 e integral em 1907.
Marques Rebelo	Tradução integral.
João Ziller	Tradução Integral publicada em 1953.
Cristiano Martins	Tradução integral, em versos, publicada em 1976.
Hernani Donato	Tradução integral, em prosa, publicada em 1980.
Italo Eugenio Mauro	Tradução integral, em versos, publicada em 1998.
Cordélia Dias d’Aguiar	Tradução em prosa pela Ediouro, 1998.
Tradutor	Traduções integrais de um dos três livros da Divina Comédia
Artur Bivar	Tradução do “Inferno” publicada em um semanário de ensino de italiano entre 1926 e 1933.
Aldo Della Ninna	Tradução do “Paraíso” publicada em 1959 no volume VI da edição bilíngue da Editora América das Obras completas de Dante em 10 volumes.
José Serafim Gomes	Tradução do “Purgatório”: excertos publicados entre 1907 e 1910 no Novo Mensageiro do Coração de Jesus, órgão do Apostolado da Oração da Igreja Católica.
Cesar Augusto Falcão	Tradução do “Purgatório” publicada em 1958 no

	volume V da edição bilíngue da Editora América, das Obras completas de Dante em 10 volumes.
Monsenhor Joaquim Pinto de Campos	Tradução em prosa do “Inferno” com publicação em 1888 em Lisboa, em 1957 no Volume I e em 1958 nos volumes II, III e IV da edição bilíngue da Editora América das Obras completas de Dante em 10 volumes.
Vinícius César de Berredo	Tradução do “Inferno” em versos rimados, em 1976
Jorge Vanderlei	Tradução em tercetos do “Inferno” publicada em 2004.
Malba Tahan	Traduções do “Inferno”: 1º volume publicado em 1947 e o 2º em 1948 em prosa e verso.
Tradutor	Traduções parciais do “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”
Luis Vicente De Simoni	Na sua obra <i>Ramalhete poético do parnaso italiano</i> , de 1843, incluiu traduções suas do “Inferno” (cantos I e II, versos 70 a 142 do canto V e versos 1 a 88 do canto XXXIII), canto I do “Purgatório”, do “Paraíso” (canto I e versos 1 a 93 do canto XXXI) em versos.
Manuel Jesuíno Ferreira:	Tradução dos versos 12 a 139 do canto XXXIV do “Inferno”, o canto I do “Purgatório” e os versos 133 a 145 do “Paraíso”, publicados em 1879 em versos.
Tradutor	Traduções parciais do “Paraíso”
Haroldo de Campos	Tradução em versos de seis cantos do “Paraíso”, publicada em 1976.
Tradutor	Traduções parciais do “Purgatório”
Antônio Gonçalves Dias	Tradução em versos de fragmentos do canto VI do “Purgatório” feitas em 1844 quando tinha apenas 21 anos
Artur Bivar	Tradução de 18 cantos do “Purgatório” publicadas em um semanário de ensino de italiano entre 1926 e 1933.
Henriqueta Lisboa	Publicou em versos suas traduções do poeta fiorentino em os <i>Cantos de Dante</i> , em 1969
Tradutor	Traduções parciais do “Inferno”
Machado de Assis	Tradução em tercetos do canto XXV do “Inferno”, publicada no jornal O Globo em 1874.
Teófilo Dias	Tradução dos versos 92 a 142 do canto V e do canto XXXIII do “Inferno” publicados em 1878.

Generino dos Santos	Publicou, no tempo do Império, <i>Poemas Dantescos</i> . Traduziu os cantos X e XIII do “Inferno” em versos rimados. Sua tradução do canto X foi recitada no plenário da Câmara dos Deputados em 1888. Por conseguinte, publicada no Diário Oficial.
Dom Pedro II	Tradução dos versos 73 a 142 do canto V e dos versos 1 a 90 do canto XXXIII que foram publicadas em versos no ano de 1889 como homenagem de seus netos.
Emanuel Guimarães	Tradução em tercetos dos versos 73 a 142 do canto V publicada postumamente sem indicação de data. Faleceu em 1907.
Aderbal de Carvalho	Tradução em tercetos dos versos 73 a 142 do canto V publicada em 1911.
Artur Bivar	Tradução do “Inferno” publicada em um semanário de ensino de italiano entre 1926 e 1933.
Gondin da Fonseca	Tradução do canto V e parte do canto XXXIII do “Inferno” em versos, em 1938.
Domingos Ennes	Tradução do “Inferno” em 1947.
Dante Milano	Tradução dos cantos V, XXV e XXXIII em 1953 publicada pelo Ministério da Educação e Cultura na coleção Cadernos da Cultura.
Francisco Pati	Após fazer uma análise das traduções do canto V do “Inferno” de José Pedro Xavier Pinheiro e do Barão da Vila da Barra, propôs uma versão integral do mesmo canto, em 1965.
Augusto de Campos	Tradução em versos, além de outros cantos, do canto V publicada em 1986.
Tradutor	Traduções parciais sem especificação
Padre Carlos Candiani	Publicou, em 1868, <i>Ensaio de Traduções de Poesias italianas na Língua dos Brasileiros</i> .

Quadro III– Traduções brasileiras da *Divina Comédia*

3.4 DOM PEDRO II TRADUTOR DA *DIVINA COMÉDIA*

Não se sabe ao certo de quando são as traduções dos cantos da *Divina Comédia* feitas por Dom Pedro II. Certo é que, desde muito jovem, antes mesmo de assumir o trono (ao que tudo indica), já tinha interesse pela língua italiana e sua tradução, como atesta este bilhete enviado ao mordomo Paulo Barbosa:

“Senhor Paulo,
Quero, se há, um dicionário portuguez e italiano.
D. Pedro 2º.” (LACOMBE, 1994, p. 110).³⁸

Pedro Calmon (1975) conta que, em maio de 1869, a atriz italiana Adelaide Ristori, durante o concerto do pianista americano Luís Moreau Gottschalk em um sarau organizado pelo Imperador, “[...] recitou trechos da *Divina Comédia*, os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, que à força de os traduzir o imperador sabia de cor [...]” (p. 824).

E, em 29 de setembro de 1869, em carta a Ristori, o Monarca fala de suas traduções e anexa à que fez do Episódio do Conde Ugolino, do canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia* (VANNUCCI, 2004, p. 57).

Entretanto, um indicativo importante sobre o período em que Dom Pedro II pode ter se entusiasmado pela *Divina Comédia*, e se sentido compelido a traduzi-la, é a publicação, em 1843, do livro o

³⁸ Bilhete não datado. Esse é o nono de uma série de 194 cartas e bilhetes remetidos por Dom Pedro II a Paulo Barbosa que Lacombe (1994) publicou em ordem cronológica crescente no seu livro *O Mordomo do Imperador*. A primeira mordomia de Paulo Barbosa deu-se de quando o imperador tinha 8 anos até próximo dos 20 anos.

Ramalhete poético do parnaso italiano, de Luiz Vicente De Simoni. O livro é uma antologia de autores italianos em língua portuguesa. Dante abre a passarela dessa literatura com as seguintes traduções: do “Inferno” os cantos I e II, mais os versos 70 a 142 do canto V e os versos 1 a 88 do canto XXXIII, do “Purgatório” o canto I e do “Paraíso” o canto I e versos 1 a 93 do canto XXXI. Observe-se que, entre os trechos traduzidos, estão os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, os mesmos que serão objetos de tradução por parte de Dom Pedro II.

Com a escolha dos cantos mais famosos, e traduzindo pelo menos um canto de cada parte da *Comédia*, De Simoni propiciou aos leitores da época uma visão geral da *Divina Comédia*.

Pedro Faleiros Heise, em sua dissertação de mestrado *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano*, diz que o livro é: “a primeira e uma das únicas antologias de poesia italiana no Brasil até hoje, trazendo uma importante contribuição para a formação de nossa cultura [...]” (2007, p. 10). Maria Teresa Arrigoni, em seu texto *Em busca das obras de Dante em Português no Brasil (1901 – 1950)*, afirma que De Simoni foi o primeiro tradutor de Dante no Brasil:

A primeira tradução da *Divina Comédia* que resultou da pesquisa foi publicada em uma antologia de textos italianos traduzidos, organizada por Luís Vicente De Simoni, no ano de 1843 (2011, p. 44).

A conjectura de que esse livro possa ter influenciado Dom Pedro II se funda no fato - para além do interesse literário - de que ele é uma homenagem ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana

Teresa Cristina, conterrânea de De Simoni. Antes do prefácio, o autor publica uma série de poemas de sua autoria, nos quais aparecem elogiosas menções ao Monarca. No primeiro poema, intitulado “O voto do anjo da inocência”, De Simoni canta acontecimentos da vida de Dom Pedro II até o matrimônio. Em alguns versos, fica clara a presença de elementos da *Divina Comédia* e transparece a intenção de comparar a princesa Teresa Cristina com Beatriz.

Para designar a consorte escreve:

Mandei-lhe que a Virtude
 Buscasse co’ a Belezza:
 Elle as achou conjumctas
 N’uma gentil Princeza,
 Tão nobre e virtuosa,
 Quanto é gentil, formosa. (1843, p. 13)

E, também, a intenção de vincular a imagem de Dom Pedro II com Dante:

Disse, e no ethereo côro
 Sôou alto contento
 De júbilo ineffavel,
 Da rosa em cada assento,
 Aonde fulgurante
 A Beatriz viu Dante. (1843, p. 14)

Trata-se claramente de uma analogia com a rosa do paraíso. Assim como aconteceu com Dante e Beatriz, também ocorreria com o casal monárquico. A cena dantesca é assim descrita por Barbara Reynolds:

Dante vê milhares e milhares de fileiras que
 contêm tronos, nos quais estão sentadas as
 almas dos abençoados. A estrutura inteira tem a

forma de uma rosa com as pétalas brancas, completamente abertas diante dele na forma de um anfiteatro, sendo os anéis mais próximos tão largos que ele não consegue imaginar a extensão do que está mais distante. Beatrice o conduz ao centro dourado da rosa [...]. (2011, p. 538).

E por Dante é cantada no “Paraíso” no terceto abaixo:

qual é colui che tace e dicer vole,
mi trasse Beatrice, e disse: “Mira
quanto è ‘l convento de La bianche stole!
(Par., XXX, 126-129)

Outro tema tratado no livro, e que também pode ter influenciado Dom Pedro II são as reflexões, que constam no prefácio, sobre o ato de traduzir. De Simoni comungava com a tese de que a tradução deveria causar um efeito semelhante ao que o original teria causado nos seus leitores, e que, portanto, a tradução deveria, tanto no conteúdo, como na forma, manter-se fiel ao original. Assim, o tradutor contrapunha-se à corrente francesa conhecida como *belles infidèles*, que propunha a nacionalização das traduções, preservando do texto original o conteúdo, ou seja, o princípio da fidelidade ao espírito, e não à letra. No trecho abaixo, tem-se uma visão geral do pensamento de De Simoni sobre tradução:

[...] não seguimos rigorosamente o preceito dos que aconselham que se vertam os pensamentos do autor escrevendo na língua em que se verte como se se compusesse uma obra nessa mesma língua. Este preceito é bom e razoável até certo ponto, mas errado se se entender em um sentido mui lato e absoluto; e em lugar de dar a qualquer país a obra de outro, não lhe dará afinal senão uma obra nacional. Para pôr em

prática este preceito é preciso primeiramente supor que o tradutor está revestido de todas as faculdades e tensões do autor do original, e disposto a fazer na sua língua natal o que este fez na sua própria. Então sim ele poderá verter bem esse autor, porque ele escreverá, por exemplo, em português como este escreveu em italiano. (1843, p. VIII-IX)

Dom Pedro II escolheu traduzir duas das histórias mais afamadas da *Divina Comédia*: a história de amor de Paolo e Francesca da Rimini, canto V do “Inferno”, vv. 73-142, e a terrível morte do Conde Ugolino e seus filhos, canto XXXIII do “Inferno”, vv. 1-90. Não existem elementos para afirmar as razões que levaram à escolha desses dois cantos. Um indício, como mostram as opções do próprio De Simoni, é de que essas duas histórias da *Divina Comédia* estavam entre as mais difundidas, e, por conseguinte, entre as mais apreciadas pelos leitores e estudiosos de Dante - particularmente a tragédia de Paolo e Francesca -, e que, na Europa e em outras partes do mundo, eram das passagens que mais seduziam tradutores.³⁹ Acrescente-se ainda que, no século XIX, os artistas e os escritores da Europa e do Brasil estavam sob a influência do romantismo, e que esses buscavam inspiração em temas da idade média para expressar seu ideal de mundo e de vida.⁴⁰ Ainda é importante observar que a Itália vivia nessa época o período conhecido por *Risorgimento*, quando se intensificaram os esforços pela unificação do país. Thies Schuty, na sua resenha *Dante nel Risorgimento*, traça um panorama do mito dantesco no período. Mostra um Dante visto como

³⁹ Em Portugal, por exemplo, conforme Daniela Di Pasquale no artigo *O mito de Francesca da Rimini em Portugal*, publicado na revista *Babilônia* N° 8/9, entre 1857 e 1896 foram feitas pelo menos catorze publicações de traduções portuguesas do canto V do “Inferno” ou de parte dele (2010. p. 175)

⁴⁰ Cf. ALENCAR, 1994, p.156.

fundador da língua e da civilização italiana e, também, como profeta de uma Itália unida. Dentre os vários exemplos do culto ao mito, relata a formação de um grupo, em 1855, que tinha como objetivo “[...] reforçar a consciência nacional da população mediante a difusão da obra dantesca” (2001, p. 100).⁴¹

Se não existem elementos mais concretos para se medir o grau de influência da obra de De Simoni nas traduções de Dom Pedro II, certo é que as únicas traduções para o português do Brasil desses dois cantos da *Divina Comédia*, que, com um alto grau de certeza, foram realizadas antes das de Dom Pedro II, são as de De Simoni. Este dado, se comprovado (para isso é necessário encontrar indícios mais claros da data em que Dom Pedro II fez essas traduções), transforma Dom Pedro II no segundo escritor brasileiro a traduzir esses cantos, e, muito provavelmente, o coloca entre os quatro primeiros tradutores da *Divina Comédia* no Brasil. Ao que se tem de registro, conforme o Quadro III - Traduções brasileiras da *Divina Comédia*, depois de De Simoni, as próximas traduções da *Divina Comédia* foram as de Antônio Gonçalves Dias que, em 1844, traduziu fragmentos do canto VI do “Purgatório” e as de Padre Carlos Candiani que, em 1868, no seu *Ensaio de Traduções de Poesias italianas na Língua dos Brasileiros*, fez traduções da *Divina Comédia*. Sabe-se que, pelo menos a tradução do episódio do Conde Ugolino, foi feita por Dom Pedro II em uma data anterior a maio de 1869.

A tradução do “Inferno”, de José Pedro Xavier Pinheiro, foi publicada em 1888, e a tradução integral em 1907. A tradução integral

⁴¹ “[...] rafforzare la coscienza nazionale della popolazione mediante la diffusione dell'opera dantesca” (2001, p. 100).

da *Divina Comédia*, feita pelo Barão da Vila da Barra, teve publicação em 1888, pela Imprensa Nacional, mas, há indicativos de que tenha sido escrita na década de 1870, conforme assinala Hernâni Donato, no prefácio da sua tradução da *Divina Comédia*, onde também fala da tradução de Xavier Pinheiro:

Traduções de alto valor intelectual, mas de compreensão difícil de A Divina Comédia, para o Português, existem várias. A do Barão de Vila da Barra, em versos soltos, na linguagem castiça de 1876. A primeira parte do poema fora laboriosamente trabalhada em prosa por Monsenhor Joaquim Pinto de Campos, em 1886, com edição lisboeta. De 1888 é a versão mais difundida do Inferno em língua portuguesa. É de José Pedro Xavier Pinheiro, que manteve disciplinadamente a rima e a forma das terzinas. Em 1907, surgiu a tradução integral. (1997, p. 20).

Ter-se-ia ainda a considerar a tradução de Teófilo Dias, dos versos 92 a 142 do canto V e o canto XXXIII, ambos do “Inferno”, e publicados em 1878. A tradução de Machado de Assis, publicada no jornal *O Globo*, em 1874, refere-se ao canto XXV do “Inferno”. Portanto, no espectro de autores nacionais, a lista dos que de uma forma ou de outra possam ter influenciado as traduções de Dom Pedro II é bastante resumida, mesmo considerando que o Barão da Vila da Barra, Xavier Pinheiro e Teófilo Dias, tenham iniciado suas traduções antes de Dom Pedro II ter concluído a sua e que, de alguma forma, o Monarca tenha tido acesso a elas.

Se não se tem dados suficientes para fazer-se tal afirmativa, seja por falta de dados precisos das datas em que essas traduções foram feitas, seja pela ausência, até aqui, de provas documentais ou mesmo de

testemunhos de outros, em cartas, diários ou qualquer tipo de registro possível à época – essas informações podem existir. Ainda há muito a ser pesquisado sobre a vida de Dom Pedro II. Podemos, porém, buscar indícios de possíveis influências comparando essas traduções.

Quando se compara a tradução de Dom Pedro II com a de Xavier Pinheiro - ambas construídas em tercetos encadeados - são observadas pouquíssimas semelhanças, para não dizer nenhuma. Parece que nenhum dos dois teve conhecimento prévio da obra do outro, e, se tiveram, não foi um contato importante, pois, não resultara em influências significativas. O único terceto em que se observa alguma proximidade é no que inicia no verso 136:

vv	Dante	Dom Pedro II	Xavier Pinheiro
136	la bocca mi basciò tutto tremante.	A bocca me beijou todo anhelante	A boca me beijou todo tremante
137	Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:	Galeoto era o livro e seu autor	De Galeotto fez o autor e o escrito
138	quel giorno più non vi leggemmo avante	N'esse dia não lemos para adiante	Em ler não fomos nesse dia avante

Quadro IV - Análise Comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro

No verso 136, a única diferença é o uso de “anhelante”, por parte de Dom Pedro II, enquanto Xavier Pinheiro usa “tremante”, uma opção que deixou o verso de Xavier Pinheiro mais próximo do original: “la bocca mi basciò tutto tremante”. Também há semelhança de forma e conteúdo no verso 138.

O mesmo se observa na comparação da tradução de Dom Pedro II com a do Barão da Vila da Barra. A tradução do Barão, homem

próximo ao Imperador é, possivelmente, a única que, além da de De Simoni, poderia ter sido escrita antes, ou mesmo contemporaneamente a de Dom Pedro II. Além de tê-la feito em versos soltos,⁴² enquanto o Imperador a fez em versos encadeados,⁴³ não se encontram entre as duas traduções elementos que indiquem influência de uma sobre a outra. Pela relação que estes dois personagens da história brasileira tiveram, era de se esperar o contrário. Podemos identificar alguma semelhança em uns poucos versos:

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo ⁴⁴	Barão da Vila da Barra
74	parlerei a quei due che 'nsieme vanno	Fallarei a esses dous que juntos vão,	Fallar a esses dois, que juntos seguem,
77	più presso a noi; e tu allor li priega	Mais proximo de nós, e então lhes pede	Maís de próximo a nós; e então os roga
81	venite a noi parlar, s'altri nol niega!	Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.	Fallar-nos vinde, si ninguém o véda.

Quadro V – Análise Comparativa: Dom Pedro II x Barão da Vila da Barra

⁴² Verso solto é um verso branco que obedece à métrica, sem rima, porém, inserido entre versos rimados. (dicionário Houaiss online).

⁴³ Encadeamento é o recurso de fazer aparecer a rima de uma estrofe na estrofe seguinte (dicionário Houaiss online).

⁴⁴ Para De Biasi o Manuscrito Definitivo “É o último estado autógrafo do prototexto [...]” (2010, p. 60)

Já, quando se compara a tradução de Dom Pedro II com a de De Simoni as semelhanças latejam, como se pode observar nos versos abaixo:

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni
78	mossi la voce: O anime affannate,	Desprendo a voz: oh almas afanadas,	Eu solto a voz: O' almas magoadas,
79	venite a noi parlar, s'altri nol nega!	Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.	Vinde fallar-nos se ninguém o nega
93	poi c'hai pietà del nostro mal perverso.	Pois que tens dó do nosso mal perverso	Pois tu tens dôr do nosso mal perverso
94	Di quel che udire e che parlar vi piace,	De tudo que fallar e ouvir te apraz	De tudo quanto ouvir falar voz praz
103	Amor, ch'a nullo amato amar perdona,	Amor, que nunca ao amado amar perdôa,	Amor, que amar a amados não perdoa,
105	che, come vedi, ancor non m'abbandona	Que, como vês, ainda me agrilhôa.	Que, como vês, inda comigo voa.
109	Quand'io intesi quell'anime offense,	Logo que ouvi as almas doloridas,	Logo que ouvi taes almas offendidas,
122	che ricordarsi del tempo felice	Que lembrar-se do tempo tão feliz	Do que o lembrar-se do tempo feliz
124	dirò come colui che piange e dice.	Farei como qualquer que chora e diz:	Eu fallarei como quem chora e diz.
133	Quando leggemmo il disiato riso	Quando lemos que o riso desejado	Quando lêmos que o riso desejado,
135	questi, che mai da me non fia diviso,	Quem nunca sahirá d'este meu lado	Este, que nunca deixará meu lado,
136	la bocca mi basciò tutto tremante.	A bocca me beijou todo anhelante.	Beijou-me a boca todo tremulante:
138	quel giorno più non vi leggemmo avante	N'esse dia não lemos para adiante.	Nesse dia hi não lemos mais adiante.

Quadro VI – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni

Nos treze versos acima, é nítida a influência, tanto na forma como no conteúdo, dos tradutores entre si, possivelmente de De Simoni sobre Dom Pedro II, que por vezes parece estar passando a limpo o texto do tradutor italiano. O verso 133 é exatamente igual. Nos demais, alguns possuem pequenas alterações, mas que não escondem a similaridade. No verso 93, De Simoni usa “dor” e Dom Pedro II “dó”. No verso 94, o primeiro usa “praz” e o segundo “apraz” e há pequenos deslocamentos na ordem das palavras. No verso 138, Dom Pedro II troca o “mais”, usado por Simoni, por “para”, etc.

É interessante notar que, em alguns versos, a semelhança se dá mais com as versões anteriores do processo criativo de Dom Pedro II, do que com o texto final. Por exemplo:

vv	Dante	Dom Pedro II - 3º versão	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni
80	Mossi la voce: O anime affannate,	Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas	Desprendo a voz: oh almas afanadas,	Eu solto a voz: O’ almas magoadas,
82	Quali colombe dal disio chiamate	Quaes pombas de saudade magoadas	Leves pombas, da saudade magoadas,	Quaes do desejo pombas convidadas,
116	Francesca, i tuoi martìri	Francisca, os teus tormentos lastimosos	Francisca, os teus martyrìos lastimosos	Assim fallei: Francisca, aos teus tormentos.

Quadro VII – Análise Comparativa: 3º Versão de Dom Pedro II x manuscrito definitivo x De Simoni

No verso 80, De Simoni usa o verbo “solto”, esta era a opção de Dom Pedro II até a versão anterior ao manuscrito definitivo, onde opta

pelo verbo “desprendo” e cancela a expressão “e lhes digo”, o que deixa a estrutura do verso mais próxima da De Simoni.

No verso 82, Dom Pedro II migra de “quaes”, mesma palavra usada por De Simoni, para “leves” e, no verso 116, cujas estruturas não são tão próximas como nas outras duas anteriormente analisadas, Dom Pedro II inicia usando a palavra “martírio”, como no original de Dante, depois troca para “tormento”, mesmo termo usado por De Simoni e, ao final, volta à opção primeira.

Parece que Dom Pedro II, antes de escrever o manuscrito definitivo, revisitou a tradução de De Simoni e fez ajustes na sua com o objetivo de eliminar termos muito coincidentes, ou mesmo, que a partir da De Simoni, foi trabalhando. Deste modo, o Monarca ao cotejar o seu texto com o de De Simoni, teve a oportunidade de fazer distinções em relação a este e, ainda, melhorar a sua própria tradução.

Essas semelhanças não necessariamente são indicativas de que a tradução de De Simoni tenha condicionado a tradução de Dom Pedro II. Possivelmente, o que pode ter sucedido, como sugere o estado dos manuscritos que foram originados no primeiro jorro de ideias, é que Dom Pedro II conhecia bem a tradução de De Simoni, tendo-a lido muitas vezes. Talvez esta tenha sido a primeira versão para o português que conheceu. Como, também, conhecia muito bem e já havia lido muitas vezes o original do canto V do “Inferno” - lembre-se que, desde cedo, Pedro de Alcântara dominava a língua italiana – e esse conhecimento resultou numa primeira versão já muito próxima do manuscrito definitivo. Portanto, tem-se uma situação através da qual se

caracteriza um processo de influência e não de condicionamento de um escritor sobre o outro.

Em boa parte dos versos, Dom Pedro II fez uma construção bastante distinta da de De Simoni na forma, e em alguns casos até com distinção de sentido. Nos dois primeiros tercetos do episódio de Francesca da Rimini, por exemplo, pode-se observar a diferença da construção dos versos no que diz respeito à forma.

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni
73	I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggeri.	E comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, velozmente.	E disse: Vate, aos dous, que companheiros Andando vão, fallar um pouco almejo, Aos que ao vento parecem tão ligeiros.
76	Ed elli a me: Vedrai quando saranno più presso a noi; e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei verranno»	E elle a mim: os verás n'outra ocasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.	E elle tornou-me: espera pelo ensejo De os termos perto, e pelo amor que os pega Supplica-os, e farão o teu desejo.

Quadro VIII – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni

Destarte, a primeira versão da tradução de Dom Pedro II, em especial, pode ser considerada resultado da síntese do profundo conhecimento que ele possuía do original de Dante e, provavelmente, da tradução de De Simoni.

Outros elementos distintivos da tradução de Dom Pedro II podem ser elencados.

No verso 125, Dom Pedro II faz uma construção de sentido bem singular em relação à versão de De Simoni, e mesmo das versões do Barão da Vila da Barra e da de Xavier Pinheiro e, até, do texto original.

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
125	Del nostro amor tu hai cotanto affetto,	Do nosso amor, te é causa de prazer,	Do nosso amor se tanto estás ardendo,	Mas pois tão vivo empenho te estimula	Mas porque de saber és desejoso,

Quadro IX – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro

Aliás, na versão do Barão da Vila da Barra e de Xavier Pinheiro, pouco se encontra de proximidade com Dom Pedro II, e mesmo, com De Simoni. Nem quando Dom Pedro II e De Simoni fazem traduções muito vizinhas, como no Quadro X:

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
109	Quand'io intesi quell'anime offense,	Logo que ouvi as almas doloridas,	Logo que ouvi taes almas offendidas,	Tendo escutado estas plangentes almas,	Daquelas almas as angústias feras

Quadro X – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro

E nem quando fazem traduções mais distantes, como no caso do verso 125 (quadro XI) ou no verso 112 do quadro abaixo:

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
112	Quando rispuosi, cominciai: Oh lasso,	Respondendo exclamei: Bem triste, sim!	Ai, que lembrança! a responder eu passo,	Mal peccado! Exclamei, quantos almejos,	Quando pude, falei: “Cruel destino!

Quadro XI – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro

Excepcionalmente, no verso 136, encontra-se certa proximidade entre as versões de Dom Pedro II, De Simoni e Xavier Pinheiro no qual, basicamente, a única palavra diferente é o adjetivo. Em relação à tradução do Barão, nem mesmo nesse verso, encontram-se semelhanças.

vv	Dante	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
136	la bocca mi basciò tutto tremante.	A bocca me beijou todo anhelante.	Beijou-me a boca todo tremulante:	Todo tremulo a boca então beijou-me	A boca me beijou todo tremante,

Quadro XII – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro

4 O PROCESSO CRIATIVO EM DOM PEDRO II – A ANÁLISE GENÉTICA DOS MANUSCRITOS TRADUTÓRIOS

Após formar-se o dossiê de manuscritos, os documentos digitalizados e adquiridos junto ao Museu Imperial foram organizados em um banco de dados eletrônico. Na sequência, depois de identificados e após ter-se checado sua autenticidade, os fólios foram classificados e numerados, obedecendo à ordem cronológica de sua produção. Procedeu-se, então, à transcrição dos mesmos⁴⁵, organizando-se, assim, o prototexto da tradução do canto V, ou seja, os antecedentes do texto considerado como final.

Optou-se por uma transcrição diplomática por ser esta a que mais respeita a topografia dos significantes gráficos no espaço do manuscrito, reproduzindo o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original (BIASI, 2010, p. 85).

4.1 TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA DAS TRADUÇÕES DO CANTO V

Entre as possibilidades de tipos de transcrição – diplomática, semidiplomática e linear - optou-se pela transcrição diplomática. A transcrição linear faz a reprodução datilográfica de todos os elementos do original de um manuscrito sem respeitar a topografia da página. A transcrição semidiplomática faz a reprodução datilográfica do manuscrito como está no original, mas, desenvolvendo abreviações e

⁴⁵ A transcrição diplomática dos manuscritos foi realizada pelo autor desta dissertação

rasuras. Já a transcrição diplomática, como já dito, reproduz o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original.

Para não ocupar muito espaço do corpo desta dissertação, a transcrição diplomática dos fólhos do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*, constará dos apêndices. Neste espaço está disponibilizado o “Quadro Diacrônico da Transcrição do Episódio de Francesca da Rimini”. Este permite a visualização da evolução do processo criativo de Pedro de Alcântara.

O quadro diacrônico das transcrições foi organizado em ordem cronológica crescente. Partiu-se do que se considerou ser a primeira tentativa de tradução de Dom Pedro II, ou seja, a versão 1, chegando-se até o texto publicado em 1932. Na última coluna consta o texto original, escrito por Dante Alighieri no século XIV. Entre a versão 1 e o texto publicado estão mais três versões: a versão 2, a versão 3 e o manuscrito considerado definitivo. Como não existem datas nos manuscritos, o critério utilizado para estabelecer a sequência das versões foi a presença ou ausência de rasuras, de uma a outra, observando-se a coerência na construção do texto.

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
73	<p>Eu comecei: poeta, boa mente</p> <p>Fallarei a esses dous que juntos vão,</p> <p>E o vento fez girar tão velozmente</p> <p>Qual á mercê do vento velozmente.</p>	<p>Eu comecei: poeta boa mente</p> <p>Fallarei a esses dous que juntos vão,</p> <p>Qual á mercê dos vento, velozmente.</p>	<p>Eu comecei: poeta, boa mente</p> <p>Fallarei a esses dous que juntos vão,</p> <p>Qual á mercê do vento, velozmente.</p>	<p>E comecei: poeta, boa mente</p> <p>Fallarei a esses dous que juntos vão,</p> <p>Qual a mercê do vento, velozmente.</p>	<p>E comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, velozmente.</p>	<p>I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggeri.</p>
76	<p>n'outra occasiõ E elle a mim: verás quando estarão</p> <p>Mais proximo de nós e então vos pede</p> <p>Pelo amor que os conduz e eles virão.</p>	<p>E elle a mim: verás n'outra occasiõ.</p> <p>Mais próximo de nós e então lhes pede</p> <p>Pelo amor que os conduz e elles virão.</p>	<p>E elle a mim: verás n'outra occasiõ</p> <p>Mais próximo de nós e então lhes pede</p> <p>Pelo amor que os conduz e eles virão.</p>	<p>E elle a mim: os verás n'outra occasiõ</p> <p>Mais proximo de nós, e então lhes pede</p> <p>Pelo amor que os conduz, e eles virão.</p>	<p>E elle a mim: os verás n'outra ocasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.</p>	<p>Ed elli a me: Vedrai quando saranno più presso a noi; e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei verranno»</p>
79	<p>a nosso lado os cede Logo que o vento para nós os jogue</p> <p>Desprendo a voz: oh almas afanadas,</p> <p>Vinde fallar-nos, se ninguem o impede.</p>	<p>Logo que o vento ao nosso lado os ceder e lhes digo</p> <p>Desprendendo a voz: oh almas afanadas,</p> <p>Vinde falar-nos, se ninguem o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede</p> <p>Soito a voz e lhes digo: oh almas afanadas,</p> <p>Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede,</p> <p>Desprendo a voz: oh almas afanadas,</p> <p>Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar- nos, ninguém o</p>	<p>Sì tosto come il vento a noi li piega, mossi la voce: «O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri</p>

					impede.	no! niega!»
82	Quaes pombas da saudade magoadas Com xxxx pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,	Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,	Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes, azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas;	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levados;	Quali colombe dal disio chiamate con l'ali alzate e ferme al dolce nido vegnon per l'aere, dal voler portate;
85	Taes o bando de Dido eil-as deixar, Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde eeeee gritar	Taes o bando de Dido eil-as deixar Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde gritar.	Taes o bando de Didos eil-as deixar Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde gritar.	Taes o bando de Dido ei-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição pôde gritar.	Taes o bando de Dido ei-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição poude gritar.	cotali uscir de la schiera ov'è Dido, a noi venendo per l'aere maligno, si forte fu l'affettüoso grido.
88	Gracioso vivente, que benigno ^{f já sangue foi disperso} para quem xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx Quedes xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx nós que xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx Vens visitar, ^o ar negro e mofino, ^{ipeto} .	Gracioso vivente que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar, pelo ar negro e mofino,	Gracioso vivente que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar, pelo ar negro e mofino,	Gracioso vivente, que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar pelo ar negro e mofino,	Gracioso vivente, que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar pelo ar negro e mofino,	«O animal grazioso e benigno che visitando vai per l'aere perso 90 noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

91	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo, O Nossas preces ^{teria} xxxx por tua paz; Pois que tens dó do nosso mal perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces teria por tua paz; Pois que tens do' do nosso <u>mal</u> perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces teria por tua paz; Pois que tens dó no nosso <u>mal</u> perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces terias por tua paz; Pois que tens dó do nosso <u>mal</u> perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces terias por tua paz; Pois que tens dó do nosso mal perverso.</p>	<p>se fosse amico il re de l'universo, noi pregheremmo lui de la tua pace, poi c'hai pietà del nostro mal perverso.</p>
94	<p>De tudo q que fallar e ouvir te apraz Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida, Enquanto o vento, como agora, jaz</p>	<p>De tudo que falar e ouvir te apraz Ouvir-voz e fallar-voz tem cabida, Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir te apraz Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida, Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir t te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-nos e fallar-nos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>Di quel che udire e che parlar vi piace, noi udiremo a parlareremo a voi, mentre che 'l vento, come fa, ci tace.</p>
97	<p>Está a terra ^{na} xxxx aonde entrei xxx vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança P'ra com a sequazes descansar da lida P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança, P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança, P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança, P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po discende per aver pace co' seguaci sui.</p>

<p>100</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança Oooooooooooooooooooooo pessoa oooooooooo da bellissima predeu) \ e o modo Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, u Predeu o da bellissima pessoa Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Predeu-o da bellissima pessoa Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Predeu-o da bellissima pessoa, Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Predeu-o da bellissima pessoa, Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese custui de la bella persona che mi fu tolta; e l' modo ancor m'offende.</p>
<p>103</p>	<p>Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me a este Que como vês ainda me agrilhôa.</p>	<p>Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vez, ainda me agrilhôa.</p>	<p>Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me agrilhôa.</p>	<p>Amor, que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me agrilhôa.</p>	<p>Amor, que nunca ao amado amar perdôa, Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me agrilhôa.</p>	<p>Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.</p>
<p>106</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte Oo Caina Cai E ambas nos fallaram de tal sorte</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte Caina, que extinguiu as nossas vidas E ambas nos fallarão de tal sorte.</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte Caina, que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte:</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte:</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte. Ela disse e calou-se.</p>	<p>Amor condusse noi ad una morte: Caina attende chi a vita ci spense». Queste parole da lor ci fuor porte.</p>

109	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim que o Té xxxxx poeta me falla: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim. Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas, Baixei o rosto e conservei-o assim. Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas, Baixei o rosto e conservei-o assim, Té que o poeta me disse: Em que tu lidas?</p>	<p>Quand'io intesi quell'anime offense, china' l viso e tanto il tenni basso, fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?»</p>
112	<p>Respondendo exclamei: triste de mim (mmm sim) Que doces pensamentos, que desejo A os xxx conduziu ao doloroso fim!</p>	<p>Respondendo exclamei: bem tristes sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!</p>	<p>Respondendo exclamei: bem tristes sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!</p>	<p>Respondendo exclamei: bem triste, sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!</p>	<p>Respondendo exclamei: Bem triste, sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!</p>	<p>Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passo!»</p>
115	<p>^{e fallo} Volto-me então e poso fallam fooooo para elles n'este ensejo: martyrios Eooooooooooooooooooooo Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo</p>	<p>Volto-me então e falo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;</p>	<p>Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;</p>	<p>Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;</p>	<p>Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;</p>	<p>Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio.</p>

118	<p>Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?</p>	<p>Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?</p>	<p>Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?</p>	<p>Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?</p>	<p>Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?</p>	<p>Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, a che e come concedette amore che conoscesti i dubbiosi disiri?»</p>
121	<p>E Ella a mim: nenhuma maior dôr de tempo tão Que lembrar-se de tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor</p>	<p>Que lembrar-se de tempo tão feliz penoso já Na desgraça, u e bem o sabe o teu doutor.</p>	<p>Que lembrar-se do tempo já feliz Na desgraça, é penar, o sabe o teu doutor.</p>	<p>E ella a mim: nenhuma maior dor, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.</p>	<p>E ella a mim: nenhuma maior dôr, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.</p>	<p>E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.</p>
124	<p>Porem se me conhecer bem a raiz Do nosso amor te xxxxxxxxxxprazer é causa de Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz De nosso amor te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Porém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Porém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz:</p>	<p>Ma s'a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice.</p>

127	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lancelôto como o amor ^{rendeu} rendeu ‘Stavamos sós sem nada o que temer</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu ‘Stavamos sós sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lancelote como o amor rendeu ‘Stavamos sós sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, “Stavamos sós, sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, Stavamos sós, sem nada que temer.</p>	<p>Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse: soli eravamo e sanza alcun sospetto.</p>
130	<p>A leitura por vezes nos ergueu xxxxvezes-o-xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx Eu lexxxxxxx-e-mxxxxx Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos p ven</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rostos descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu.</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,</p>	<p>Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.</p>
133	<p>Quando lemos ^{que} riso ^{que} riso desejado xxxxxx Sentia o beijo de tão fino amante Quem nunca sahirá d’este meulado</p>	<p>Quant^o lemos que o riso desejado Lembrei o beijo de tão fino amante Quem nunca saberá D’este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante Quem nunca sahirá d’este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d’este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d’este meu lado</p>	<p>Quando leggemmo il disiato riso esser basciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,</p>

136	<p>A bocca me beijou todo anhelante. e seu autor: Galeôto era o livro o-xxxxxxxxxxxxxxxx Nesse dia não lemos para diante.</p>	<p>A boca me beijou todo anhelante. Galeôto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para diante.</p>	<p>A boca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para adiante</p>	<p>A bocca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.</p>	<p>A outrara chora e tanto o dó me attrae, Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.</p>	<p>la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante».</p>
139	<p>Em quanto assim essa alma me xxxxxxxxxxxxxxxx conta seu labor A outra assim xxxxxxxxxxxxxxxx chora e tanto o dó xxxxxxxxxxxxxxxx me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,</p>	<p>Mentre che l'uno spirito questo disse, l'altro piangèa; sì che di pietade io venni men così com'io morisse.</p>
142	<p>E cahi como corpo morto cae</p>	<p>E cahi como corpo morto ca</p>	<p>E cahi como corpo morto c</p>	<p>E cahi como corpo morto cae.</p>	<p>E cahiu como corpo morto cae.</p>	<p>E caddi come corpo morto cade.</p>

Quadro XIII - Quadro Diacrônico da Transcrição do canto V

4.2 VISÃO DIACRÔNICA DO PROCESSO CRIATIVO - AS CAMPANHAS DE CRIAÇÃO

Analisando-se o “Quadro Diacrônico da Transcrição do canto V”, é possível, cronologicamente, distinguir, no percurso do processo criativo de Dom Pedro II, quatro campanhas de criação que, sinteticamente, podem assim ser descritas:

- I. Primeira campanha de tradução – um intenso jorro de ideias produz a primeira versão.

Como Dom Pedro II já possuía, em função de sua cultura, razoável compreensão do texto e do sentido do canto V do “Inferno” de Dante a ser traduzido, supõe-se que iniciou subitamente a campanha de tradução. O conhecimento prévio do fio condutor da narrativa do canto faz da campanha um momento intenso, quase agressivo, quando Dom Pedro II constrói a tradução pensando mais verso a verso, ou mesmo, terceto a terceto, do que palavra a palavra, em um encadeamento estratégico quase linear, que parte do início do texto e vai até o seu final, sem voltas, sem importantes titubeares de sentido, mas com algumas hesitações. Estas são mais de ordem estética, guardando correspondência com a métrica e a rima, do que com o sentido.

Algumas vezes Dom Pedro II risca os textos escritos e os reescreve praticamente da mesma forma, como no trecho a seguir:

#1⁴⁶

Em quanto/assim essa alma me ~~xx~~ conta seu labor
~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ essa alma ~~assim~~ ~~xxxxxxxx~~ ~~xxxxxx~~
 chora ~~x~~ e tanto o dó ~~xxxx~~ de me attrae
 A outra assim ~~—~~ chora tanto ~~—~~ attrae
~~xxxx~~ Que desmaiei da morte sob a côr,

Não há um padrão nas rasuras. Usa riscos que cancelam frases, expressões ou palavras. Os riscos podem ser mais leves e abertos, permitindo a transcrição do texto cancelado:

#1

Eu comecei: poeta, boa mente
 Fallarei a esses dous que juntos vão,
 E o vento fez girar tão velozmente
 Qual á mercê do vento velozmente.

Ou ainda, os riscos podem ser fechados, impedindo a transcrição do que foi cancelado. Incluem-se nesta categoria as rasuras circulares, que igualmente impedem a transcrição e passam a ideia de que Dom Pedro II quisesse cancelar letra a letra e esquecer o que escreveu:

⁴⁶ O símbolo “#” corresponde à “versão”.

A intensidade das rasuras, dos cancelamentos e dos riscos pode confundir o analista e induzi-lo à ideia da existência de dificuldades no processamento da tradução. No entanto, a exiguidade de hesitações, de destaques de palavras e de anotações – que se existissem indicariam problemas de compreensão, síntese ou dúvidas de significado de conteúdo -, mostra que, já na primeira versão, Dom Pedro II tinha o sentido geral da tradução na mente, com seus tercetos e com seus versos. Se ela não estava completamente resolvida estava razoavelmente sedimentada. Os contínuos cancelamentos de um mesmo verso ou de uma mesma palavra é uma testagem que apenas revela a espiralidade do processo criativo e que este nunca é linear.

Outro indicativo desta hipótese são as pouquíssimas rasuras existentes nas demais três versões que antecedem o texto impresso, como veremos mais adiante.

Portanto, parece razoável supor que, na mente de Dom Pedro II, a compreensão do texto já tinha se dado e, por conseguinte, uma primeira tradução do conjunto do canto já se encontrava desenhada. O que indica que o Monarca escrevesse já com ideia pré-estabelecida da tradução, por conhecer muito bem o texto original e outras traduções para o português do canto V, pois ele era um grande leitor. Outra suposição que parece pertinente é de que esta primeira campanha foi contínua, ininterrupta e, possivelmente, breve. Concorrem para isso, além da já descrita intensidade do jorro e das rasuras, também o fato de tê-la realizado em apenas dois fôlios, especialmente utilizados em quase sua totalidade, numa atitude de quem não estava preocupado com a estética do manuscrito em si, mas, num momento em que o importante era registrar a totalidade das ideias que lhes estavam à mente. Além

disso, é razoável presumir que neste momento ele não tenha feito paradas para recorrer ao uso do dicionário.

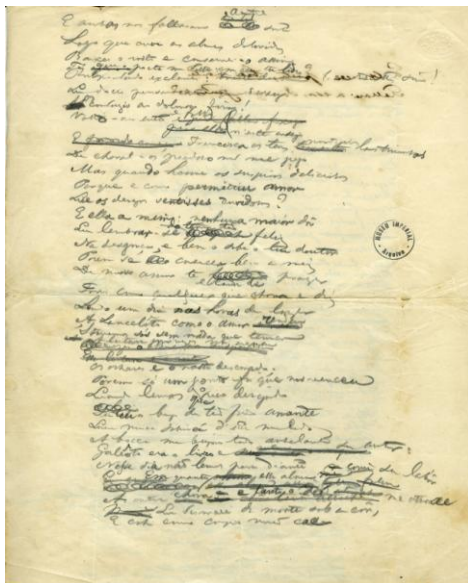


Figura 4. Manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 1, fólio 2.

II. Segunda campanha de tradução – organização do primeiro jorro de ideias.

Na segunda campanha de tradução, Dom Pedro II busca organizar o primeiro jorro de ideias. Ele sinaliza as dúvidas que restam para enfrentar. Uma diferença entre a primeira campanha de tradução e a segunda consiste no maior cuidado no enfrentamento das dúvidas. Na primeira campanha, o Monarca arriscou traduções para quase todos os

versos. Os cancelamentos e escolhas pareciam definitivos. Entretanto, na segunda campanha de tradução, as opções, aparentemente definitivas, serão solucionadas *a posteriori*. No verso 80, do terceto abaixo, por exemplo, a aparente opção por “Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas”, não se confirmará no manuscrito definitivo:

#2

Logo que o vento ao nosso lado os ceder
 e lhes digo
^{solto}
~~Desprendendo~~ a voz: oh almas afanadas,
 Vinde falar-nos, se ninguém o impede.

Nesse momento, a aproximação com o texto de partida e a preocupação com o estilo, métrica e forma de cada verso são o pano de fundo e parecem orientar as demais decisões. Para o verso 123, por exemplo, busca melhorá-lo testando a introdução do adjetivo *penoso*, o que, como no exemplo anterior, não se confirmará no manuscrito definitivo:

#2

Que lembrar-se de tempo tão feliz
 Na desgraça, u^{penoso} bem o já sabe o teu doutor.

O uso de dicionário pode ter ocorrido no decorrer desta segunda campanha, entretanto, observa-se que em nenhum momento Dom Pedro II sinalizou as palavras indicando a existência de dúvidas quanto ao sentido.

III. Terceira campanha de tradução – resolvendo as dúvidas para a terceira versão.

A terceira campanha de tradução é dedicada à solução das dúvidas sinalizadas na segunda versão. No verso 80, por exemplo, havia sinalizado acima deste, construído na primeira versão, a possibilidade de opção pelo verbo *soltar* e pela inclusão da frase “e lhes digo” e, de fato, as usa na terceira versão:

Versão 2	Versão 3
Logo que o vento ao nosso lado os ceder e lhes digo Desprendendo a voz: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.	Logo que o vento a nosso lado os cede Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.

Mas, esta opção ainda não será definitiva.

Observa-se também que na terceira versão quase não existem mais rasuras:

vv	Versão 3
136	A boca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para adiante
139	Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,
142	E cahi como corpo morto cae

IV. Quarta campanha – as decisões que conformaram o manuscrito definitivo.

Na quarta campanha, Dom Pedro II resolve as dúvidas de significado das palavras, de termos e faz os ajustes estéticos que considera necessários. Em relação à versão anterior, são operadas mudanças em apenas cinco versos: 76, 82, 95, 122 e 123. Foi o momento em que promoveu o ajuste fino do texto:

vv	Versão 3	Manuscrito Definitivo
76	E elle a mim: verás n'outra occasião Mais próximo de nós e então lhes pede Pelo amor que os conduz e eles virão.	E elle a mim: os verás n'outra occasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e eles virão.
82	Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes, asas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas;
94	De tudo que fallar e ouvir te apraz Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida, Enquanto o vento, como agora, jaz.	De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.
121	Que lembrar-se do tempo já feliz Na desgraça, é penar, o sabe o teu doutor.	E ella a mim: nenhuma maior dor, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.

Como Dom Pedro II, em princípio, não traduziu com a intenção de publicar, o manuscrito definitivo, fruto da quarta campanha, pode adquirir, por vezes, o status de texto final. Em algumas ocasiões, nesta pesquisa, a quarta versão foi utilizada com a qualidade de texto final, em função de diferenças com o texto impresso de 1932, como se verá a seguir.

V. Texto Final – o impresso de 1932.

Como já mencionado anteriormente, a primeira publicação das traduções de Dom Pedro II foi feita pelos seus netos, em 1889, num livro de poesias e traduções do Imperador. Porém, como não foi possível o acesso à publicação de 1889, para efeitos deste trabalho, o texto considerado como final é a edição de 1932, publicada por Medeiros e Albuquerque. No início do prefácio dessa edição, Medeiros, referindo-se à edição de 1889 e a sua própria, diz:

Hoje, essa edição é raríssima. Há, porém, entre outros, um exemplar no Instituto Histórico e outro na Biblioteca Nacional. Eu tive em mãos um, que pertence a D. Julia Lopes de Almeida. Havia outro na biblioteca de Joaquim Nabuco. Foi deste, vendido ao Governo e que se acha na Biblioteca do Itamaraty, que eu fiz copiar as poesias, encontradas neste volume. Assim, quem tiver qualquer duvida sobre a fidelidade da copia pôde verificar o fato (1932, p.5).

A edição de 1932 possui quatro diferenças em relação ao manuscrito definitivo, a saber:

- i. No verso 87 há um erro que parece ser um problema de impressão:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso (1932)
87	Tanto a voz da affeição <u>pôde</u> gritar.	Tanto a voz da affeição <u>poude</u> gritar.

- ii. No manuscrito definitivo, no verso 95, Dom Pedro II usa o pronome *vos*, aliás, em todas as versões. No texto publicado é usado o pronome *nos*:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso de 1932
94	De tudo que fallar e ouvir † te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.	De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-nos e fallar-nos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.

- iii. No texto publicado em 1932, há uma troca de versos: o 136 é suprimido e trocado pelo verso 140 que aparecerá duas vezes - no seu próprio lugar e substituindo o verso 136. Ainda nesse verso a palavra “outra” é publicada como “outrara”:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso de 1932
136	A bocca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.	A outrara chora e tanto o dó me attrae, Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.

- iv. No verso 142 do texto impresso, o verbo *cair* é posto na terceira pessoa, enquanto que em todas as versões dos manuscritos, inclusive no definitivo, o verbo está na primeira pessoa:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso (1932)
142	E <u>cahi</u> como corpo morto cae.	E <u>cahiu</u> como corpo morto cae.

Os casos i e iii parecem erros de impressão. Possivelmente o mesmo acontece com relação aos casos ii e iv. No verso 95, Francesca se dispõe a ouvir e a falar o que os visitantes desejam, portanto, o uso do pronome *vos*, como está no manuscrito definitivo, deve ter sido a opção de Dom Pedro II. Em relação à alteração da primeira para terceira pessoa do verbo *cair*, no verso 142, há que recordar que Dante narra a *Divina Comédia* em primeira pessoa, e que o Monarca mantém este tratamento nos versos do canto V quando Dante faz menção a si próprio. Considerando-se a possibilidade de essas alterações terem sido propositais, provavelmente elas não foram operadas por Dom Pedro II. Cabe aqui ressaltar que estas intervenções no texto impresso de 1932 levam a um juízo, às vezes, negativo da qualidade da tradução do Imperador, o que ressalta a importância do estudo dos seus manuscritos para uma verdadeira análise e crítica da qualidade dessas traduções.

4.3 OS MOMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM DOM PEDRO II

Após essa análise genética do prototexto, pode-se afirmar que, no fluxo tradutório do processo criativo de Dom Pedro II, durante a tradução do canto V do “Inferno”, é possível perceber três momentos distintos, porém, interligados:

I. Primeiro Momento – Tempestade Criativa:

Dom Pedro II, de forma quase compulsiva, transpõe para o papel a tradução já delineada em sua mente. O resultado deste processo é a primeira versão (fólios 01 e 02).

A quantidade de cancelamentos, inclusões, novos cancelamentos e novas inclusões dão ideia do frenesi deste instante criativo e de sua espiralidade. A pena move-se verticalmente, horizontalmente e diagonalmente cancelando e incluindo, sem obedecer a um critério rígido. A regra é a não regra. O importante é registrar cada sopro de ideia.

Existem momentos de grande produção intelectual em que a obra, ou parte importante desta, existe quase que por completo na cabeça do autor. Esses momentos podem gerar intensos jorros de criação quando o texto flui como se o encadeamento da trama estivesse sendo ditado pelo inconsciente ao consciente, como rios que alimentam uma grande queda d'água. De Biasi descreve tal momento no processo

criativo fazendo uma interessante relação entre tempo, inconsciente, desejo e produção:

[...] a temporalidade causal dos rascunhos e da gênese não tem mais importância que a temporalidade biográfica de vida do próprio escritor. Pode-se, em geral, não levar isto em conta, sendo que o desejo sempre encontra uma hora para manifestar-se: produtividade e temporalidade condensam-se em um inconsciente que é, simultaneamente, não temporal e hipertemporal, pois nele tudo se conserva e segue disponível para o jogo permanente de processos. (2010, p. 126)

II. Segundo momento – Ajustando o sentido e a forma:

Neste momento, Dom Pedro II dedica-se a localizar, destacar e processar os problemas pendentes da primeira versão. As hesitações nesta fase são mais de natureza estética do que de sentido. As dúvidas sobre sentido tendem a ser resolvidas buscando-se maior vizinhança com o texto de partida. A preocupação central é preparar o terreno para se fazer as opções que confirmam ao texto um efeito que se situe próximo do original. Em síntese, é um momento marcado por avanços importantes na organização do texto para lhe configurar leveza e cadência. Contudo, algumas poucas dúvidas ainda persistirão e somente serão resolvidas no manuscrito pré-definitivo. O resultado deste momento foram as versões segunda e terceira.

III. Terceiro Momento – Fazendo escolhas definitivas:

O terceiro e último momento do processo criativo é caracterizado pelas escolhas finais que configuram o texto de chegada. Na verdade, foi um quase passar a limpo, uma confirmação da terceira versão, uma vez que poucas definições restaram para este momento. No entanto, tratam-se de decisões importantes e o Monarca revisita a tradução de De Simoni, e as poucas alterações que faz são de caráter distintivo em relação à obra deste.

Deste modo, baseado na interpretação do prototexto, é possível supor que as alterações processadas da terceira versão para o manuscrito definitivo se deram em função da comparação desta com a tradução de De Simoni.

4.4 O ENCADEAMENTO DOS MOMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO NOS TERCETOS

Para Maria-Hélène Passos (2011) é a análise das rasuras que permite reconstituir a cronologia das diversas versões e vislumbrar o encadeamento do processo criativo. Nas rasuras se podem perceber, resumidamente, três grandes movimentos: suprimir, substituir e deslocar.

Vimos que em Dom Pedro II não há um padrão nas rasuras, algumas vezes risca os textos escritos e os reescreve praticamente da mesma forma. Usa riscos que cancelam frases, expressões ou palavras, que podem ser mais leves e abertos, permitindo a transcrição do texto cancelado, ou ainda, podem ser fechados, impedindo a transcrição do que foi cancelado. Usa rasuras circulares, que igualmente impedem a transcrição e passam a ideia de que Dom Pedro II quisesse cancelar letra a letra e, também, símbolos indicativos de mudanças e acréscimos. Às vezes faz contínuos cancelamentos do mesmo verso ou palavra. É nesse movimento escritural, revelado em grande parte pelas rasuras, que se pode perceber o encadeamento dos momentos do processo criativo do Imperador - descritos no item anterior - e sua interligação.

Em uma análise terceto a terceto fica mais fácil perceber o encadeamento desses momentos. Para tanto, abaixo, em cada terceto (T), esses momentos são analisados, destacando-se os versos em que eles ocorrem mais intensamente:

T	Evolução do Processo Criativo				
73	<p data-bbox="240 275 1430 482">No terceto que inicia no verso 73, o Imperador demonstra dúvida somente no verso 75. Nos demais versos do terceto resolve a tradução já na primeira versão e a mantém até o manuscrito definitivo. A primeira tentativa de tradução do verso 75 é cancelada. Esta primeira tentativa, talvez, possa ter sido induzida pela presença de um falso cognato (<i>leggero</i>), que é logo refeita na direção de um resultado tendendo à proximidade com o texto original.</p> <p data-bbox="868 505 895 527">#1</p> <table border="1" data-bbox="379 549 1289 766"> <thead> <tr> <th data-bbox="379 549 815 575">Versão 1</th> <th data-bbox="815 549 1289 575">Texto de Partida</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="379 575 815 766"> Eu comecei: poeta, boa mente Farei a esses dous que juntos vão, E o vento fez girar tão velozmente Qual á mercê do vento velozmente. </td> <td data-bbox="815 575 1289 766"> I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion si al vento esser leggeri </td> </tr> </tbody> </table>	Versão 1	Texto de Partida	Eu comecei: poeta, boa mente Farei a esses dous que juntos vão, E o vento fez girar tão velozmente Qual á mercê do vento velozmente.	I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion si al vento esser leggeri
Versão 1	Texto de Partida				
Eu comecei: poeta, boa mente Farei a esses dous que juntos vão, E o vento fez girar tão velozmente Qual á mercê do vento velozmente.	I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion si al vento esser leggeri				

76

Mas adiante, no verso 77, ele troca o pronome oblíquo átono *vos* por *lhes*:

Versão 1	Versão 2
<p style="text-align: right;">n'outra ocasião</p> <p>E elle a mim: verás quando estarão</p> <p>Mais proximo de nós e então vos pede</p> <p>Pelo amor que os conduz e eles virão.</p>	<p>E elle a mim: verás n'outra ocasião.</p> <p>Mais próximo de nós e então lhes pede</p> <p>Pelo amor que os conduz e elles virão.</p>

Usa o pronome *vos* na primeira tentativa de tradução e substitui por *lhes* nas demais versões até o texto publicado. Ao deslocar o pronome da segunda para a terceira pessoa do plural (Dante e Virgílio conversavam sobre Paolo e Francesca), Dom Pedro II demonstra o rigor na precisão gramatical que regia a sua escrita.

79

No verso 80, demonstra dúvida entre usar o verbo *desprender* ou o verbo *soltar*. Põe-se diante de duas opções: “Solto a voz e lhes digo” ou “Desprendo a voz”:

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
<p>a nosso lado os cede Logo que o vento para nós os jogue Desprendo a voz: oh almas afanadas Vinde falar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento ao nosso lado os ceder e lhes digo solto Desprendendo a voz: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.</p>

Na terceira versão opta pelo verbo *soltar* somado a “e lhes digo” e depois decide por *desprender*. A opção pelo verbo *soltar* consistiria numa construção de sentido mais próxima do original (“*mossi la voce*”). O verbo *desprender* remete à ideia de uma voz que, por alguma razão, encontra-se presa. Mas, metricamente, a segunda construção se encaixa melhor no terceto. Ainda há que se considerar que De Simoni usou o verbo *soltar* (“*Eu solto a voz: O’ almas magôadas*”) e que o uso do verbo *desprender* distancia a tradução de Dom Pedro da de De Simoni.

A hesitação persiste durante todo o percurso do processo tradutório e só se resolve no manuscrito definitivo, quando volta à primeira opção, mostrando, mais uma vez, a circularidade e não linearidade do processo criativo.

82

No verso 82, troca uma tradução mais literal, *Quaes* por *Leves*.

Versão 3	Manuscrito Definitivo
Quaes pombas de saudade magoadas	Leves pombas, da saudade magoadas,
Com pandas firmes, asas vem pelo ar	Com pandas firmes azas vem pelo ar
Ao doce ninho, do querer levadas,	Ao doce ninho, do querer levadas;

É uma solução menos literal, mas que não altera o sentido do terceto. Faz esta opção somente no manuscrito definitivo, quando parecia já ter a tradução consolidada, provavelmente em busca de uma melhor estética e cadência da leitura.

Usa o adjetivo *pando*, palavra bastante desconhecida atualmente.

88

Embora pareçam intensas, as dúvidas no terceto 88 são resolvidas no seu conjunto, numa só campanha. Não demonstra dúvida palavra a palavra, e sim, esboça preocupação quanto à melhor forma de construir os versos e encadeá-los no terceto.

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
<p style="text-align: right;">f já sangue foi disperso</p> <p>Gracioso vivente, que benigno xx para quem xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx</p> <p style="padding-left: 40px;">A nós que xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx</p> <p>Quedados xx xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx xxx</p> <p>xx</p> <p>Vens visitar, /[△] pelo \ ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar, pelo ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar, pelo ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente, que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar pelo ar negro e mofino,</p>

Após o primeiro jorro, repleto de cancelamentos, inclui, ainda na primeira versão, a contração *pelo*. Isto feito, a tradução se mantém a mesma até o manuscrito considerado definitivo.

94

Nas três primeiras versões do verso 95, traduz *udire* por *ouvir* e, no manuscrito definitivo, substitui pelo verbo *servir*.

Versão 3	Manuscrito Definitivo
De tudo que fallar e ouvir te apraz	De tudo que fallar e ouvir † te apraz
Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida,	Servir-vos e fallar-vos tem cabida
Enquanto o vento, como agora, jaz.	Enquanto o vento, como agora, jaz.

Aparentemente, a opção, embora afaste a tradução do original, tem como causa evitar o uso duplo do verbo ouvir em dois versos seguidos (94 e 95), evitando um efeito cacofônico na leitura do terceto.

100

Apesar das hesitações iniciais parecerem intensas, chega a uma solução definitiva já na segunda versão:

Versão 1	Versão 2
Amor, que a um peito nobre logo alcança Oooooooooooooooooooooo pessoa oooooooooo da bellissima prendeu modo e o é com xxxxxx atroz lembrança Roubada a mim, xxxxxxxx é atroz lembrança.	Amor, que a um peito nobre logo alcança, Prende ^U o da bellissima pessoa Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança

103

As hesitações no verso 104 são de ordem métrica e estética e são resolvidas já na segunda versão.

Versão 1	Versão 2
Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me xxxxx a este A x me oooooo com x prazer tão forte Que como vês ainda me agrilhôa.	Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vez, ainda me agrilhôa.

No verso 105 traduz *abbandona* por *agrilhôa*, uma solução um pouco distante do texto original, mas

	que lhe mantém o sentido e, até, conota-lhe maior dramaticidade.
--	--

106

Embora seja considerável a quantidade de rasuras da primeira versão deste terceto, percebe-se que a solução tradutória vislumbrou-se num único jorro.

Versão 1	Versão 2
<p>Amor lxxxxxxx nos arrastou/a cruel morte Oo Caina xxxxxxxXisteneia CaiCaim, que xvida nos trxxx Caina a-que extinguiu as nossas vidas. a_tre de tal E ambas nos fallaram oo-oo sorte</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte Caina, que extinguiu as nossas vidas E ambas nos falarão de tal sorte.</p>

Na primeira versão do verso 108, usa o verbo no passado e no restante das versões usa-o no futuro, como o faz De Simoni. No original de Dante, a construção se dá no passado. Dom Pedro II deve, no primeiro jorro, ter traduzido o verso próximo ao texto de partida - estava olhando para o original - e, na passagem a limpo, para conformar a segunda versão, já sem uma atenção palavra a palavra sobre o texto original, tenha alterado o tempo, talvez, influenciado pela memória da tradução de De Simoni que usa o verbo no futuro: “A

nós fallarão elles desta sorte”. Outra hipótese é de que a alteração tenha sido operada por quem transcreveu o primeiro rascunho para Dom Pedro II, e que ele, talvez, não tenha se dado conta da alteração. Deve-se considerar ainda a hipótese de que usasse a versão de De Simoni por insegurança, tentando se aproximar das escolhas dele por ser um tradutor já conceituado, ao contrário do Monarca.

109

Versão 1	Versão 2
Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim que o Té xxx poeta me falla: em que tu lidas?	Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim Té que o poeta me disse: em que tu lidas?

No verso 111, hesita entre usar o verbo *falar* ou o verbo *dizer*. Na versão 1 opta pelo verbo *falar* conjugado no presente. Na segunda versão opta, em definitivo, por usar o verbo *dizer*, mais próximo do original, já que ambos têm a mesma métrica e o mesmo sentido. Além disso, o verbo *dizer* está no passado, mesmo tempo verbal usado por Dante ("*fin che 'l poeta mi disse: Che pense?*").

115

No verso 116, hesita entre o uso dos substantivos *tormento* e *martírio*. Primeiramente, opta por *tormento*, na sequência riscada e escreve *martírio*. Volta a optar por *tormento*, na segunda e na terceira versão. No manuscrito definitivo, decide-se por *martírio*, tradução mais próxima do original e que será usado no texto publicado. A opção por *tormento* talvez tivesse a intenção de amenizar um pouco a sensação de sofrimento que o verso causa ao leitor.

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
e fallo) Volto-me então e fallo fallo fallo fallo para elles n'este ensejo: martyrios Exxxxxxxxxxxxxxxxxxxx Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo	Volto-me então e falo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De chorál-os piedoso não me pejo;	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De chorál-os piedoso não me pejo;

No verso 125, se encontrará um movimento tradutório semelhante a este.

121

Na segunda e na terceira versão, o verso 121 não é transcrito. Talvez porque sua tradução já estivesse resolvida desde o primeiro jorro e Dom Pedro II estivesse concentrado no trecho que mais o preocupava do ponto de vista da tradução ou ainda, por mero descuido de quem as transcreveu.

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
E Ella a mim: nenhuma maior dôr de tempo tão Que lembrar-se xxxxxxxxxx feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor	Que lembrar-se de tempo tão feliz penoso já Na desgraça, u ^{em} o sabe o teu doutor.	Que lembrar-se do tempo já feliz Na desgraça, é penar, o sabe o teu doutor	E ella a mim: nenhuma maior dor, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.

No verso 122, hesita entre o uso dos advérbios *tão* ou *já*. Opta, na terceira versão, pelo advérbio de tempo, mas recua e decide-se pelo advérbio de intensidade no manuscrito definitivo, dando mais força ao verso, mesmo que no original ele não seja usado.

No verso 123, na segunda versão, aparece o adjetivo *penoso* e, na terceira, o verbo *penar*. Parece que estava em busca de uma melhor métrica, o que não acontece, e no manuscrito definitivo desiste da adição e volta à forma do primeiro rascunho.

124

Versão 1	Versão 2	Versão 3
<p>Porem se me conhecer bem a raiz Do nosso amor te xxxxxxxx prazer é causa de Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz De nosso amor te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz.</p>

No verso 125, traduz a palavra *affetto* por *prazer*, produzindo uma mudança de sentido no verso. A situação de Paolo e Francesca causa a Dante compaixão e dó, porque causaria prazer a Dom Pedro II? Talvez o uso do verbo *prazer* esteja mais no sentido de *atenção* (chamar a atenção, demonstrar interesse). De qualquer forma, sabe-se que Dom Pedro II não tinha por regra ancorar seus escritos no recato. Na tradução de *As mil e uma noites*, por exemplo, segundo Rosane de Souza: “D. Pedro II apresenta uma tradução ‘sem cortes’, conservando tudo aquilo que seria considerado no ocidente como pertencente à esfera do ‘proibido’, ‘do imoral’” (2010, p.61).

127

Há uma pequena hesitação, mas, a tradução é resolvida de uma vez só, na primeira versão, na perspectiva do verso e não palavra a palavra.

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
Lendo um dia nas horas de lazer A Lancelôto como o amor rendeu 'Stavamos sós sem nada o que temer	Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu 'Stavamos sós sem nada que temer.	Lendo um dia nas horas de lazer A Lancelote como o amor rendeu 'Stavamos sós sem nada que temer.	Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, "Stavamos sós, sem nada que temer.

130

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
A leitura por vezes nos ergueu X vezes o xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx Eu lexxxxx e mxtxxx Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu	A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos p venceu,	A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rostos descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu	A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,

Demonstra dúvida se usa ou não o artigo *o* no verso 131. Coloca-o na primeira versão, retira-o na segunda e na terceira, mas, o artigo volta a constar do manuscrito definitivo, permanecendo na versão publicada. Parece apenas uma opção relativa à métrica do verso, em que pese que o artigo confira força ao substantivo. Intrigante que Dom Pedro II use a palavra “olhares” no plural e “rosto” no singular, quando podia tê-las colocado no plural, sem causar problemas na cadência da leitura. Mais uma manifestação da tendência à literalidade de seu ato tradutório, pois, no original, embora em versos diferentes, aparecem como em Dom Pedro II.

133

Versão 1	Versão 2	Versão 3
Quando lemos ^o riso desejado xxxx Sentia o beijo de tão fino amante	Quant ^o o lemos que o riso desejado Lembrei o beijo de tão fino amante	Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante
Quem nunca sahirá d'este meulado	Quem nunca saberá D'este meu lado	Quem nunca sahirá d'este meu lado

No verso 134, demonstra hesitação sobre qual verbo usar. Inicia usando o verbo *sentir*, troca por *lembrar* na segunda versão, mas volta a usar o verbo *sentir* nas versões seguintes até o texto publicado. Parece estranha esta dúvida, uma vez que o sentido dos dois verbos é distinto. O verbo *sentir* refere-se a uma sensação que ocorre ou ocorreu, enquanto que o verbo *lembrar* pode referir-se à recordação de uma ocorrência, de uma sensação vivida ou da qual se tem conhecimento. Uma explicação possível, considerando os aspectos anteriormente mencionados, seria a de que, durante a escrita da segunda versão, no segundo jorro de ideias, Dom Pedro II tenha considerado o uso do verbo *lembrar* porque este faria referência à lembrança da narração do beijo trocado por Lancelote e Guinevere do popular romance francês medieval (PASQUINI, 2005, p 69).

136

As poucas dúvidas no verso 135 são resolvidas no primeiro jorro.

Versão 1	Versão 2
<p>A bocca me beijou todo anhelante. xxxxxxxxxxxx e seu autor: Galeôto era o livro e seu xxxxxxxx Nesse dia não lemos para diante.</p>	<p>A boca me beijou todo anhelante. Galeôto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para diante.</p>

Das traduções para o português, com as quais se teve contato, a de Dom Pedro II é a única que usa o adjetivo *anelante* como tradução de *tremante*.

139

As dúvidas, mesmo parecendo intensas, a julgar pelas rasuras nos rascunhos, são resolvidas na primeira versão acrescentadas aos versos. Nas segunda e terceira versões, e no manuscrito definitivo, não há alterações e praticamente inexistem rasuras.

Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
<p>Em quanto / essa essa alma me * conta seu labor xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx chora x e tanto o dó x xxxx me attrae xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx A outra assim — chera tanto — attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,</p>

142

Parece que a tradução do verso de encerramento do canto esteve sempre resolvida na cabeça de Dom Pedro II, uma vez que não há nenhum sinal de hesitação no ato tradutório. Por isso, é estranho o fato de que no texto impresso de 1932 o verbo *cair* apareça na terceira pessoa, enquanto que em todas as versões dos manuscritos, inclusive no definitivo, ele esteja na primeira pessoa. Deve-se considerar a possibilidade de que tenha sido uma opção editorial ou um erro de transcrição.

Manuscrito Definitivo	Texto de Chegada (1932)
E cahi como corpo morto cae.	E cahiu como corpo morto cae.

No terceto que se inicia no verso 112 a tradução é resolvida na segunda versão. Já nos tercetos que se iniciam nos versos 85, 91, 97 e 118, a tradução é resolvida de uma vez só, na primeira versão e na perspectiva do verso e não palavra a palavra, ou seja, a tradução não está enfocada na palavra e sim na preocupação de qual é a melhor forma de construção dos versos e de encadeá-los no terceto. Vê-se claramente, no terceto iniciado no verso 85, por exemplo, que da primeira à quarta versão ele não sofre nenhuma alteração e não há nenhuma palavra substituída. Notam-se apenas algumas pequenas alterações quanto à pontuação.

vv	Versão 1	Versão 2	Versão 3	Manuscrito Definitivo
85	Taes o bando de Dido eil-as deixar, Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde eeeee gritar	Taes o bando de Dido eil-as deixar Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde gritar.	Taes o bando de Didos eil-as deixar Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde gritar.	Taes o bando de Dido ei-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição pôde gritar.

4.5 ANÁLISE ESTRUTURAL - CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO TRADUTÓRIO DE DOM PEDRO II

A estrutura geral do texto de chegada de Dom Pedro II é muito semelhante à do texto de partida de Dante (apêndice B). O texto, as palavras, a sintaxe das frases e mesmo a pontuação não possuem alterações significativas em relação ao texto original. Dom Pedro II procurou manter uma mesma métrica em seus tercetos encadeados, além do ritmo - elemento melódico essencial para o poema -, cuidando da regularidade na sucessão silábica para garantir cadência à leitura.

Não obstante isso, em algumas partes do canto encontraremos certo distanciamento na construção lexical em relação ao texto de Dante. São alguns poucos casos em que usa palavras ou frases que apresentam determinada distância do texto original. Entre esses casos encontram-se:

No verso 82 traduz: “*Quali colombe dal disio chiamate*” por “Leves pombas, da saudade magoadas,”;

No verso 103 traduz “*che, come vedi, ancor non m'abbandona*” por “Que, como vês, ainda me agrilhoa”.

Mas é no verso 124 que produz sua versão mais distante do texto original, quando traduz a palavra “*affetto*” por “prazer”. O terceto que em Dante é:

*Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.*

Em Dom Pedro II fica:

Porém, se conhecer bem a raiz
Do nosso amor, te é causa de prazer,
Farei como qualquer que chora e diz:

Outra característica que se pode notar é o uso de palavras eruditas e próprias do indivíduo que possui grande conhecimento da língua para a qual está traduzindo, especialmente no que diz respeito à escolha do léxico. Essa é uma das três características fundamentais da teoria da tradução, difundidas no Renascimento, para se fazer uma boa tradução. No século XV, Leonardo Bruni, no texto *De recta*

interpretatione, considerado o primeiro tratado moderno em apresentar de forma independente reflexões sobre a tarefa de traduzir, defende três requisitos para uma boa tradução: o conhecimento da língua de partida, da língua de chegada e da matéria envolvidas na tradução (ARETINO apud FURLAN, 2006, p. 49).

No verso 83, por exemplo, usa o adjetivo *pando*:⁴⁷

“Com pandas firmes azas vem pelo ar”;

E, no verso 136, o adjetivo *anhelante*:⁴⁸

“A bocca me beijou todo anhelante”.

Essas escolhas, além de revelarem o profundo conhecimento que possuía da língua portuguesa, podem denotar uma tentativa de Dom Pedro II de inserir, no texto traduzido, marcas particulares que destacassem a sua escrita e a distinguissem das demais traduções ao português até então realizadas, em especial, em relação à tradução de De Simoni.

Ainda sobre a preocupação do Imperador com a forma, Giacinto Manuppella, em *Dantesca Luso-brasileira*, alerta para o empobrecimento dos efeitos sonoros da tradução de Dom Pedro II, dada a maneira como essa foi impressa na edição de 1932:

O Sr. Medeiros e Albuquerque (a quem o estampador reserva as honras da caixa alta, não concedidas ao Imperador D. Pedro II ...) talvez ignorasse que a Divina Comédia é um poema

⁴⁷ PANDO, adj. Cheio; inflado; enfunado; inchado; largo; *aberto e encurvado. < *Co'os pandos braços Huol accorre...* > Filinto, VII, p. 95. (Lat. *pandus*) (CANTO, 1842, sp).

⁴⁸ ANHELAR, v. signif. Suspirar por huma coiza, estar anciozo por ella, do Lat. *anhelo*, as; dezejar ardentemente (Ibid).

escrito em tercetos, ou pelo menos não deu pelo metro que D. Pedro empregou: tercetos encadeados. Não se explica doutra maneira o facto de os do imperial tradutor aparecerem em coluna cerrada, como decassílabos brancos (1966, p. 52).

Essa observação de Manuppella reforça a suposição de manipulação na publicação das poesias de Dom Pedro II. Corrobora com essa possibilidade o tom ácido de Medeiros e Albuquerque ao se referir à obra do Imperador e à sua poética. Ele dirigiu e prefaciou a edição das *Poesias Completas de Dom Pedro II*, de 1932, que, para essa dissertação, foi considerado o texto de chegada da tradução do Monarca para o canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*. No prefácio, o republicano Medeiros e Albuquerque⁴⁹ assim ajuíza o valor do poeta Dom Pedro II: “Ele sempre foi (podem vê-lo) integralmente péssimo: deficiência de ideias, imperfeição técnica” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1932, p. 7). Mas, o que o prefácio desse escritor e político não consegue ocultar é que, por trás da cruzada para desluzir a qualidade poética e intelectual do homem Pedro de Alcântara, se dissimulava, quiçá, a verdadeira razão de sua crítica: apagar da memória da nação o governante Dom Pedro II e o seu regime. Uma evidência disso se encontra nas linhas finais do prefácio:

Mas, de véras, o que se sabe é que ele não tinha nenhuma daquelas qualidades. E foi exatamente por isso, que se viu muito justamente deposto. Os adutores excessivos de sua memória esquecem-se de que, para exaltá-lo, precisam deprimir o Brasil (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1932, p. 20).

⁴⁹ Medeiros e Albuquerque, segundo Luiz Felipe Alencastro, chegou a conchamar o povo às armas contra a monarquia (ALENCAR, 1996, p. 221).

Talvez isso ajude a entender o motivo pelo qual Medeiros e Albuquerque se dispôs a publicar a obra literária de um personagem da história brasileira a quem sempre criticou. Ele, autor de textos sobre poesia,⁵⁰ tinha pleno conhecimento de que a publicação da tradução de cantos dantescos, em colunas cerradas, empobreceria o efeito sonoro da leitura da tradução. Mais que isso, a campanha contra a imagem de Dom Pedro II, promovida desde a proclamação da República até a década de 1930, dificultou qualquer perspectiva de inserção da obra de Pedro de Alcântara no polissistema literário nacional. A imagem de um monarca “banana” - que começou a ser construída com o descontentamento dos senhores rurais com a *Lei do ventre livre* de 1871⁵¹ -, era mais útil à estabilidade do regime nascido da ação dos militares pró-republicanos do que a imagem de um monarca erudito, reconhecido no mundo político, intelectual e artístico internacional como um promotor das artes, da cultura e das ciências e ocupando espaço na literatura brasileira. O historiador Nelson Werneck Sodré escreve, comentando o panorama no Brasil após a proclamação da República:

D. Pedro II continuou, entretanto, na mente do povo. Para a mediania popular que maior prazer

⁵⁰ Alguns destes textos estão disponíveis na página eletrônica da ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Os imortais. 2001. Disponível em: <http://www.academia.org.br>. Acesso em maio 2012.

⁵¹ “Data dessa época o aparecimento das primeiras caricaturas, que descreviam um ‘Pedro Banana’, um ‘Pedro Cajú’; resultado, sobretudo da indiferença com que o monarca encarava os negócios de Estado, ou da atitude oscilante que começava a ostentar publicamente. Desde os anos 50 a imprensa gozava no Brasil de grande liberdade, e é por isso mesmo que o próprio imperador era um dos alvos mais constantes de ataques e desenhos satíricos. Esse tipo de imprensa será, inclusive, objeto de uma grande expansão, e já em 1876 o Rio de Janeiro contava com meia dúzia de jornais satíricos, geralmente semanais, cuja tiragem chegava a 10 mil exemplares. Entre eles destacam-se alguns mais antigos, como A Semana Ilustrada e O Mosquito, e outros mais recentes, como O Maquetrefe, O Figaro e a Revista Ilustrada.” (SCHWARCZ, 1998, p. 416).

e que maior consolo poderia existir senão o culto daquele mediano? A cada tolice republicana correspondia um rebate para a saudade – não da monarquia, note-se bem – mas do monarca. Fenômeno fácil de explicar. A república não trazia nenhuma classe nova ao poder. Não emancipava os espoliados. Não alterava o regime da propriedade. [...] Não houve uma revolução, com o triunfo de uma ideologia nítida. (1998, p. 330-331)

Enfim, para além do debate sobre o valor literário da obra de Pedro de Alcântara há que se considerar o esforço dele em operar a tradução do poema dantesco em tercetos rimados, acentuando o ritmo melódico do texto poético, como também, o cuidado em manter o sentido. Isso tudo com a intenção de conservar, na leitura da obra traduzida, o mesmo efeito que se dá na leitura do texto original.

Poucos tradutores da língua portuguesa tinham empreendido tal tarefa até aquela época. Excetuando-se a tradução do Barão de Vila da Barra, de 1876, porque foi concebida em versos soltos, sobram as traduções de Luiz Vicente De Simoni, de 1843, e a de José Pedro Xavier Pinheiro, de 1888. Essa razão, em si, confere às traduções da *Divina Comédia*, ideadas por Dom Pedro II, a condição de obra digna de admiração, pois, além da dificuldade de manutenção do sentido do verso dantesco, acrescem-se as dificuldades decorrentes da manutenção do metro, do ritmo e da rima.

A tradução de Dom Pedro II busca permanecer próxima do texto original, situando-se no espectro daquilo que se convencionou chamar de *fidelidade*, mas, sem descuidar de tentar expressar a força poética de Dante. A opção por manter sua tradução próxima do original não significa que Dom Pedro II tenha pretendido

adotar uma estratégia de tradução de tipo *estrangeirizante*, mesmo quando traduziu literalmente palavras, expressões e versos que possam causar certo estranhamento ao leitor nativo brasileiro. O público que pretendia atingir com a tradução da tragédia de Paolo e Francesca, e outros trabalhos, não era o leitor médio de literatura do século XIX, mas a elite literária de escritores e intelectuais que admirava no país, nos Estados Unidos e, particularmente, na Europa. Seu foco não era diretamente o polissistema literário brasileiro, mas a elite criadora do polissistema literário ocidental. Sergio Romanelli, no seu artigo *Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II*, fala do desejo do Imperador de fazer parte da aristocracia mundial de literatos:

Dom Pedro II é um artista irreverente, mas contido pelo seu papel de Imperador; é dessa aristocracia invisível que provavelmente queria ser parte, uma aristocracia sem poder, sem títulos, uma sociedade de literatos que estabelece e consagra os grandes escritores (2012, p.196).

Desse modo, a tradução funcionaria como um passaporte de ingresso nesse seletto clube que desejava frequentar. Buscava reconhecimento, mais do que notoriedade, embora, se ela viesse, parece que não a rejeitaria, uma vez que aceitou que seus netos publicassem a sua obra.

A literatura traduzida na Europa - após o advento das *belles infidèles*, na França do século XVII, e dos princípios da tradução apregoados por Tytler⁵², na Inglaterra do final do século XVIII - entra

⁵² Alexander Fraser Tytler (1747–1813). “Em 1791, Tytler escreve *The principles of translation* e defende três princípios: 1) a tradução deve fazer uma transcrição completa da idéia da obra original; 2) o estilo e o modo da escrita devem ser os mesmos do original; 3) a tradução deve conservar toda a naturalidade do original” (GUERINI, 2007. p. 19).

no século XIX questionando o conceito de *fidelidade* e especificando a diferença entre a tradução literal e a tradução livre. Com Friedrich Schleiermacher, August Wilhelm Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Johann Wolfgang von Goethe, Giacomo Leopardi, Madame de Stael, entre outros, o estudo da tradução passa a ser considerado um problema de categoria filosófica, com enfoque hermenêutico, e adquire um vocabulário próprio. Ao mesmo tempo o papel do tradutor e da tradução é revalorizado.

Para Goethe, conforme os textos que escreveu no período que vai entre 1811 e 1822 há duas máximas na tradução:

Uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, exige que nós, que vamos ao encontro do estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades (HEIDERMAN, 2001, p. 19).

Já Friedrich Schleiermacher, em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*, de 1813, diz que o tradutor que pretende levar o leitor a uma compreensão do texto estrangeiro tem dois caminhos: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (2001, p. 43).

Para Leopardi, o tradutor é um leitor privilegiado, pois a tradução é útil aos que querem se tornar escritores e vice-versa. Em carta ao amigo Pietro Giordani em 1817, expõe:

[...] dou-me conta de que traduzir, assim por exercício, deve realmente preceder a atividade

de compor, sendo útil e necessário para os que querem tornar-se escritores insignes; mas para tornar-se um grande tradutor convém antes haver composto e ter sido bom escritor: enfim, uma tradução perfeita é obra mais da maturidade que da juventude. (LEOPARDI *apud* GUERINI, 2007, p. 23).

Esse debate ajudou a literatura traduzida a ocupar uma posição mais relevante no interior do polissistema literário europeu e espalhou suas influências por todo o mundo ocidental. No dizer de Madame de Stael, em seu ensaio *Do espírito das traduções*, de 1821:

Não há mais eminente serviço que se possa prestar à literatura do que transpor de uma língua para outra as obras-primas do espírito humano. Existem tão poucas produções de primeira ordem; o gênio, em qualquer área que seja, é um fenômeno tão raro, que se cada nação moderna fosse reduzida a seus próprios tesouros, seria sempre pobre. (STAEEL, 2001, p. 141)

Enquanto isso, no Brasil do século XIX,⁵³ particularmente no segundo reinado, era presente a preocupação da afirmação de uma cultura nacional e o desenvolvimento de uma identidade artística e literária próprias.

Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*, falando da tragédia dos “homens traduzidos”, chama esse tipo de movimento de dessimilação, e diz que os dessimilados:

⁵³ “Quando foi declarada a independência política do Brasil, em 1822, a Europa estava em pleno Romantismo. As novas ideias, vitoriosas desde a Revolução Francesa, tinham criado no plano estético um amplo movimento de repúdio à rigidez dos padrões clássicos e de incentivo à liberdade, como reflexo da ideologia liberal que se implantava nas nações mais desenvolvidas. ‘Não há regras nem modelos!’, clamava o poeta Victor Hugo. Era um espírito renovador que se impunha”. (ALENCAR, 1994, p. 156)

[...] buscarão, por todos os meios, marcar o afastamento, seja criando uma distância distintiva do uso dominante (e legítimo) da língua dominante, seja criando ou recriando uma nova língua nacional (potencialmente literária). (2002, p. 311)

Segundo Schwarcz (1998), Dom Pedro II e um grupo de literatos, entre os quais, Gonçalves Magalhães, Manuel Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e, mais indiretamente, José de Alencar, congregados em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB)⁵⁴ e inspirados no movimento romântico,⁵⁵ compartilhavam o esforço de construção de uma literatura nacional. Schwarcz descreve:

O romantismo brasileiro alcançou, portanto, grande penetração, tendo o indígena como símbolo. Na literatura e na pintura os índios idealizados nunca foram tão brancos; assim como o monarca e a cultura brasileira tornavam-se mais e mais tropicais. Afinal, essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava incessantemente sobre sua identidade, sobre sua verdadeira singularidade (1998, p. 148).

Foi nesse contexto que a tradução brasileira oitocentista se desenvolveu e o tradutor Dom Pedro II se formou.

Odorico Mendes, tradutor da *Eneida*, de Virgílio, e da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, foi um escritor do Neoclassicismo -

⁵⁴ “[...] embora tenha sido fundado pelo regente Araújo Lima, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro contou com os auspícios do Imperador – que presidiu a mais de quinhentas sessões.” (BUENO, 2003, p. 199)

⁵⁵ “Por florescer à sombra do imperador, porém, tal movimento cultural se engajou no projeto de ‘redescoberta’ da nação idealizado pelo próprio monarca. Uma monumentalização do Brasil – de seu passado (relido pela ótica do romantismo); de suas cores, de suas ‘coisas’ – foi articulado por historiadores, pintores e literatos.” (BUENO, 2003, p. 199)

movimento de insubordinação ao barroco e de inspiração iluminista que preponderou no Brasil da segunda metade do século XVIII até o início do século XIX - que assim expressava a sua visão de como traduzir: “Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser aprazível como é a dele; a pior das infidelidades. Com isso não quero fazer apologia das paráfrases: aspiro a ser tradutor” (MENDES *apud* YEE, 2011, p. 77). E apunha a sua visão de tradução que, como regra:

[...] deve o traductor saber igualmente a língua original e a sua; mas eu opino que, se lhe basta saber a do original como um, forçoso lhe he saber a própria em dobro ou tresdobro. Quando se me apresenta, v.g., um trecho de versos, ainda que não conheça todas as palavras, posso buscar-as nos dictionarios, consultar comentadores, críticos etc.; mas os termos da própria língua, se não vem immediatamente á nossa memoria, como he que os havemos de procurar? Para bem traduzirmos em português, cumpre d’antemão e com afínco termol-o estudado, conhecer em grande parte os vocabulos; afim que nos ocorram immediatamente e sem custo. (MENDES *apud* YEE, 2011, p 75.)

Odorico Mendes era próximo de Dom Pedro II e, quando o próprio Monarca traduziu a *Odisseia*, usou a versão deste como comparativo, conforme anotação no diário do Imperador a nove de setembro de 1890 (BEDIAGA, 1999).

Machado de Assis, em artigo originalmente publicado na revista *Novo Mundo* em 1873, com o título de *Notícia da atual literatura brasileira*, ao examinar a literatura nacional do período, estabelece-lhe, como primeira característica, certo instinto de

nacionalidade, onde a poesia, o romance e as demais formas literárias buscavam “vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1959, p.28).

A despeito disso, era grande o número de traduções, sobretudo de peças teatrais francesas, fato que irritava Machado de Assis, como demonstra a crítica *O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura*, de 1858.

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões as vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (ASSIS, 2008, v. III, p. 1002)⁵⁶

Machado de Assis não era contra as traduções, ele mesmo traduziu várias peças teatrais, poesias, ensaios e romances, além de, como já pontuado anteriormente, ter traduzido o canto XXV do “Inferno”. Um pouco de seu pensamento sobre tradução pode ser percebido na análise que ele faz de uma tradução de um texto de Lamartine, na Crônica *Ao Acaso*:⁵⁷

Não li toda a tradução da Morte de Sócrates, nem a comparei ao original; mas as páginas que cheguei a ler pareceram-me dignas do poema de Lamartine. O próprio tradutor declara que empregou imenso cuidado em conservar a frescura original e os toques ligeiros e transparentes do poema. Essa devia ser, sem dúvida, uma grande parte da tarefa; para traduzir Lamartine é precioso saber suspirar versos como ele. As poucas páginas que li

⁵⁶ *O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura* é uma crítica publicada originalmente em *A Marmota*, no Rio de Janeiro, nas edições de 09 e de 23 de abril de 1858.

⁵⁷ *Ao Acaso* é uma coletânea de crônicas escritas por Machado de Assis sobre diversos assuntos. Foram publicadas originalmente em *O Diário do Rio de Janeiro*, no Rio de Janeiro, de 05 de junho de 1864 a 16 de maio de 1865.

dizem-me que os esforços do poeta não foram vãos. (ASSIS, 2008, v. IV, p. 206)

De Simoni, no prefácio de sua obra, escreve um pequeno tratado refletindo sobre o que é tradução e a sua prática tradutória pessoal. Nele, afirma:

[...] o nosso sistema de verter é ser sim fiéis quanto é possível aos pensamentos do autor, mas não o ser somente a eles, nem tanto que a fidelidade seja escravidão; e dar à versão o mesmo caráter que tem o original, atendendo sempre ao que é mais saliente, e diligenciando compreender nela o maior número de elementos de beleza que este apresenta. (1843, p. X)

Desse conjunto de escritos sobre tradução, tanto na Europa como no Brasil, sem ter-se certeza de qual era o grau de informação e de conhecimento que o Imperador possuía desse debate, parece procedente supor que Dom Pedro II processou intelectualmente e assimilou sobretudo, os preceitos de De Simoni. Esses se adequaram melhor ao seu objetivo principal com a tradução dos cantos da *Divina Comédia*: o de mostrar-se um escritor à altura de frequentar os altos círculos da literatura mundial da segunda metade do século XIX.

CONCLUSÃO

A análise em andamento admite que Dom Pedro II conhecia muito bem o episódio de "Paolo e Francesca" - narrado por Dante no canto V do "Inferno" da *Divina Comédia* - e que, por conseguinte, tinha contato íntimo com o original. Provavelmente o sabia de memória, e, assim, é presumível que tivesse pronto na cabeça o sentido geral da tradução e que, mentalmente, deve ter testado soluções tradutórias e os seus efeitos antes mesmo de sentar-se à mesa com a pena e a folha de papel em branco à sua frente. Portanto, ao iniciar-se o ato tradutório em si, ou seja, no momento da escritura, é possível que a parte mais intensa do processo criativo já houvesse se dado através de contínuos e incessantes jorros intelectuais, transpassados por anos de contato com o canto e consubstanciados em inúmeros momentos de abstrações.

Essa síntese do processo criativo de Dom Pedro II é de difícil detalhamento, mas possível de ser percebida na análise dos rascunhos da sua primeira tentativa de tradução. São pouquíssimas as alterações que ele faz nas versões dois e três até chegar ao manuscrito definitivo. A quantidade de rasuras e de cancelamentos durante o fluxo tradutório, algumas infelizmente de difícil transcrição, podem, equivocadamente, induzir à suposição de um processo difícil, repleto de hesitações, cheio de encruzilhadas, de intensa pesquisa e de uso constante do dicionário. Uma análise rápida, influenciada pela difusão, por alguns, da ideia da baixa qualidade literária dos escritos e das traduções de Dom Pedro II, poderia levar a pesquisa a este resultado e obstruir a percepção de que as chaves do processo tradutório foram giradas na primeira campanha de tradução, na escritura da primeira versão. Por conseguinte, pode-se

supor que a quantidade de rasuras na primeira versão não foi causada por encruzilhadas, por grandes hesitações, por dúvidas angustiantes, enfim, por processos que lhe exigiram grandes períodos de reflexão e de pesquisa, mas, ao contrário, pela intensidade do jorro inicial. O esforço realizado foi o da busca pela melhor métrica, pela melhor estética, pela melhor poética.

Esse primeiro jorro de ideias de Dom Pedro II consta de um manuscrito de duas páginas. A julgar pela disposição do texto, pelo formato da letra, e mesmo, pela forma das rasuras, foi escrito em uma única campanha de tradução, provavelmente num intervalo de tempo de curta extensão, para não dizer, em um ato contínuo, tal é a fluidez do jorro. Hay afirma que:

Uma simples folha pode, por sua matéria, suas impressões, seu formato, falar de um lugar, de um tempo, de uma classificação. A forma de uma escritura pode marcar as épocas de uma vida, revelar as etapas e como que a respiração de um trabalho. Assim não se trata apenas de decifrar um manuscrito, mas de compreendê-lo, e, por isso, de aprender a vê-lo. Valéry ainda dizia: “O texto lido, o texto visto, são coisas muito distintas” – e para quem penetra no universo da escritura, nada é tão surpreendente quanto o contraste entre a folha manuscrita e sua figura impressa. (2010, p.21)

Ou seja, as hesitações do poeta Pedro de Alcântara parecem mais consequências da intensidade do processo criativo do que em razão de dúvidas lexicais ou semânticas.

Existe uma razoável controvérsia sobre o valor poético e literário da obra do Imperador. O editor de 1932 considerava a obra de

Dom Pedro II como sendo de pouco valor. Já o escritor francês Victor Hugo cunhou Dom Pedro II com o epíteto de "neto de Marco Aurélio".⁵⁸

Por isso, é importante não perder de vista que avaliações como a de Medeiros e Albuquerque foram constituídas, em sua maioria, no momento imediatamente posterior à proclamação de uma república sem apelo popular, que derrubou um monarca, que, se não era idolatrado por seu povo, era por ele respeitado.

Todos estão sujeitos à crítica, Agripino Grieco, por exemplo, citado por José Paulo Paes (1990) no seu livro *Tradução a ponte necessária*, avaliando as duas mais importantes traduções integrais da *Divina Comédia* no século XIX, não poupa, sequer, Xavier Pinheiro, autor de uma das mais conhecidas e respeitadas traduções dessa obra de Dante para o português: “Os aportunhesadores de Dante, barão da Vila da Barra, Xavier Pinheiro e outros, até pareciam gibelinos vingativos, tal a fúria com que maltrataram o pobre guelfo ainda uma vez desterrado” (1990, p. 22).

Para avaliar o valor poético e literário da obra de Dom Pedro II, no caso específico da tradução do canto V do “Inferno” de Dante Alighieri, é preciso que levemos em consideração duas variáveis, entre tantas outras, possivelmente importantes. Uma delas diz respeito ao objetivo do autor com a tradução e, a outra, diz respeito aos possíveis interesses de quem leu - e de quem lerá - a tradução.

Grosso modo, pode-se constatar que aquilo que ao texto, por assim dizer, poderia faltar de valor poético e literário, ele possui de proximidade com o texto original. A opção de produzir um texto

⁵⁸ Marco Aurélio foi imperador romano de 161 a 180. Filósofo estoíco e autor de *Pensamentos*, um dos mais importantes textos humanistas da antiguidade clássica (SOUZA, 1979, p.123).

poético, próximo do original, sabidamente, majora as dificuldades de fazerem-se equações métricas e estéticas. Se fosse o caso de avaliar qual dos dois elementos têm maior importância, qual(is) seria(am) a(s) resposta(s) possível(is)? Pode-se afirmar: a resposta depende do objetivo de quem leu ou lerá o texto. Se um leitor, falante do português, quiser conhecer Dante próximo do original, encontrará no canto V do “Inferno” na tradução de Dom Pedro II, uma boa amostra do vigor literário do poeta *fiorentino*. Já se o leitor falante do português, e quem sabe, do italiano, quiser ler mais uma obra, poderá encontrar em outros textos, poéticas *melhores* e *piores* que a de Dom Pedro II, a depender do seu gosto e interesse. Ricoeur diz que:

[...] o sonho da tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho para a tradução, de um ganho que seria uma perda. É justamente desse ganho sem perda que é preciso fazer o luto até a aceitação da diferença incontornável do próprio e do estrangeiro. [...] E é esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir. A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está a sua felicidade (2011, p.29).

A presente pesquisa procurou refletir sobre a importância da aplicação, em conjunto, para a análise de processos criativos, de duas importantes teorias da tradução: os Estudos Descritivos da Tradução e a Crítica Genética. A primeira focando na análise do texto de chegada, decompondo-o e descrevendo suas estruturas mais íntimas e, a segunda, remontando a pré-história do texto considerado definitivo. Sem a remontagem diacrônica dos manuscritos da tradução de Dom Pedro II,

por exemplo, ao pesquisador poderiam ter passado despercebidos os *erros* da edição impressa de 1932. Os equívocos revelados nesta pesquisa graças ao prototexto - e não ao texto impresso - e a análise contrastiva da tradução do Imperador com a de outros tradutores, possivelmente contemporâneos seus, são importantes. O que diria o pesquisador sobre a tradução do verso 142 se esse considerasse como verdadeiro o texto impresso que usa o verbo “*cair*” na terceira pessoa, enquanto que em todas as versões dos manuscritos do Monarca o verbo está na primeira pessoa seguindo a estrutura temporal de Dante? Aliás, Eduardo Sterzi (2008), estudioso de Dante, considera a solução encontrada pelo poeta Pedro de Alcântara para o “decisivo” verso 142 excelente, porém, em seu livro *Por que ler Dante*, a atribuiu a Augusto de Campos (2008, p. 151).⁵⁹

De tal modo, parece importante destacar a contribuição que a CG permite aditar aos estudos literários. A crítica literária, ao debruçar-se somente sobre a obra editada, coloca para si mesma limites que dificultam a possibilidade de um olhar além, que alcance o que pode estar depois da curva do presente, nesse caso, à curva que conduz ao passado e que, por ter sido já percorrido, pode ser desvendado. A estrada que conduz à revelação que está no devir do texto é o manuscrito. A perspectiva genética permite a revisão crítica e histórica do processo criativo de um autor, de um tradutor e, assim, possibilita que se desvendem, inclusive, possíveis processos de manipulação que direcionam a leitura do público - sobretudo nas edições póstumas por não passarem pelo crivo final do autor. Isso pode ter ocorrido com

⁵⁹ Sterzi, após o encerramento da palestra *Dante Alighieri e a pré-história da lírica moderna*, proferida na UFSC em 6 de março de 2012, disse-me que já havia sido alertado para o fato de o primeiro tradutor brasileiro a dar para o verso 142 do canto V do “Inferno” a solução: “E caí como corpo morto caí” tinha sido Dom Pedro II.

relação à obra de Dom Pedro II. O direcionamento do leitor para um julgamento negativo pode ter afetado a leitura em si, como, do mesmo modo, desestimulado potenciais leitores. Essa pode ser uma das possíveis explicações para o pouco conhecimento da obra literária do Imperador e de seu trabalho como tradutor, prévia e deliberadamente posta à margem do polissistema literário nacional.

O comportamento e a conduta geral indicam que Dom Pedro II não se pretendia um grande poeta, mas, que tinha o objetivo de ser considerado e aceito nesse meio, não exclusivamente da poesia e da literatura, porém, no mundo das artes e da ciência, e não apenas como um produtor dessas, mas, também, como um admirador e um incentivador. Aspirava à imagem de um monarca moderno, apoiador das ciências e das artes e de um homem engajado no seu estudo e desenvolvimento.

O transcorrer da pesquisa demonstrou que há pouco estudo acerca do trabalho de Dom Pedro II como tradutor, o que pode ser um indício da existência de lacunas no estudo da história da tradução brasileira. Assim como o Imperador, é possível que outros tradutores brasileiros, por diversas razões, também tenham sido pouco estudados. Tais lacunas nos remetem à reflexão sobre a necessidade de uma edificação mais substancial de uma história da tradução no Brasil.

Por fim, a pesquisa, ao desvelar os momentos do processo criativo de Dom Pedro II durante o seu fluxo tradutório, ratifica aquilo que parece ser a tese central da CG: de que o processo criativo não é linear, mas descontínuo, elíptico, permeado por dúvidas e tentativas, avanços e recuos, hesitações e decisões, novas dúvidas e novas composições, releituras e rescrituras que se sucedem até o momento em

que o autor decide fixar o texto ao publicá-lo, exteriorizando o contínuo do seu pensamento. A CG, enquanto uma teoria em construção, mostra que a tradução também é um ato de escritura e, como tal, passa pelos mesmos momentos da escritura do texto chamado de original, produzindo um novo texto a ser oferecido a uma outra cultura que experimentará nele o prazer da leitura.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, D. Pedro de. **Poesias Completas de D. Pedro II** (com um prefácio de MEDEIROS E ALBUQUERQUE) (Originais e traduções. Sonetos do Exílio. Autênticas e apócrifas). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.

_____. **Poésies Hebraico-Provençales du Rituel Israélite-Comtadin**. Traduites ET transcrites par S. M. Dom Pedro II D'Alcantara, Empereur du Brésil. Seguin Frères. Avignon: Emprimeurs-Editeurs, 1891.

_____. **Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890**. Organização de Begonha Bediaga, Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

ALENCAR, Chico; CARPI, Lúcia; RIBEIRO, Marcus Vinício. **História da Sociedade Brasileira**, 13ª edição, Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1996.

ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1993.

_____. **A Divina Comédia**. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. 3 v.

_____. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1955. Edição digital de 2003. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/divinacomedia.html>. Acesso em 07 jan 2012.

_____. **A Divina Comédia**. Tradução de Barão de Vila da Barra. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [1910?]. 507 p. (Collecção Classica).

_____. **A Divina Comédia**. Tradução, prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

_____. **A Divina Comédia**. Adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol. Tradução de Jorge Wanderley, Henriqueta Lisboa e Haroldo de Campos, São Paulo: Peirópolis, clássicos em HQ, 2011.

ARETINO, Leonardo Bruni. De recta interpretatione. In: FURLAN, Mauri (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Tradução: Rafael Camorlinga. Antologia bilíngue, v. 4, Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006, p. 47- 80.

ARRIGONI, Maria T. Em busca das obras de Dante em Português no Brasil (1901 – 1950). In: PETERLE, Patrícia. **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011, p. 43 – 60.

_____. **Duas Viagens ao Além. Destinação: Inferno**. TriceVersa, UNESP. Assis, v.2, n.1, maio-out. 2008, p. 36 - 49.

ASSIS, Machado de. Machado de Assis: **crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959. Instinto de nacionalidade, p. 28 – 34.

_____. **Obra Completa em quatro volumes**, v. III e IV, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante**. Milano Feltrinelli, 1985, 2ª Ed.

BALBONI, Paolo E.; CARDONA, C. **Storia e Testi di Letteratura Italiana**. Perugia: Guerra Edizioni, 2002.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Manuscrita. **Revista de Crítica Genética**. São Paulo, APML, n. 4, 1993, pp.127-161.

BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BONAVIDES, Paulo. **Ciência Política**. São Paulo 10ª edição, 1994; Malheiros Editores LTDA. São Paulo — SP, p. 490-523. BORZI, Italo. [Introduzione a] **La Divina Commedia: Introduzione di Italo Borzi**, commento a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Milano, Biblioteca Economica Newton, 2006, p.21-30.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

CALMON, Pedro. História de D. Pedro II: no país e no estrangeiro (1870-1887). Brasília: J. Olympio, v. 3, 1975.

_____. **A Vida de Pedro II, o Rei Filósofo**. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua (Freud, Lacan a escritura)**. Ensaio redigido para conferência de mesmo título. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

- CANTO, Antonio Maria do. **Diccionario da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da Lingua Portugueza**. Lisboa: Typographia de Antonio Joze da Rocha, 1842.
- CARVALHO, J. M. D. **Pedro II: Ser ou não Ser**. Coordenação Elio Gaspari e Lilia M. Schwarcz - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Therezinha. **História documental do Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CONTINI, Gianfranco. **Un'interpretazione di Dante. Variante e altra linguistica**. Turi: Einaudi, 1970, p. 369 – 405.
- DE SIMONI, L. V. **Ramalhete poético do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.
- ENEI, Bruno. **Aulas de literatura italiana e desafios críticos**. Ponta Grossa, Ed. Todapalavra, 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoría de los polisistemas Polysistem. In: **Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisional)**. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica. 2007, p. 4 – 24.
- FILOPANTI, Quirico. **Storia di un secolo, dal 1789 ai giorni nostri: Fasc. I (dal 1789 al 1821. Rivoluzione francese e Napoleone)**. Milano: Tip. Edoardo Sonzogno Edit., 1891. 1a edizione elettronica del: 5 agosto 2010 Disponível em <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>. Acesso em 21 de junho de 2011.
- GUERINI, Andréia; ARRIGONI, Maria T. (orgs). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: Maria T. Arrigoni. Antologia bilíngue. Italiano-português; v. 3, Florianópolis, UFSC-NUT, 2005, p. 17-29.
- _____; COSTA, W. C. **Introdução aos estudos da tradução**. UFSC, Florianópolis, 2007.
- _____; MONTEIRO, G. Dante e la letteratura brasiliana. **Rivista internazionale di studi su Dante**, 2010, v. VII, p. 149-164.
- GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **SciELO Brasil**. São Paulo, vol.5, nº 11, 1991, p. 7-18.

HAY, L. **A literatura dos escritores: Questões de Crítica Genética.** Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HEIDERMAN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução.** Antologia bilingüe. Alemão-português; v. I, Florianópolis, UFSC-NUT, 2001.

HEISE, Pedro Falleiros. **A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Italiana. São Paulo, 2007. 102 p.

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções – 1789/1848.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 25ª Edição, 2010.

HERMANS, Theo. **Norms and Determination of Translation. A Theoretical Framework.** London: Preprint, University College 1996.

HOLMES, J.. The Name and Nature of Translation Studies. In **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.** Amsterdam: Rodopi, 1972.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1969, p. 63-72.

JUNIOR, L. A. Bartholamei; VASCONCELLOS, M. Lucia. Estudos da Tradução I. Florianópolis: CCE – UFSC, 2008, 53 p.

LACOMBE, Americo L. Jacobina. **O Mordomo do Imperador.** Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1994.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. **Descrevendo traduções.** Tradução: Lincoln Fernandes e Marie Helene Catherine Torres. Rio de Janeiro: Letras Brasileiras, no prelo 2010.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.** Trad. Claudia Matos Seligman. Bauru: EDUSC, 2007.

LIMA, Alceu A. **O meu Dante.** São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965, pág. 115 - 129.

LYRA, Heitor. **História de Dom Pedro II, 1825-1891.** Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1977.

MANUPPELLA, Giacinto. **Dantesca Luso-brasileira: Subsídios para uma Bibliografia da Obra e do Pensamento de Dante Alighieri**. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em: <http://www.ebookdb.org/reading/123279477F6428767C403469/Dantesca-Luso-brasileira--SubsAdios-Para-Uma-Bibliografia-Da-Obra-E-Do-Pensament>. Acesso em 03 de jan de 2012.

MARTINS, Márcia A. P.; OLIVEIRA, Anna Olga P. de. D. Pedro II, monarca-tradutor. In: TradTerm: **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia**, São Paulo: USP, n. 17, 2010, p. 45-66.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, pref.. In: **D. Pedro II. Poesias completas de D. Pedro II**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932, p. 5-20.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo Meneses de. **A Historiografia Brasileira da Literatura Inglesa: uma história do ensino de inglês no Brasil (1809-1951)**. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, IEL/UNICAMP, 1999, 189 p.

_____. **A instituição do ensino das Línguas Vivas no Brasil: o caso da Língua Inglesa (1809-1890)**. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, 373p.

PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PASQUINI, Emilio, QUAGLIO, Antonio. **La Divina Commedia. Inferno**. Garzanti, 2005, p. IX-LXIV.

PASSOS, Marie - Hélène Paret. **Da crítica genética a tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Ed. Horizonte. 2011.

REYNOLDS, Barbara. **Dante - O Poeta, o Pensador Político e o Homem**. Tradução: Fatima Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011.

ROMANELLI, Sergio. **A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito**. Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2006, 552 p.

_____. Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II. **Mutatis Mutandis**, Medelín, v. 4, n. 2. 2011, p. 191-204.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2000.

SANTOS, Nadja Paraense dos. Pedro II, sábio e mecenas, e sua relação com a química; **Revista da SBHC**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, jan./ jun. 2004, p. 54-64.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. **História geral: teoria e prática**. São Paulo: Rideel, 1ª Edição, 2006.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: POLL. M.v.M. Antologia bilingüe. ALEMÃO-PORTUGUÊS; V. 2. Florianópolis, UFSC-NUT, 2001, p. 26-87.

SERMONTI, Vittorio. **L’Inferno di Dante**. Revisione di Gianfranco Contine. Milano: RCS Libri S.p.A, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Panorama do segundo Império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

SOUZA, Rosane de. **A gênese de um processo tradutório: as mil e uma noites de D. Pedro II**. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, 136 p.

STAËL, Madame de. Do espírito das traduções (1820-1821). In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres. Antologia bilingüe. Alemão-português; v. 2, Florianópolis, UFSC-NUT, 2001, p. 140-151.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo. Globo, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Maria Pires; DANTAS, José. **História do Brasil: da Colônia à República**. São Paulo: Editora Moderna, 2ª Edição, 1979.

TOURY, Gideon. Principi per un'analisi descrittiva della traduzione, 1980, in Nergaard, S. (Org.), **Teorie contemporanee della traduzione**, Milano, Bompiani, 1995a, p. 181-223.

_____. A natureza e o papel das Normas de Tradução. In: **Estudos Descritivos de Tradução e além**. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins, 1995b, p. 53-69. Texto digitalizado para uso educacional, Unidade de Pesquisa em Educação, Universidade de Tel Aviv. <http://spinoza.tau.ac.il/Toury~/obras>. Acesso em 15 jan de 2012.

_____. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995c.

_____. A Tradução como Meio de Planificação e a Planificação da Tradução. In **Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional**. Lisboa: Colibri, 2001, p. 17-32.

YEE, Raquel da Silva. **Odorico Mendes, o manuscrito da *Ilíada* e diversas facetas da atividade tradutória**. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, 128 p.

VANNUCCI, Alessandra (org.). **Uma amizade revelada. Correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo**. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. A invisibilidade do tradutor. Trad. Carolina Alfaro. **Revista PaLavra 3**, p. 111-134, 1995. Tradução de The Translator's Invisibility. Criticism, Wayne State UP, v. XXVIII, n. 2, Spring 1986, p. 179-212.

WILLEMART, Philippe. **A crítica genética hoje**. V. 10, n. 1, ALEA, 2008, p.130 -137.

WYLER, L. **Línguas, Poetas e Bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 2003.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Firenze: La Nuova Italia Ed., 1973.

- ARCAINI, Enrico. **Analisi linguistica e traduzione**. Bologna: Pairón, 1986.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. **O signo desconstruído**. São Paulo: Pontes, Campinas, 1992.
- _____. Os 'estudos da tradução' como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. São Paulo: **DELTA**, v. 14, n 2, 1998, p.423-454.
- BAKER, Mona (ed). **Routledge Encyclopedia of Translation**. London/New York: Routledge, 1998.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.
- BOHN, Hilário I. VANDRESEN, Paulino. **Tópicos de Linguística Aplicada. O Ensino de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: Ensaio de teoria e crítica literária**. 2ª ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 1970.
- _____. **Da tradução como criação e como crítica**. Metalinguagem, Cultrix: São Paulo, 1976.
- _____. **O que é mais importante: a escrita ou o escrito?** Teoria da linguagem em Walter Benjamin. [s.c.], [s.e.], [s.d.].
- _____. Da tradução à transfuncionalidade. Publicado com o título Reflexões sobre a Poética da Tradução, nos **Anais dos 1º e 2º Simpósio de Literatura Comparada (1986/1986)**. [UFMG, B. H., 1987, vol. I, org. de Eneida M. de Souza e Julio C. M. Pinto], p. 82-101.
- CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2003. P. 381-385. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=4hECxprAkAoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acessado em 03 jan 2012.
- COSTA, Luiz Angélico da. **Tradução ou traduções?** EXU. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n.16-7, 1990, p. 12-6.

_____. **Limites da Traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996.

_____. Os conceitos de “tradução literal” e “tradução livre” no processo de ensino-aprendizagem. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 83-90.

DERRIDA, Jacques. Des Tours de Babel. In GRAHAM, Joseph F. (ed.). *Difference in Transaltion*. Ithaca/London: **Cornell University Press**, p. 165-207.

ECO, Umberto. Riflessioni teorico-pretiche sulla traduzione. In: NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie contemporanee della traduzione**. Milano: Bompiani, 1995, p. 121-146.

EVEN-ZOHAR, Studies. **Poetics Today**. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Vol. 11, Number 1, Spring, 1990, p. 9-26.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisional)**. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica. 2007.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX: Machado de Assis**. São Paulo; Rio de Janeiro; Annablume; ABL, 2004.

FURLAN, Mauri. A missão do tradutor. Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. **Cadernos de tradução n. I**, Florianópolis: Edufsc, 1996, p. 91-105.

GNISCI, Armando (Org.). **Introduzione Allá letteratura comparata**. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

MILTON, John. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MILTON, John. Teoria da tradução literária no Brasil. In: **Tradução. Teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

MOUNIN, G. **Teoria e storia della traduzione**. Traduzione di Stefania Morganti. Torino, Einaudi, 1965, cap. IX, p. 69-74.

NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie contemporanee della traduzione**. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida. Milano: Bompiani, 1995.

NEWMARK, Peter. **La traduzione: problemi e metodi**. Milano: Garzanti, 1988.

OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução a prática da diferença**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, FAPESP, 1998.

PASSOS, Marie - Hélène Paret. Crítica genética e tradução literária: um exemplo de interdisciplinaridade. In. Pino, C. A. (org). **Criação em debate**. São Paulo, Humanitas, 2007, p. 269- 282.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

PYM, Anthony. **Doubts about Deconstruction as a General Theory of Translation**. Tradterm, São Paulo: FFLCH-USP, p. 11-18.

ROMANELLI, Sergio. A máquina poética. Inventário, **Revista dos estudantes da Pós-Graduação da Ufba**. Disponível no site: www.inventario.ufba.br. Acesso em 03 de mai de 2012.

_____. Análise descritiva das traduções brasileiras do conto The Black Cat de Edgar Allan Poe. **Revista Eletrônica Polidisciplinar Vãos**, v. 1, 2009, p. 162-173.

SNELL-HORNBY. **Translation Studies. An integrated Approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.

TAUNAY, Alfredo E. **O Grande Imperador**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1933.

TERRACINI, Benvenuto. **Il problema della traduzione**. Milano: Serra e Riva Editore, 1993.

VIEIRA, Josalba R. Duas Leituras sobre “A Tarefa do Tradutor” de Walter Benjamin. **Cadernos de Tradução**, I, Florianópolis: Edufsc, p. 107-13.

fº 02

a tre
 E ambas nos fallaram ee — pe sorte
 Logo que ouvi as almas doloridas
 Baixei o rosto e conservei-o assim
 Té ~~xxxx~~ poeta me falla: em que tu lidas?
 Respondendo exclamei: triste de mim (..... sim)
 Que doces pensamentos, que desejo
 Aos conduziu ao doloroso fim!
 Volto-me então e ~~justa fallam fxxxxxx~~
 para elles n'este ensejo:
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Francisca, os teus ~~tormentos~~ ^{artyrios}
 lastimosos
 De chorál-os piedoso não me pejo
 Mas quando houve os suspiros deliciosos
 Porque e como permitiu amor
 Que os desejos sentisses duvidosos?
 E Ella a mim: nenhuma maior dôr
 Que lembrar-se ~~de tempo tão~~ feliz
 Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor
 Porem se me conhecer bem a raiz
 Do nosso amor te ~~xxxxxxxx~~ prazer
 Farei como qualquer ~~é causa de~~ diz.
 Lendo um dia nas horas de lazer
 A Lancelôto como o amor ~~xxxxxx~~
 'Stavamos sós sem nada o que temer
~~xxxxxx~~ ~~por vezes nos orgua~~
 Eu ~~lexxxx~~ e ~~mxhxx~~
 Os olhares e o rosto descorado;
 Porem só um ponto foi que nos venceu
 Quando lemos ^Viso desejado
~~sentia~~ o beijo de tão fino amante
 Quem nunca sahirá d'este meu lado
 A bocca me beijou todo anhelante.
 Galeôto era o livro e ~~seu autor:~~ e seu autor:
 Nesse dia não lemos para diante.
~~xxxxxx~~ ~~esse alma assim~~ ~~xxxxxx~~ ~~xxxxxx~~ ^{Xx} conta seu labor
 A outra ~~astora~~ ~~cham tanto attreid~~ me attrae
~~Pxxxx~~ Que desmaiei da morte sob a côr,
 E cahi como corpo morto cae

17 01

D. 1067

Do Canto V. do Inferno do Dante.

Eu comecei: poeta, boa mente

Fallarei a esses dous que juntos vão,

Qual á mercê dos vento, velozmente.

E elle a mim: verás n'outra ocasião.

Mais próximo de nós e então lhes pede

Pelo amor que os conduz e elles virão.

Logo que o vento ao nosso lado os ceder

^{solto}
~~Desprendendo~~ a ^{e lhes digo}voz: oh almas afanadas,

Vinde falar-nos, se ninguem o impede.

Quaes pombas de saudade magoadas

Com pandas firmes azas vem pelo ar

Ao doce ninho, do querer levadas,

Taes o bando de Dido eil-as deixar

Para nós vindo, pelo ar maligno,

Tanto a voz da affeição pôde gritar.

Gracioso vivente que benigno

17 02

A nós, por quem já sangue foi disperso,
Vens visitar, pelo ar negro e mofino,
Se amigo fosse o Rei do Universo,
Nossas preces teria por tua paz;
Pois que tens do' do nosso mal perverso.
De tudo que falar e ouvir te apraz
Ouvir-voz e fallar-voz tem cabida,
Enquanto o vento, como agora, jaz.
Está a terra aonde entrei na vida
Sobre a marinha aonde o Pó se lança
P'ra com os sequazes ^sdescandar da lida.
Amor, que a um peito nobre logo alcança,
Prender ^uo da bellissima pessoa
Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança
Amor que nunca ao amado amar perdôa
Ligou-me a este com prazer tão forte
Que, como vez, ainda me agrilhôa.
Amor nos arrastou á cruel morte
Caina, que extinguiu as nossas vidas
E ambas nos fallarão de tal sorte.

17 03

Logo que ouvi as almas doloridas
 Baixei o rosto e conservei-o assim
 Té que o poeta me disse: em que tu lidas?
 Respondendo exclamei: bem tristes sim!
 Que doces pensamentos, que desejo
 Os conduziu ao doloroso fim!
 Volto-me então e falo n'este ensejo:
 Francisca, os teus tormentos lastimosos
 De choral-os piedoso não me pejo;
 Mas quando houve os suspiros deliciosos
 Porque e como permitiu amor
 Que os desejos sentisses duvidosos?
 Que lembrar-se^{já} de tempo tão feliz
 Na desgraça^{penoso}, u^é ~~bem~~ o sabe o teu doutor.
 Porem se conhecer bem a raiz
 De nosso amor te é causa de prazer
 Farei como qualquer que chora e diz
 Lendo um dia nas horas de lazer
 A Lanceloto como o amor rendeu
 'Stavamos sós sem nada que temer.
 A leitura por vezes nos ergueu

17 04

Os olhares e rosto descorado;
Porem só um ponto foi que nos p venceu,
Quant^{do}to lemos que o riso desejado
Lembrei o beijo de tão fino amante
Quem nunca saberá D'este meu lado
A boca me beijou todo anhelante.
Galeôto era o livro e seu autor:
N'esse dia não lemos para diante.
Enquanto essa alma conta seu labor
A outra chora e tanto o dó me attrae
Que desmaiei da morte soba côr,
E cahi como corpo morto cae.

16 01

D. 1067

Do Canto V. do Inverno de Dante.

Eu comecei: poeta, boa mente
Fallarei a esses dous que juntos vão,
Qual á mercê do vento, velozmente.
E elle a mim: verás n'outra occasião
Mais próximo de nós e então lhes pede
Pelo amor que os conduz e eles virão.
Logo que o vento a nosso lado os cede
Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas,
Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.
Quaes pombas de saudade magoadas
Com pandas firmes, asas vem pelo ar
Ao doce ninho, do querer levadas,
Taes o bando de Didos eil-as deixar
Para nós vindo, pelo ar maligno,
Tanto a voz da affeição pôde gritar.
Gracioso vivente que benigno

16 02

Gracioso vivente que benigno

A nós, por quem já sangue foi disperso,

Vens visitar, pelo ar negro e mofino,

Se amigo fosse o Rei do Universo,

Nossas preces teria por tua paz;

Pois que tens dó no nosso mal perverso.

De tudo que fallar e ouvir te apraz

Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida,

Enquanto o vento, como agora, jaz.

Está a terra aonde entrei na vida

Sobre a marinha aonde o Pó se lança,

Pr'a com os sequazes descansar da lida.

Amor, que a um peito nobre logo alcança,

Prendeu-o da bellissima pessoa

Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.

Amor que nunca ao amado amar perdoa

Ligou-me a este com prazer tão forte

16 03

Que, como vês, ainda me agrilhôa
Amor nos arrastou á cruel morte
Caina, que extinguiu as nossas vidas.
E ambas nos fallarão de tal sorte:
Logo que ouvi as almas doloridas
Baixei o rosto e conservei-o assim.
Té que o poeta me disse: em que tu lidas?
Respondendo exclamei: bem tristes sim!
Que doces pensamentos, que desejo
Os conduziu ao doloroso fim!
Volto-me então e fallo n'este ensejo:
Francisca, os teus tormentos lastimosos
De chorál-os piedoso não me pejo;
Mas quando houve os suspiros deliciosos
Porque e como permitiu amor
Que os desejos sentisses duvidosos?

16 04

Que lembrar-se do tempo já feliz
Na desgraça, é penar, o sabe o teu doutor.
Porem se conhecer bem a raiz
Do nosso amor, te é causa de prazer
Farei como qualquer que chora e diz.
Lendo um dia nas horas de lazer
A Lancelote como o amor rendeu
'Stavamos sós sem nada que temer.
A leitura por vezes nos ergueu
Os olhares e rostos descorado;
Porem só um ponto foi que nos venceu.
Quando lemos que o riso desejado
Sentia o beijo de tão fino amante
Quem nunca sahirá d'este meu lado
A boca me beijou todo anhelante.
Galeoto era o livro e seu autor:

fº 11

16 05

N'esse dia não lemos para diante
Enquanto essa alma conta seu labor
A outra chora e tanto o dó me attrae
Que desmaiei da morte
E cahi como corpo morto cae

19 01

Francisca de Rimini

E comecei: poeta, boa mente
Fallarei a esses dous que juntos vão,
Qual a mercê do vento, velozmente.
E elle a mim: os verás n'outra ocasião
Mais proximo de nós, e então lhes pede
Pelo amor que os conduz, e eles virão.
Logo que o vento a nosso lado os cede,
Desprendo a voz: oh almas afanadas,
Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.
Leves pombas, da saudade magoadas,
Com pandas firmes azas vem pelo ar
Ao doce ninho, do querer levadas;
Taes o bando de Dido ei-las deixar,
Para nós vindo pelo ar maligno;
Tanto a voz da affeição pôde gritar.
Gracioso vivente, que benigno
A nós, por quem já sangue foi disperso,
Vens visitar pelo ar negro e mofino,
Se amigo fosse o Rei do Universo,
Nossas preces terias por tua paz;
Pois que tens dó do nosso mal perverso.
De tudo que fallar e ouvir ¶ te apraz

19 02

Servir-vos e fallar-vos tem cabida
Enquanto o vento, como agora, jaz.
Está a terra aonde entrei na vida
Sobre a marinha aonde o Pó se lança,
Pr'a com os sequazes descansar da lida.
Amor, que a um peito nobre **logo alcança**,
Prendeu-o da bellissima pessoa,
Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.
Amor, que nunca ao amado amar pedôa,
Ligou-me a este com prazer tão forte
Que, como vês, ainda me agrilhôa.
Amor nos arrastou á cruel morte:
Caina que extinguiu as nossas vidas."
E ambas nos fallarão de tal sorte:
Logo que ouvi as almas doloridas,
Baixei o rosto e conservei-o assim.
Té que o poeta me disse: em que tu lidas?
Respondendo exclamei: bem triste, sim!
Que doces pensamentos, que desejo
Os conduziu ao doloroso fim!
Volto-me então e fallo n'este ensejo:
Francisca, os teus martyrios lastimosos
De chorál-os piedoso não me pejo;
Mas, quando houve os suspiros deliciosos,

19 03

D 1067

Porque e como permitiu amor
Que os desejos sentisses duvidosos?
E ella a mim: nenhuma maior dor,
Que lembrar-se do tempo tão feliz
Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.
Porém, se conhecer bem a raiz
Do nosso amor, te é causa de prazer,
Farei como qualquer que chora e diz.
Lendo um dia nas horas de lazer
A Lanceloto como o amor rendeu,
“Stavamos sós, sem nada que temer.
A leitura por vezes nos ergueu
Os olhares e o rosto descorado;
Porem só um ponto foi que nos venceu,
Quando lemos que o riso desejado
Sentia o beijo de tão fino amante,
Quem nunca sahirá d’este meu lado
A bocca me beijou todo anhelante.
Galeoto era o livro e seu autor;
N’esse dia não lemos para adiante.
Enquanto essa alma conta o seu labor,
A outra chora e tanto o dó me attrae,
Que desmaiei, da morte sob a côr,
E cahi como corpo morto cae.

APÊNDICE B – Quadro comparativo: texto de partida - texto chegada

Vv.	Texto de Partida	Texto de Chegada (1932)
73	I' cominciai: Poeta, volentieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggeri.	E comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, veozmente.
76	Ed elli a me: Vedrai quando saranno più presso a noi; e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei verranno»	E elle a mim: os verás n'outra occasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.
79	Si tosto come il vento a noi li piega, mossi la voce: «O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri nol niega!»	Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, ninguém o impede.
82	Quali colombe dal disio chiamate con l'ali alzate e ferme al dolce nido vegnon per l'aere, dal voler portate;	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levado;
85	cotali uscir de la schiera ov'è Dido, a noi venendo per l'aere maligno, sì forte fu l'affettuoso grido.	Taes o bando de Dido ei-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição poude gritar.
88	«O animal grazioso e benigno che visitando vai per l'aere perso noi che tignemmo il mondo di sanguigno, se fosse amico il re de l'universo, noi pregheremmo lui de la tua pace, poi c'hai pietà del nostro mal perverso.	Gracioso vivente, que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar pelo ar negro e mofino, Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces terias por tua paz; Pois que tens dó do nosso mal perverso.
91	Di quel che udire e che parlar vi piace, noi udiremo e parleremo a voi, mentre che 'l vento, come fa, ci tace.	De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-nos e fallar-nos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.
94	Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po discende per aver pace co' seguaci sui.	Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança, Pr'a com os sequezes descancar da lida.
97	Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.	Amor, que a um peito nobre logo alcança, Prendeu-o da bellissima pessoa, Roupada a mim, e o modo é atroz lembrança.
103	Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.	Amor, que nunca ao amado amar pedôa, Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me e agrilhôa.
106	Amor condusse noi ad una morte: Caina attende chi a vita ci spense». Questa parole da lor ci fuor porte.	Amor nos arrastou à cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte. Foi o que ela disse e calou-se.
109	Quand'io intesi quell'anime offese, china' il viso e tanto il tenni basso, fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?»	Logo que ouvi as almas doloridas, Baixei o rosto e conservei-o assim, Té que o poeta me disse: Em que tu lidas?
112	Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso, quanti dolci pensieri, quanto disio menò costoro al doloroso passo!»	Respondendo exclamei: Bem triste, sim! Que dóces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!
115	Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio.	Volto-me então e fallo n'este enejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;
118	Ma dimmi: al tempo d' dolci sospiri, a che e come concedette Amore che conoscesse i dubbiosi disiri?»	Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permittiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?
121	E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.	E ella a mim: nenhuma maior dôr, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.
124	Ma s'a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice.	Porém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz:
127	Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse: soli eravamo e senza alcun sospetto.	Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, Stavamos sós, sem nada que temer.
130	Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.	A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto descorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,
133	Quando leggemmo il disiato riso esser basciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,	Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d' este meu lado
136	la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante».	A outrara chora e tanto o dó me attrae, Galeotto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.
139	Mentre che l'uno spirito disse, l'altro piangéa; sì che di pietade io venni men così com'io morisse.	Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,
142	E caddi come corpo morto cade.	E cahiu como corpo morto cae.

APÊNDICE C - Quadro comparativo de traduções do episódio de Francesca da Rimini do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*: Dom Pedro II - De Simoni - Barão da V. da Barra - Xavier Pinheiro

	Dom Pedro II – Manuscrito definitivo	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
73	E comeei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, v'ouzmente.	E disse: Vate, aos dous, que companheiros Andando vão, fallar um pouco almejo, Aos que ao vento parecem tão ligeiros.	Mas comeei: - Poeta, bem quizera Fallar a esses dous, que juntos seguem, E parecem tão leves ante o vento. -	Então disse eu: "Poeta, aos companheiros Dois, que ali vêm, falar muito desejo: Ao vento ser parecem tão ligeiros!"
76	E elle a mim: os verás n'outra occasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.	E elle tornou-me: espera pelo ensejo De os termos perto, e pelo amor que os pega Supplica-os, e farão o teu desejo.	Replicou-me: Has de ver, quando se acerquem Mais de próximo a nós; e então se roga Pelo amor que os incita, hão de attender-te. -	"Has de ter" — me tornou — "asado ensejo, Quando forem mais perto; então lhes pede Pelo amor que os uniu: virão sem pejo".
79	Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.	Logo que o vento para nós os chega, Eu solto a voz: O' almas magoadas, Vinde fallar-nos se ninguém o nega	Mal os avizinhou de nós o vento, Ergui a voz, brabando: - Afflictas almas, Fallar-nos vinde, si ninguém o véda. -	Quando acercar-se o vento lhes concede A voz alcei: "Ó! vinde, almas aflitas, Fallar-nos, se alta lei não vo-lo impede".
82	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas;	Quaes do desejo pombas convidadas, 'Stendo immotas azas, ao querido Ninho pelo ar são de querer levadas;	Dois pombos, que de amor o impulso instiga, Librados sobre as pandas azas voam, Levados da vontade ao doce ninho.	Quais pombas, que saudosas de asas fitas, Ao doce ninho, em vôo despedido, Vão pelo ar, aos desejos seus adstritas:
85	Taes o bando de Dido ei-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde gritar	Taes sahirão do bando onde está Dido, Vindo p'ra nós por esse ar perigoso, Tanto pôde o chamado enternecido.	Assim do grupo em que se achava Dido Sahiram, vindo a nós pelo ar maligno, Tanto pôde o meu brado affectuoso	Tais saíram da turba, em que era Dido, A nós as duas sombras se inclinando, Tanto as moveu da voz o tom sentido!
88	Gracioso vivente, que benigno A nós, por quem já sangue foi disperso, Vens visitar pelo ar negro e mofino,	O' animal benigno e generoso Que visitas neste ar á culpa adverso, Nós que o mundo deixamos sanguinoso;	- Entre animado, amavel e benigno, Tu na escura orada nos visitas, Nós que tingimos com o sangue a terra.	"Entre bem! no, compassivo e brando, Que nos vem visitar por este ar perso, Tendo nós dado o sangue ao mundo infando,
91	Se amigo fosse o Rei do Universo, Nossas preces terias por tua paz, Pois que tens dór do nosso mal perverso	Se nos amasse o dono do universo, Lhe pediriam nós a tua paz, Pois tu tens dór do nosso mal perverso	Si o rei da Creação nos desse ouvidos, Seriam em teu prol as nossas preces, Pois do nosso infortunio tens piedade.	"Se amigo o Senhor fosse do universo, Da paz aos rogos nossos, gozarias, Pois te enternece o nosso mal perverso
94	De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como o agora, jaz.	De tudo quanto ouvir falar voz praz Fallar-vos-hemos, e prestar ouvido Emquanto o vento pára, como faz.	Daí o thema, que não discursaremos, Ou então ouviremos de bom grado, Emquanto, como o agora, quéda o vento	"Enquanto o vento é queado, o que diras Havemos nós de ouvir atentamente, Diremos quanto ouvir desejaras.
97	Está a terra aonde entrei na vida Sobre a marinha aonde o Pó se lança, Pr'a com os sequezes descançar da lida	Fica, o paiz onde eu tenho nascido, Á beira-mar, onde o Pó descende Pra c'os sócios seus jogar perdido	Jaz sobre a costa a terra em que fui nada, Lá onde o rio Pó alija as aguas, Que os afluentes jorram em seu seio.	"Onde, a paz desejando, o Pado ingente Com seus vassallos para o mar descende, A terra, em que hei nascido, está jacente
100	Amor, que a um peito nobre logo alcança, Predeu-o da bellissima pessoa, Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.	Amor, que logo gentil alma prende, Este prende pela bella pessoa, Que tirou-se-me, e o modo inda me offende.	Amor, que os nobres peitos logo assalta, Este incendeu pelo despojo bello, Que ainda sinto com o a mim roubaram.	"Amor, que os corações súbito prende, Este inflamou por minha form osura, Que roubaram-me: o modo inda me offende.
103	Amor, que nunca ao amado amar pedôa, Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vés, ainda me agrilhôa.	Amor, que amar a amados não perdoa, Deste aos agrados me prendeu tão forte, Que, como vés, inda comigo voa.	Amor, que faz que se ame a quem nos ama, Por elle me inspirou paixão tão forte, Que anda, como o vés, não me abandona	"Amor, em paga exige igual ternura, Tomou por ele em tal prazer me teu peito, Que, bem o vés, eterno me perdura
106	Amor nos arrastou á cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte	Amor levou-nos ambos a igual morte, Caina espera a quem tirou tas vidas: A nós fallarão elles desta sorte	Amor nos fez morrer da mesma a morte, Mas pena de Cahim o algoz aguarda. - Dellas a nós, taes vozes provieram	"Amor nos igualou da morte o efeito: A quem no-la causou, Caina, esperas". Após tais vozes foi silêncio feito
109	Logo que ouvi as almas dolidas, Baixei o rosto e conservei-o assim, Té que o poeta me disse: Em que tu lidas?	Logo que ouvi taes almas offendidas, Baixei os olhos, nem mudei de traço Até que o vate disse-me: Em que cuidas?	Tendo escutado estas plangentes almas, A cabeça inclinei, e assim quedei-me, Até que disse o Poeta: - Em que é que pensas?	"Daquelas almas as angustias feras Em meditar amargo a fronte inclino Té que o Mestre exclamou: "Que consideras?"

112	Respondendo exclamei: Bem triste, sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!	Ai, que lembrança! a responder eu passo, Quantas doces ideias! qual desejo Estes levou ao doloroso passo!	- Mal peccado! Exclamei, quantos almejos, Que doces pensamentos não seriam, Que ao doloroso transe os arrastaram. -	Quando pude, falei: "Cruel destino! Que doce cogitar! Que meigo encanto, Precederam do par o fim maligno!"
115	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral- os piedoso não me pejo.	Para os mesmos depois do meu ensejo, Assim fallei: Francisca, aos teus tormentos Triste e piedoso em lagrimas me vejo	Nisto me dirigi de novo a elles E comecei: - Francisca, os teus martyrios. E fazem derramar piedoso pranto.	Aos dois voltei-me e disse-lhes, entanto: "Teus martyrios, Francisca, me angustiam, Movem-me o triste, compassivo pranto.
118	Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permittiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?	Mas diz: a que, e como nos momentos Dos suaves suspiros deu o Amor Conhecerdes occultos sentimentos?	Mas diz-me: aos suspiros de ternura, Como e quando seguiu-se amor, entre ambos Os arcanos desejos revelando?	"Quando os doces suspiros só se ouviam, Como, em que Amor mostrar-vos há querido Os desejos, que ainda se escondiam?"
121	E ella a mim: nenhuma a maior dôr, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.	Ella tornou-me: Não ha dor maior Do que o lembrar-se do tempo feliz Em a miséria, e o sabe o teu Mentor	Respondeu-me: Nenhuma dor conheço Igual a recordar-se na desgraça O feliz tempo: o teu mentor o sabe.	"Não há" — disse — "tormento mais dorido Que recordar o tempo venturoso Na desgraça. Teu Mestre o tem sentido.
124	Porém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz:	Mas de saber da primordial raiz Do nosso amor se tanto estás ardendo, Eu fallarei como quem chora e diz.	Mas pois tão vivo empenho te estimula De penetrar no nosso amor a origem, Enceto a narração, pranteando embora	"Mas porque de saber és desejo, Como nasceu a flor do nosso afeto, Direi chorando o lance lastimoso.
127	Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, Stavam os sós, sem nada que temer.	Por prazer, nós um dia íamos lendo De como a Lançarote amor prendeu: Stavam os sós e nenhum mal temendo	A sós estando, e sem suspeita alguma, Por passatempo liamos um dia, Como venceu amor a Lancelotto.	"Por passatempo eu lia e o meu dileto De Lanceloto extremos namorados; Eram os sós, de coração quieto.
130	A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto descorado, Porem só um ponto foi que nos venceu,	Essa leitura os olhos nos moveu, E o rosto pôz bem vezes descorado, Mas um instante foi que nos venceu,	Na leitura por vezes se encontraram Nossos olhos, e a côr fugia ao rosto, Eis que um trecho deu causa ao desenlace.	"Nossos olhos, por vezes encontrados, Cessam de ler, ao gesto a cor mudara Um ponto só deu causa aos nossos fados.
133	Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d'este meu lado	Quando lêmos que o riso desejado, Beijado fora por tão grande amante, Este, que nunca deixará meu lado,	Quando abrazado amante amados labios E ogru emfim beijar, não se conteve, Este que nunca mais de mim se aparta,	"Ao lermos que nos lábios osculara O desejado riso, o heróico amante, Este, que mais de mim se não separa,
136	A bocca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor, N'esse dia não lemos para adiante.	Beijou-me e a bocca todo tremulante: Foi do livro e do autor esse delicto: Nesse dia ha não lemos mais adiante.	Todo tremulo a bocca então beijou-me. Foram o autor e livro os medianeiros, E a leitura ficou alli truncada. -	"A bocca me beijou todo tremante, De Galeotto fez o autor e o escrito. Em ler não fomos nesse dia avante".
139	Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,	Enquanto assim fallava aquelle esp'rito, Chorava o outro, a ponto que eu tocado Desmaiei, qual da morte no conflicto;	Quando isto um dos espiritos dizia, Tanto o outro soluçava que senti-me Desfallecer de dô, e quasi morto,	Enquanto a história triste um tinha dito, Tanto carpia o outro, que eu, absorto Em piedade, senti letal conflito,
142	E cahi como o corpo morto cae	E cahi, com o cahe corpo exalrado	Por terra baqueei, qual um cadaver.	E tombei, como o tomba corpo morto.

ANEXO A - Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori

CORRESPONDÊNCIA ENTRE DOM PEDRO II E ADELAIDE RISTORI

RIO DE JANEIRO 26.9.1869

Senhora

Recebi tarde sua prezada carta do dia onze com as gazetas. O acúmulo dos compromissos só raramente me permite responder às cartas, e, ainda assim, as minhas respostas são menores do que eu gostaria, como neste caso, infelizmente. Contudo, diante disso, a segurança dos meus sentimentos para com a senhora e sua família vai me proporcionar algumas suas cartas.

À notícia da continuação dos seus merecidos triunfos posso acrescentar necessariamente a sentença do altíssimo poeta: *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*.² E, com efeito, a arte dramática aqui não está muito distante disso.

Esperamos com paciência e saudade – a senhora já conhece esta palavra que o seu idioma inveja ao nosso – o próximo mês de novembro, com a esperança de vê-la comemorar aqui conosco a paz honrosa para o meu Brasil, paz que há tantos anos veementemente desejo. Os acontecimentos promissores que associam a alegria patriótica de todos os Brasileiros e dos seus leais e valorosos aliados com aquela experimentada pela chegada da senhora ao majestoso Rio-de-la-Plata, tornam quase certeza a esperança; mas a sua volta ao Rio-de-Janeiro vai ser somente por três dias? Será que não devo lastimar isso mais que a senhora as minhas breves linhas? Não esqueço sua visita ao meu museu, algumas leituras italianas, e os seus duvidosos projetos de passeio, nem como sua mente ativa continua atenta às manifestações do belo e à sorte dos seus companheiros e dos menos afortunados.

Gostei muito dos artigos sobre a *Medea* na *Nacion Argentina* de José Maria Gutierrez, um dos nomes dos quais lhe falei, e sobre a *Giuditta* no jornal italiano; – essas tragédias estão entre as minhas favoritas –, e vou ler com muito interesse todos os outros que aparecerão na imprensa sobre os novos espetáculos. Um dos últimos *Standard* analisa a *Elisabetta*, e num artigo do jornal aparece o nome de um dos tradutores da poesia: “The cry of a last soul”: ele tem necessidade de corrigir seus trabalhos literários com calma nas horas de folga, trabalhos que ele ousa confiar somente a pessoas que lhe permitam esconder os defeitos em virtude da estima recíproca.³ O autor vai ter que fazer algumas alterações também nas demais traduções, que a senhora possui. Entendo a bondade e a sinceridade com as quais julgam-se e tratam-se aqueles que se estimam; e que é difícil manter entre eles este tipo de segredo; se eu ainda lhe falo a respeito disso, é somente em virtude de sua completa convicção da impropriedade do título de autor: que a senhora queira preservar-me [do julgamento] daqueles do Rio-da-Prata, particularmente dos conhecidos meus, como Marmol, Mitre e Sarmiento, cuja simpatia retribuo cordialmente.

² Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno V, vv. 121-123. (Não há maior dor / do que a lembrança do tempo feliz / na miséria).

³ Dom Pedro refere-se, com modéstia, a si mesmo e à sua paixão de tradutor literário. Anexas à carta três provas de tradução métrica em português de Dante, “Episódio do Conde Ugolino” (*Divina Commedia*, Inferno XXXIII), A. Manzoni, “Ode à morte de Napoleão” (*Il 5 maggio*), F. Schiller, “Adeus da Joana d’Arc” e J.G. Withier, “Choro d’uma alma perdida”.

UMA AMIGADA REVELADA

Peço-lhe de cumprimentar por mim seu marido e os seus gentilíssimos filhos; a minha família encarrega-me da mesma incumbência. As suas filhas e amáveis qualidades, as inclinações naturais da sua Bianca e de minha filha nos deixaram as mais vivas lembranças e acredito que, antes de receber esta carta, que, de qualquer forma, teria tido prazer de lhe escrever, a senhora encontrará, na grata enumeração de suas lembranças, aquela de uma resposta da Imperadora, afirmando que as cartas da senhora seriam recebidas sempre com muito agrado.

O seu sincero apreciador D. Pedro II



A Imperatriz Theresa Christina. Foto Insley Pacheco, Rio de Janeiro, s/d. Acervo MHA.

N
 Signora
 La ricento tardi la sua pregiata
 lettera dell'indici colle gazette
 ed il cumulo degl' affari non permettono
 di rispondere alle lettere che di rado
 molto meno chio vorrebbe, come adette,
 semplicemente. Nell'annua la sciamansa
 di miei sentimenti verso di lei e la sua
 famiglia mi favorisce immensi la sua
 terra sua. Alla notizia della continuazione di suoi
 maritati suoi, aggiungiammi necessario
 merito la sentenza dell' altissimi poeta:
 Che ricordarsi del tempo felice
 Nella misera...
 e veramente l'atto drammatica non se
 trova qui ben lungi.
 Appettiamo con impazienza a svediche
 ella già conose queste parole dal suo idio
 ma il nostro invidiosi - il prossimo no-
 mbrò, sperando vederla festeggiare pur
 se di noi la pace omnia la primario bene
 le, che in tanti anni ragionatamente dei
 dero. Gli auspicjosi amamentamenti dei
 cionole la gioia patriottica di tutti i loro
 delisio. I dei loro abbia valorosi all'atti
 a quello che sentivano al di lei arrivo.
 al maestro Rio-de-la-Pata, fanno qua
 che si imano, e ch'è difficile di tenerli
 loro di questa segreti; se è non parlo anco
 è solamente per la sua perfetta coerenza
 nell'improprietà d'autora: ch'ella voglia
 trattenermi di quelli. Del Rio-da-la-Pata
 istante dei m'ri conosciuti, come Mad
 es: il suo ritorno momento, la di cui ser-
 vamente per te. Edamente restituita.
 romene ch'ello vedarmi al suo marito
 n dimentico lei; la mia famiglia
 ni qualche let. comborra. La vostra
 suoi proget. ualid; l'inclusioni
 una ricciva mente. rassa di vostra Bianca
 fasciazioni Del bello, lasciaronci la più via
 compagni e dei men. o che, prima di riceve
 nella storia: in ogni caso, avreb
 Guterren, uno veno, troverà ella
 sulla guida, e suoi ricordi quel
 e sulla guida, e suoi ricordi quel
 mi piacciono a dei, riva risposto che la
 sempre molto gra
 dalle mie ch'lette, -
 to interesso sopra la mia. caro apprezzatore
 celebrati: sopra la mia. Luca
 mi. Uno dei recenti. Luca
 mi. Uno dei recenti. Luca
Luca, ed in una cor.
 e. 1869
 se trova in questo giornale.
 nome d'uno dei traduttori.
 The cry of a last soul. Il qua
 corragera prian prima e scia
 dello ora di riposo, e non
 ch' alla persona, sotto la cui
 possa narcomodera e loro
 che nell'altre traduzioni, ch'ella
 l'autore fare qualche
 la Santa e la fan.
 Compendo la Santa e la fan.
 che si giudicano e to stanno qua.
 che è difficile di tenerli
 se è non parlo anco
 loro di questa segreti; se è non parlo anco