



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Romeu Porto Daros

IMPLICAÇÕES IDENTITÁRIAS E CULTURAIS NA CRIAÇÃO
DO DANTE SUL AMERICANO POR DOM PEDRO II E
BARTOLOMÉ MITRE

Florianópolis

2015

Romeu Porto Daros

**IMPLICAÇÕES IDENTITÁRIAS E CULTURAIS NA CRIAÇÃO
DO DANTE SUL AMERICANO POR DOM PEDRO II E
BARTOLOMÉ MITRE**

Tese de doutoramento submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito para a
obtenção do grau de Doutor em
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Daros, Romeu Porto
Implicações identitárias e culturais na criação do Dante
sul americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre / Romeu
Porto Daros ; orientador, Sergio Romanelli -
Florianópolis, SC, 2015.
505 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Processos criativos comparados. 3.
Literatura, tradução e poder. 4. Literatura brasileira e
argentina. 5. Divina Comédia. I. Romanelli, Sergio . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

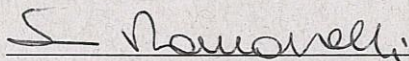
"Implicações Identitárias e Culturais na Criação do Dante Sul
Americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre"

Romeu Porto Daros

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

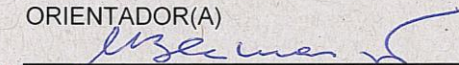
DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Sérgio Romanelli

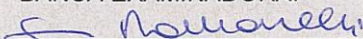
ORIENTADOR(A)



Prof^a Dr^a Maria Lúcia de Barros Camargo

COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

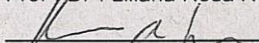


Prof. Dr. Sérgio Romanelli

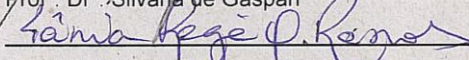
PRESIDENTE




Prof^a Dr^a Líliliana Rosa Reales



Prof^a Dr^a Silvana de Gaspari



Prof^a Dr^a Tânia Regina de Oliveira Ramos



Prof^a Dr^a Maria Eunice Moreira (PUC/RS)



Prof^a Dr^a Christiane Stallaert (ANTWERPEN – Vídeo-conferência)

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

À Juliana Claudio e Taiane Daros pelo inestimável apoio.

Aos meus familiares pelo incentivo e compreensão.

Ao meu orientador, Sergio Romanelli, que, mais que um guia virgiliano, foi um dedicado amigo e conselheiro.

Aos meus professores, aos quais agradeço representados na pessoa de Silvana de Gaspari, dedicada *dantista* e responsável por renovar constantemente meu amor por Dante.

Aos colegas do NUPROC pelo precioso espaço de debate e criação coletiva.

Aos amigos e colegas pela colaboração.

Ao Museu Mitre de Buenos Aires, em especial à equipe do arquivo histórico, pelo apoio.

Igualmente ao Museu Imperial de Petrópolis.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC pelo acolhimento e apoio institucional.

Convinha [...] que o gênero humano para a comunicação mútua de seus pensamentos dispusesse de um signo racional e sensível: racional, porque deve receber e transmitir de uma razão a outra; sensível, porque nada se pode transferir de uma razão a outra sem um meio sensível. Se [...] esse signo fosse apenas racional, ele não poderia passar de uma região a outra; se, ao invés, ele fosse apenas sensível não poderia receber conceitos de uma razão nem transmitir para outra.

É precisamente este signo o nobre objeto de que tratamos: ele é, de fato, algo sensível, enquanto som, e algo racional, porque resulta condutor de um significado que depende de nosso arbítrio.

(De Vulgari Eloquentia, Cap. III, §. 2 e 3)

(Dante Alighieri, 1304-1307)

RESUMO

O imperador Dom Pedro II do Brasil e o presidente Bartolomé Mitre da Argentina, governantes sul americanos no século XIX, além de chefes de Estado comungaram o interesse pelas artes, pela literatura e foram fundamentais na consolidação política e no (re) nascimento cultural de suas respectivas nações. Entre os interesses comuns a esses dois políticos letrados destaca-se a obra de Dante Alighieri cuja tradução da *Divina Comédia*, realizada no contexto pós-colonial de dois países em formação, esteou - juntamente com o trabalho de diversos outros literatos - as bases para a construção da imagem contemporânea do *l'altissimo poeta* na América do Sul. Dentro de uma perspectiva interdisciplinar, emoldurada pela relação entre cultura e tradução, a presente tese analisa e compara a gênese do processo de criação desses dois governantes e suas estratégias tradutórias, mas, também averigua quais foram as suas motivações para traduzir Dante, que propósito tinham com a representação dantesca e que funções essas traduções, consideradas na totalidade sócio-histórica em que eles viveram e produziram o conjunto de suas obras, cumpriram nos sistemas literários e na vida político-cultural brasileira e argentina à época.

Palavras-chave: Dom Pedro II. Bartolomé Mitre. Dante Alighieri. Tradução e processos de criação. Genética Comparada.

ABSTRACT

The emperor Dom Pedro II of Brazil and the president Bartolomé Mitre of Argentina, both governors of South America in the nineteenth century, as well heads of states share the interest in arts, literature and were central to the political consolidation and the cultural renaissance of their respective nations. Dante's work stands out as a common interest among these two statesman and writers, whose translation of the *Divine Comedy*, conducted in the post-colonial context of two countries in formation, supported the foundation for the construction of the contemporary image of the *l'altissimo poeta* in South America. Within an interdisciplinary perspective, considering the relation between translation and culture, this thesis analyzes and compares the genesis of the creation process of these two rulers and writers and their translation strategies, but, also ascertains what were the motivations to translate Dante, what purpose they had with the representation dantesque and which functions those translations, considering the socio-historical totality in which they lived and produced the set of his works, fulfilled in the literary system and Brazilian and Argentina cultures at the time.

key-words: Dom Pedro II, Bartolomé Mitre, Dante Alighieri, Translation and processes of creation, Comparative Genetic.

SOMMARIO

L'imperatore Dom Pedro II del Brasile e il presidente Bartolomé Mitre dell'Argentina, governanti sudamericani nel XIX secolo, oltre ad essere capi di Stato avevano in comune l'interesse per le arti e per la letteratura e furono fondamentali nella consolidazione politica e nella (ri) nascita culturale delle loro rispettive nazioni. Tra gli interessi comuni di questi due politici letterati risalta l'opera di Dante Alighieri la cui traduzione della *Divina Commedia*, fatta nel contesto post-coloniale di due nazioni che cercavano di consolidarsi, fondó - insieme al lavoro di molti altri letterati dei loro paesi - le basi per la costruzione dell'immagine contemporanea dell'altissimo poeta in Sud America. All'interno di una prospettiva interdisciplinare, caratterizzata dal rapporto tra cultura e traduzione, questa tesi analizza e compara la genesi del processo creativo di questi due governanti e le loro strategie di traduzione, ma anche investiga quali furono le loro motivazioni nel tradurre Dante, che scopo hanno avuto con la rappresentazione dantesca e che funzione queste traduzioni, considerando la totalità storico-sociale in cui vivevano e in cui produssero la totalità delle loro opere, svolsero nei sistemi letterari e nella vita politico-culturale del Brasile e dell'Argentina, all'epoca.

Parole chiave: Dom Pedro II. Bartolomé Mitre. Dante Alighieri. Traduzione e processi di creazione. Genetica Comparata.

RESUMEN

El emperador Dom Pedro II de Brasil y el presidente Bartolomé Mitre de Argentina, gobernantes de Sudamérica en el siglo XIX, además de jefes del Estado, comparten el interés por las artes, la literatura y fueron fundamentales en la consolidación política y en el (re) nacimiento cultural de sus respectivas naciones. En médio a los intereses comunes a estos dos políticos letrados se destaca la obra de Dante Alighieri, cuya traducción de la *Divina Comedia*, en el contexto postcolonial de estos dos países en formación, mantuvo – juntamente con el trabajo de otros eruditos – las bases para la construcción de la imagen contemporánea del *l'altissimo poeta* em Sudamérica. Dentro de una perspectiva interdisciplinaria, enmarcado por la relación entre la cultura y la traducción, esta tesis analiza y compara la génesis del proceso de creación de estos dos gobernantes y sus estrategias de traducción, pero, también comprueba cuales fueron las motivaciones para traducir Dante, que propósito tenían con la representación dantesca y que funciones estas traducciones, consideradas en la totalidad histórico-social en la que vevieron y produjeron el conjunto de sus obras, cumplieron en los sistemas literarios y en la vida política y cultural de Brasil y de Argentina en el momento.

Palabras clave: Dom Pedro II. Bartolomé Mitre. Dante Alighieri. Traducción y procesos de creación. Genética Comparada.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	No nono círculo do “Inferno”, na esfera da Ptoloméia, Dante avista o Conde Ugolino roendo o crânio do arcebispo Ruggieri	33
Figura 2	Mapa baseado em Holmes	74
Figura 3	Exemplo de manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 2, fólho 8v	91
Figura 4	Exemplo de manuscrito de Mitre, referente à versão 4, fólho 1r	93
Figura 5	Conde Ugolino e seus filhos e netos na <i>Torre della Muda</i>	167
Figura 6	Frontispício da Edição de 1889 das Poesias Completas de Dom Pedro II	182
Figura 7	Frontispício da Edição de 1897 de <i>La Divina Comedia</i> de Mitre	248
Figura 8	Comparação: manuscritos da tradução dos episódios da Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, ambos referente à versão 1, fólho 1r	266
Figura 9	Capa do exemplar da <i>Divina Comédia</i> com notas do próprio punho do imperador Dom Pedro II	298
Figura 10	Anotações de Dom Pedro II no exemplar da edição de 1889 da tradução do “Inferno” por Mitre (p. 70)	301
Figura 11	Manuscrito de Bartolomé Mitre, referente à versão 4, fólho 2r	318
Figura 12	Comparação dos manuscritos da tradução do episódio do Conde Ugolino: Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889 X Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)	322

LISTA DE QUADROS

Quadro I	Diário: anotações de Dom Pedro II	191
Quadro II	Análise comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro x Mauro	201
Quadro III	Análise Comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro	210
Quadro IV	Análise Comparativa: Dom Pedro II x Barão da Vila da Barra	211
Quadro V	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni	211
Quadro VI	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni	214
Quadro VII	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro (I)	214
Quadro VIII	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro (II)	215
Quadro IX	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro (III)	215
Quadro X	Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro (IV)	216
Quadro XI	Dante Alighieri x Echeverría	233
Quadro XII	Quadro Diacrônico da Transcrição do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II	258
Quadro XIII	Erros da edição de 1932 em relação à de 1889	274
Quadro XIV	Manuscrito Ristori (1969) X Texto de Chegada (1889) X Versão 1 do Quadro Diacrônico	275
Quadro XV	Quadro Diacrônico da Transcrição do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre	307
Quadro XVI	Continuação do Quadro Diacrônico da Transcrição do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre: Manuscrito Pré-Texto Final	314
Quadro XVII	Edição de 1897 X Edição de 1922	329
Quadro XVIII	Extrato do Quadro Diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre (Apêndice L): versos 79 a 84.	357
Quadro XIX	Extrato do Quadro Diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre (Apêndice L): versos 85 a 90.	358

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CG	Crítica Genética
EDT	Estudos Descritivos da Tradução
GC	Genética Comparada
vv	Verso
T	Terceto
#	Versão
MPTF	Manuscrito Pré-texto Final

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
1 POSSIBILIDADES DE INTERDISCIPLINARIDADE PARA UMA GENÉTICA COMPARADA	43
1.1 LINGUAGEM E CULTURA: IMPACTOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO	51
1.2 DEFININDO A GENÉTICA COMPARADA	72
1.3 A CONSTITUIÇÃO DO DOSSIÊ GENÉTICO DA PESQUISA ..	90
2 O BRASIL, A ARGENTINA E A REPÚBLICA MUNDIAL DAS LETRAS NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX	99
2.1 O ROMANTISMO COMO MOVIMENTO LITERÁRIO INSPIRADOR DE PROJETOS NACIONAIS	102
2.1.1 Os românticos europeus e a tradução	107
2.2 LETRADOS, LITERATURA E TRADUÇÃO: DA COLÔNIA À CONSTRUÇÃO NACIONAL	110
2.3 LETRADOS E TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX	116
2.4 LETRADOS E TRADUÇÃO LITERÁRIA NA ARGENTINA DO SÉCULO XIX	134
3 A CONSTRUÇÃO DO DANTE SUL AMERICANO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL DO SÉCULO XIX	159
3.1 DANTE, A <i>DIVINA COMÉDIA</i> E A ITÁLIA DA (DES)UNIDADE POLÍTICA	160
3.2 A REPRESENTAÇÃO DA <i>DIVINA COMÉDIA</i> POR DOM PEDRO II	172
3.3 A REPRESENTAÇÃO DA <i>DIVINA COMÉDIA</i> PELO PRESIDENTE BARTOLOMÉ MITRE	220
4 ANÁLISE GENÉTICA E COMPARADA DO PROCESSO CRIATIVO NOS DOIS TRADUTORES	254
4.1 A ORGANIZAÇÃO DIACRÔNICA DO PROTOTEXTO DO EPISÓDIO DO CONDE UGOLINO	254
4.2 O PROCESSO CRIATIVO EM DOM PEDRO II – A ANÁLISE GENÉTICA DOS MANUSCRITOS	256
4.2.1 Visão diacrônica do processo criativo - as campanhas de criação .	266
4.2.2 Os momentos do processo criativo em Dom Pedro II	277
4.2.3 O encadeamento dos momentos do processo criativo nos tercetos	279
4.2.4 As anotações de Dom Pedro II no exemplar da edição de 1889 da tradução do “Inferno” por Bartolomé Mitre	297
4.3 O PROCESSO CRIATIVO EM BARTOLOMÉ MITRE	302
4.3.1 Visão diacrônica do processo criativo - as campanhas de criação .	315
4.3.2 Os momentos do processo criativo em Bartolomé Mitre	330
4.3.3 O encadeamento dos momentos do processo criativo nos tercetos	332

4.3.4 Panorama das versões publicadas do episódio do conde Ugolino ..	354
4.4. COMPARANDO O PROCESSO CRIATIVO E AS TRADUÇÕES DOS DOIS GOVERNANTES	359
CONCLUSÃO	384
REFERÊNCIAS	398
APÊNDICES	417
APÊNDICE A - Quadro das traduções do episódio do conde Ugolino: Texto de partida de Dante X Dom Pedro II X Bartolomé Mitre	417
APÊNDICE B - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II – 1ª Versão	421
APÊNDICE C - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II - 2ª Versão	425
APÊNDICE D - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II - 3ª Versão – O MPTF	429
APÊNDICE E - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II – Manuscritos Adelaide Ristori	433
APÊNDICE F - Transcrição diplomática das anotações de Dom Pedro II nos comentários de Mitre a sua tradução do canto XXXIII	437
APÊNDICE G - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 1ª Versão	439
APÊNDICE H - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 2ª Versão	445
APÊNDICE I - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 3ª Versão	451
APÊNDICE J - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 4ª Versão	453
APÊNDICE K - Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 5ª Versão - O MPTF	457
APÊNDICE L - Quadro diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre	459
APÊNDICE M - Quadro das Traduções da <i>Divina comédia</i> no Brasil ...	467
ANEXOS	471
ANEXO A - Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori falando sobre Dante	471
ANEXO B - Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori falando sobre Mitre	473
ANEXO C - Manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II	475
ANEXO D - Manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre	491

INTRODUÇÃO

Era o ano de 1840. Aos 15 anos de idade Pedro de Alcântara era coroado imperador do Brasil e, ao sul do continente americano, o argentino Bartolomé Mitre, somando então 19 anos, era um expatriado no Uruguai de onde lutava contra a ditadura Rosas. Na mente de cada um desses dois jovens, o sonho de construção de uma nação.

O professor Edwin Gentzler (2008) resume a história da formação das nações americanas na seguinte frase: “Os Estados-nação das Américas foram criados artificialmente, esculpidos pelas potências coloniais até que os movimentos pós-coloniais começaram as revoluções que as levariam à independência em todo o continente (2008, p. XV).”¹ O crítico e escritor Ángel Rama em, *Transculturación: narrativa en America Latina*, diz que:

O esforço de independência foi tão tenaz que conseguiu desenvolver, em um continente onde a marca cultural mais profunda e duradoura o liga intimamente a Espanha e Portugal, uma literatura cuja autonomia em relação às peninsulares é flagrante [...]. (2008, p. 16)²

Nessa linha de pensamento, os Estados da América Latina são oriundos da dominação colonial seguidos de processos que culminaram na independência política desses, e nos quais a literatura foi um instrumento importante para demarcar deslocamentos em relação à cultura dos colonizadores contribuindo, assim, para a construção das

¹ *The nation-states of the Americas are artificial ones at best, carved out of the New World by colonizing powers until postcolonial movements led the way to revolution and independence across the hemisphere* (Gentzler, 2008, p. XV). (Tradução de Taiane P. Daros).

² *El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar, en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa estrechamente a España y Portugal, una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante [...].* (Rama, 2008, p. 16) (Tradução do autor: Todas as traduções do italiano e do espanhol não identificadas no decorrer da tese são de minha autoria).

suas identidades nacionais. Os letrados das novas nações realizaram, portanto, um contramovimento literário ou, em outras palavras, um movimento contra-hegemônico, já que a literatura foi usada anteriormente, durante séculos, como instrumento de sustentação da dominação pelos impérios europeus. O crítico literário Edward Said argumenta que não se deve isolar a literatura da história e da sociedade, pois, a própria literatura faz referências a si mesma, como partícipe da expansão europeia no ultramar ao criar estruturas narrativas que elaboraram e sustentaram a prática imperial. E diz que seu texto pretende examinar

[...] a maneira pela qual os processos imperialistas ocorreram além do plano das leis econômicas e das decisões políticas, e — por predisposição, pela autoridade de formações culturais identificáveis, pela consolidação contínua na educação, literatura, artes visuais e musicais — manifestaram-se em outro nível de grande importância, o da cultura nacional, que tendemos a apresentar como algo asséptico, um campo de monumentos intelectuais imutáveis, livre de filiações mundanas. William Blake é muito franco nesse ponto: “O Fundamento do Império”, diz ele em suas anotações aos *Discourses* [...] de Reynolds, “é a Arte e a Ciência. Retire-as ou Desgaste-as e Não existirá mais Império. O Império segue a Arte, e não vice-versa, como supõem os Ingleses”. (1999, p. 48)

Sobre os processos de independência política na América do Sul, cuja colonização territorial foi dividida entre os espanhóis e os portugueses, possivelmente, deva-se tratar de forma diferenciada a independência brasileira, cuja separação de Portugal não pode ser atribuída a uma típica ruptura revolucionária.

No entanto, nos processos de formação das nações sul americanas há mais semelhanças que diferenças e estas necessitam ser melhor estudadas. Por exemplo, são numerosos os trabalhos sobre a relação política entre o Brasil e a Argentina do século XIX, mas são raros os estudos comparativos entre esses dois países a partir da ótica da literatura e, particularmente, da tradução como ato literário, político-cultural e, também, como processo criativo.

Para Gentzler,

[...] a tradução não ocupa um espaço neutro nas Américas, ao contrário, se trata de um campo de grande contestação, em que vários grupos, que muitas vezes competem entre si, têm conflitos literários e políticos, rivalizando-se na busca de aprovação e de um espaço próprio. (2008, p. 3)³

E acrescenta ainda que :

As Américas são povoadas principalmente por imigrantes, migrantes e refugiados e, portanto, a tradução opera nas Américas não como uma atividade linguística ou literária isoladamente, ou como uma metáfora pós-colonial, mas como um movimento histórico concreto com o poder de incluir e excluir. (2008, p. 7)⁴

Assim, com o intuito de ajudar a superar essa lacuna, na presente pesquisa pretendo estudar o processo criativo de dois políticos latino-americanos referente à recriação de poemas italianos,

³ [...] *that translation is not a neutral site in the Americas; rather, it is a highly contested one where different groups, often with competing literary or political interests, vie for space and approval.* (GENTZLER, 2008, p 3). (Tradução de Taiane P. Daros).

⁴ *The Americas are primarily made up of immigrants, migrants, and refugees, and thus translation operates in the Americas not as an isolated linguistic or literary activity, nor as a postcolonial metaphor or trope, but as a concrete, historical movement with the power to include and exclude* (GENTZLER, 2008, p. 7). (Tradução de Taiane P. Daros).

considerando para isso os sistemas político, literário e sócio-cultural que influenciaram seu propósito e que os motivaram para a tradução; além do mais, buscarei destacar o papel que a produção literária e o processo de criação deles tiveram na constituição das nações em questão e de sua tradição literária escrita. Para tanto, usarei como estudo de caso as traduções do episódio do conde Ugolino, do canto XXXIII do "Inferno" de Dante Alighieri, feitas por Dom Pedro de Alcântara, último imperador do Brasil e por Bartolomé Mitre, presidente da Argentina na década de 1860.

Dom Pedro II e Mitre são duas figuras ilustres da América do Sul do século XIX e ambos foram políticos, escritores, fizeram poesia e, também, traduções. Uma visão panorâmica da literatura argentina mostra que o estudo em torno da obra literária de Bartolomé Mitre⁵ é bem mais significativo que o de Dom Pedro II na literatura brasileira⁶. No entanto, o conhecimento da obra do governante-escritor do país vizinho é, também, bastante limitado no Brasil⁷. Não obstante isso, as traduções de Dante, realizadas por Bartolomé Mitre e Dom Pedro II, descrevem o encontro de três nações em busca de uma identidade nacional: o Brasil, a Argentina e a Itália. Todas as três, em maior ou

⁵ Entre outros, cf. CARISOMO, A. Berenguer. **Historia de la literatura argentina y americana**. 7ª edição, Buenos Aires: Luis Lasserre y Cia. S.A., 1966.

⁶ No Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por exemplo, quando se faz a entrada pelas palavras-chaves Dom "Pedro II" e "tradução", apenas quatro publicações que realmente tratam do tema aparecem, uma tese, uma dissertação e três artigos, sendo que apenas a tese não é de autor integrante do NUPROC/UFSC. (Acesso realizado em 22.04.2015)

⁷ No Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por exemplo, quando se faz a entrada pelas palavras-chaves "Bartolomé Mitre" e "tradução", apenas um artigo aparece e é de minha autoria. Com a entrada "Bartolomé Mitre" no título aparecem dois artigos e duas resenhas, mas o título de três desses textos faz referência principalmente a sua atividade de historiador. (Acesso realizado em 22.04.2015)

menor grau, foram buscar em Dante inspiração teórica e política para seus objetivos nacionais.

A análise a seguir faz parte da pesquisa iniciada no mestrado com a dissertação intitulada *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de 'Paolo e Francesca' da Divina Comédia* (2012)⁸ e ampliada no doutorado com o estudo da tradução da *Divina Comédia* feita por Bartolomé Mitre. Nessa pesquisa pretendo fazer uma análise genética comparada das traduções que o imperador brasileiro e o presidente argentino fizeram do episódio

⁸ Cf., também, os textos publicados e abaixo listados. Eles representam a progressão de produção que se foi realizando ao longo da presente pesquisa e seus conteúdos parciais constituíram a base inicial para as análises e resultados da presente tese.

1. DAROS, Romeu Porto. O Ensino de Línguas Estrangeiras no Segundo Reinado. In: **In-traduições**, v.3, n. 5. Florianópolis: PGET/UFSC, jun 2011, pp. 62 – 81.
2. _____. Dom Pedro II: o Imperador tradutor. In: **Scientia Traductionis**, n. 11. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012, pp. 229 – 244.
3. _____. O processo Criativo na tradução do episódio de “Paolo e Francesca” da *Divina Comédia*. In: SOARES, Noêmia; SOUZA, Rosane; ROMANELLI, Sergio (org.). **Dom Pedro II: um tradutor imperial**. Tubarão: Ed Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
4. _____. O processo criativo na tradução do conto *Casamicciola* de Giovanni Verga. In: **In-traduições**, v.5, n. 8. Florianópolis: PGET/UFSC, jun 2013, pp. 100-121.
5. _____. Antologia vittoriniana: a tradução como resistência ao fascismo italiano. In: **Revista Escrita**, n 17. Rio de Janeiro: PUC, 2013, pp. 1-15.
6. _____. O presidente tradutor: Bartolomé Mitre e a tradução Da *Divina Comédia* no contexto político-cultural argentino do século XIX. In: **Revista Sures**, n 3. Foz do Iguaçu: UNILA, 2014, pp. 1-21.
7. _____. Poesia em tradução: os momentos do processo criativo em Dom Pedro II na tradução do episódio de “Paolo e Francesca” da *Divina Comédia*. In: **Manuscrita - Revista de Crítica Genética**, n 25. São Paulo: APCG/USP, 2014, p. 82-94.
8. _____. Três nações se encontram em Dante: Duas traduções do episódio do “Conde Ugolino” no século XIX sul-americano. In: PULIDO, M; ROMANELLI, S.; SOARES, M. (Eds) **La Traductología en Brasil**. Antioquia: Mutatis Mutandis/Universidad de Antioquia, 2014, pp. 100-119
9. _____. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: A tradução da *Divina Comédia* por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, A; GASPARI, S. (Orgs), **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução**. – São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, pp. 41 – 63.
10. _____. Governantes que traduziram Dante: o processo criativo nas traduções de Dom Pedro II e Bartolomé Mitre do episódio do conde Ugolino da *Divina Comédia*. In: ROMANELLI, S. (Org.), **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

do conde Ugolino do canto XXXIII do “Inferno”, bem como, investigar as estratégias utilizadas por esses dois governantes autores e, ainda, verificar quais foram as suas motivações para traduzir Dante e se essas obras cumpriram alguma função na cultura brasileira e argentina à época. Esta pesquisa compõe o trabalho pioneiro que vem sendo desenvolvido pelo NUPROC⁹ em torno das traduções de Dom Pedro II, se insere no contexto do processo de reflexão sobre uma teoria da tradução e o trabalho do tradutor e tem como foco principal a análise do processo criativo do autor-tradutor e a defesa do processo tradutório como um verdadeiro processo de criação autônomo.

O termo processo de criação é usado nesta tese em consonância com a abordagem que lhe confere a artista plástica Fayga Ostrower (2009). Ela entende que os processos criativos devem ser apreciados na interligação dos dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural e, assim, considera

[...] a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. [...] A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. [...] criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. [...] o fator cultural valorativo atua sobre as configurações individuais e já preestabelece certos significados. [...] entendemos o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização. (p.5)

⁹ Núcleo de Estudos de Processo Criativo do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da UFSC, coordenado pelo Prof. Sergio Romanelli. Site: <http://www.nuproc.cce.ufsc.br/>

Dante produziu uma das mais importantes obras literárias do ocidente, a *Divina Comédia*¹⁰, escrita no início do século XIV. Nela ele reflete sobre valores e os princípios da vida moral e política dos homens da sua época e entre tantas descrições da miséria e da condição humana, Dante conta o drama da trágica morte do conde Ugolino. No Brasil e na Argentina, onde a imensa maioria da população de leitores no século XIX não era capaz de ler Dante diretamente no *fiorentino* trecentista, sua presença em escala se fez pela tradução, o que, conforme a reflexão de Gideon Toury (1995b), produz práticas, ideias e comportamentos novos. Dentre os 100 cantos da *Divina Comédia*, alguns eram mais apreciados pelos leitores e estudiosos de Dante e, portanto, foram mais difundidos. E entre as passagens que mais seduziam tradutores está o episódio do conde Ugolino.

E JÁ PARTIAMOS DAQUELE GELO
QUANDO VI DOIS GELADOS NUM VALÃO,
SUPERPOSTAS CABEÇAS E CABELOS.
E COMO QUEM TEM FOME COME O PÃO,
O DE CIMA AO DE BAIXO IA ÀS MORRIDAS
ONDE CÉREBRO E NUCA TEM JUNÇÃO.
NÃO FEZ DIVERSO TIBEU NAS ROIDAS
TEMPORAS DE MENALPO, OU MAIS FERRENHO
QUE AQUELE NA CAVEIRA MALFERIDA.



Figura 1. No nono círculo do “Inferno”, na esfera da Ptoloméia, Dante avista o conde Ugolino roendo o crânio do arcebispo Ruggieri¹¹

¹⁰ A edição usada, em geral, como referência para esta pesquisa foi: ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Firenze: La Nuova Italia Ed., 1973. Portanto, todas as citações da *Divina Comédia* que contam desta tese e que não estão referenciadas pertencem a esta edição.

¹¹ 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. Escolhi ilustrar o episódio do conde Ugolino com imagens retiradas desta edição em quadrinhos para marcar a atualidade de Dante, cuja obra é constantemente reeditada e traduzida, inclusive, como nesse caso, com a perspectiva de atingir novos públicos leitores. Além disso, a tradução para o português brasileiro acompanhada por ilustrações cumpre função didática.

O nobre Ugolino della Gherardesca (1220-1289) foi um importante político em Pisa. Entrou em conflito com o arcebispo Ruggieri degli Ubaldini que, acusando-o de traição, o confinou junto com dois filhos e dois netos na *Torre della Muda*. O arcebispo ordenou que a chave da prisão fosse jogada no rio Arno para que os prisioneiros morressem de fome. No canto XXXIII do "Inferno", Dante, ao lado de Virgílio, encontra Ugolino e este lhes narra sua história. Conforme o canto, próximo do fim fatídico, pouco antes de morrerem, os filhos pedem ao pai que este se alimente de suas carnes. Importante observar que Dante poetiza um episódio passado apenas cerca de duas décadas do fato histórico. Conforme detalharemos mais adiante, a ação acontece no nono círculo do "Inferno", região em que são punidos os que praticaram o pecado de traição e, particularmente, onde são punidos os traidores da pátria, do partido e dos que lhes depositaram confiança.

Quase seis séculos depois, essas duas importantes personalidades do século XIX, na América do Sul, decidiram traduzir a *Divina Comédia*. O presidente argentino a fez integralmente e o Imperador brasileiro, parcialmente. Este verteu os episódios de Paolo e Francesca¹² e do conde Ugolino, ambos do "Inferno". No quadro das traduções do episódio do conde Ugolino (Apêndice A) constam as traduções deste feitas por Bartolomé Mitre e Dom Pedro II junto ao original de Dante.

Além de chefes de Estado e de terem liderado o Brasil e a Argentina na mais importante guerra intracontinental da história sul

¹²O episódio de Paolo e Francesca, do canto V do "Inferno" da *Divina Comédia*, também é conhecido como episódio de Francesca da Rimini.

americana - a Guerra do Paraguai, eles comungaram o interesse pelas artes e pela literatura e, conforme referenciarei mais adiante, foram fundamentais na consolidação política e no (re)nascimento cultural de suas respectivas nações. Ambos mantiveram ao longo de suas vidas uma intensa produção intelectual e literária. Eles traduziram de diversas línguas, trabalharam a partir de textos em prosa e poesia e, também, foram poetas. Entre os interesses comuns a estes dois homens, pode-se destacar, como mencionado, a obra de Dante Alighieri, um poeta que considerava a tradução de poesia infactível. Dizia ele: “[...] E saibam todos, pois, que 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” (ALIGHIERI, 2005, p. 22)¹³. Já Octávio Paz considera que

Traduzir é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais –, porém não é impossível. [...] os significados conotativos podem se preservar se o poeta-tradutor consegue reproduzir a situação verbal, o contexto poético em que se inserem. (2009, p. 19)

Conceito que se soma ao pensamento de teóricos da contemporaneidade, tais como, Susan Bassnett, José Lambert, Lawrence Venuti, André Lefevere, Hendrik van Gorp, Peter Flynn, Anthony Pym, Gideon Toury e Theo Hermans que, de maneira geral, compreendem a tradução como criação, ou seja, uma (re)escritura na língua de chegada da leitura que se faz de um texto, e que, portanto, é possível a (re)escritura da sua significância. Assim, recusando-se a tese da

¹³*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armanizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.* (ALIGHIERI, 2005, p. 22) (Tradução de Maria Teresa Arrigoni)

impossibilidade de se traduzir poesia e, por conseguinte, aceitando a possibilidade, seja a tradução do conteúdo como da forma, 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 eles seguiram? Ao se analisar a tradução poética desses dois governantes, quais desses pressupostos se encontram e a qual deram maior relevância? Quais tipos de reescritura pretenderam fazer? É possível percebê-las no ato da leitura? Quais aspectos da forma mais lhes ocuparam? Teriam eles, durante a leitura dos cantos, percebido o processo de criação de sentidos existentes no texto? Escolheram esses textos por qual motivo? Que influência tiveram os polissistemas culturais de seus países nas suas traduções e qual influência de suas traduções nesses?

Para Romanelli “o tradutor não pode se situar perante um texto poético como faria com um texto qualquer” (2003, p. 48), portanto, um tradutor não se põe diante de um texto poético da mesma forma como se põe diante de um texto não poético. De tal modo, seguindo a noção de que traduzir (poesia) é criar um novo texto, o que pressupõe a superação da visão de que esse é uma mera recriação de um texto considerado original e que isso exige do tradutor poético que ele desvende o processo criativo do texto de partida e, portanto, que produzir um equivalente poético como texto de chegada requer uma escritura criativa, qual teria sido a sensibilidade poética dos dois governantes? O percurso tradutório de Dom Pedro II na tradução do episódio do conde Ugolino é o mesmo do observado na tradução do episódio de Francesca da Rimini, que foi objeto de análise na minha dissertação de mestrado?

Nas conclusões desta dissertação viu-se que na tradução Dom Pedro II buscou permanecer próximo do texto original, situando-se no espectro daquilo que se convencionava chamar de fidelidade¹⁴, mas, sem descuidar de tentar expressar a força poética de Dante. Na tradução do episódio do conde Ugolino ele manteve a mesma estratégia? E quanto a Mitre, qual foi a sua estratégia na tradução deste episódio e qual visão de fidelidade pode-se perceber? Ainda nas conclusões da referida dissertação verifiquei que - no caso da tradução do episódio de Francesca da Rimini - o público que Dom Pedro II pretendia atingir não era o leitor médio de literatura do século XIX, mas a elite literária de escritores e intelectuais que admirava no país e no exterior. Conforme Romanelli (2012), o imperador 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” (p.196).

O foco do Monarca não era diretamente o sistema literário brasileiro, mas a elite do sistema literário ocidental e de reflexo a brasileira, pois a aceitação no centro letrado da Europa significaria a aceitação também no Brasil. A tradução funcionaria, assim, como um passaporte para ingresso nesse seleto grupo. E quanto ao Presidente, qual público Mitre buscava atingir com a tradução da *Divina Comédia* e seu trabalho como escritor-tradutor? Seu foco era o sistema literário

¹⁴ Mantenho aqui o termo fidelidade embora, por seu caráter prescritivista, esse esteja superado. Seria mais adequado falar do conceito touryano de equivalência, mas estamos tratando da análise de traduções do século XIX, período no qual esse conceito era importante e, assim sendo, interferiu na estratégia tradutória de Dom Pedro II, e particularmente na de Mitre, que em sua “Teoria del Traductor” faz uma ampla análise desse princípio.

argentino ou tinha a intenção de, assim como Dom Pedro II, atingir a elite do sistema das literaturas centrais?

Os dois governantes e os letrados de suas jovens nações, com nuances que analisarei no decorrer do trabalho, tinham a Europa, e particularmente a França, como modelo cultural a inspirar seus anseios de construção nacional.

Os países da América Latina, dominados pelas potências coloniais-imperiais europeias mediante a cidade letrada analisada por Angel Rama, vão se caracterizar, em fase de independência, pela fascinação pelo centro da república mundial das letras, Paris, polo de atração da elite intelectual americana no final do século XIX. O vínculo transatlântico do poder europeu colonial-imperial foi substituído, assim, pelo poder letrado-cultural. (ROMANELLI; STALLAERT, 2015, NP)

Ambos fizeram viagens de estudo à Europa e à França. Ambos tiveram obras suas impressas nas tipografias parisienses e o Imperador teve uma biografia, ainda em vida, assinada por Benjamin Mossé, impressa na França em 1889.

Paris, sincronicamente, e Dante, diacronicamente, se cruzam e se assentam de maneira paradigmática nas mentes de parte significativa da elite política e da intelectualidade das nações sul americanas no seu período pós-colonial. Aqui paradigma é conceituado conforme as características que lhe confere o filósofo Giorgio Agamben em *Signatura Rerum*, ou seja, uma forma de conhecimento que não é nem indutiva nem dedutiva, mas analógica, que se move da singularidade para a singularidade, neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, substituindo a lógica dicotômica por um modelo analógico

bipolar e no qual a historicidade não está na diacronia nem na sincronia, mas em uma cruz entre elas (2010, p. 40).

Dom Pedro II e Bartolomé Mitre, além de destacados líderes políticos sul americanos do século XIX, e de, assim como Dante, terem experimentado o exílio, mantiveram ao longo de suas vidas uma intensa produção intelectual e literária e, entre as quais, a atividade de tradutor. Mitre foi o primeiro tradutor argentino da *Divina Comédia*. Dom Pedro II está entre os primeiros tradutores no Brasil. Ou seja, o interesse por Dante surge concomitantemente nas duas nações. Existiu algum fenômeno comum que despertou esse interesse? E em relação aos dois líderes, o que os motivou a traduzir a *Divina Comédia*? Serviria a tradução - no contexto do século XIX - a algum interesse político ou a escolha foi apenas pessoal, motivada somente pelo interesse literário? De alguma forma, a tradução de um interferiu na tradução do outro? O episódio do Conde Ugolino tinha alguma representação particular para eles?

No transcurso da análise veremos de maneira detalhada que no Brasil e na Argentina do século XIX era presente a preocupação da afirmação de uma cultura nacional e o desenvolvimento de uma identidade artística e literária próprias. Nesse contexto, o interesse pela *Divina Comédia* teria então alguma relação com a vontade desses dois governantes em consolidar suas nações e criar uma identidade cultural para os seus povos? Queriam eles, ressignificando cantos da *Divina Comédia* nas suas línguas maternas, influenciar, no sentido ideológico, pessoas e/ou grupos de sua época?

Sintetizando, o problema que esta pesquisa pretende trabalhar é como, do ponto de vista da Crítica Genética (CG), se deu o processo criativo nas traduções de Dante feitas por Mitre e Dom Pedro II e suas inter-relações e implicações nos dois polissistemas culturais e nos seus projetos de nação. Buscarei responder a essas perguntas me amparando nos manuscritos, na vida e na obra dos dois políticos. Nessa perspectiva, uma reconstrução biográfica referente aos dois líderes do século XIX é um requisito importante para a análise literária pretendida.

De tal modo, considerando que a ação tradutória é um processo criativo no qual o tradutor é compelido a fazer opções e escolher entre várias possibilidades, a pesquisa analisa os métodos e critérios que estes dois tradutores usaram para aceitar e rejeitar opções, conjecturando diante de quais opções eles estiveram e buscando identificar normas de procedimento no processo problema-solução. Assim, investigo as estratégias utilizadas por eles, tentando desvendar quais métodos e técnicas foram usados, analisando suas escolhas e a existência ou não de padrões no processo tradutório de ambos e, no caso de Dom Pedro II, pretendo verificar se o percurso tradutório na tradução do episódio do conde Ugolino foi o mesmo do observado na tradução do episódio de Francesca da Rimini. Depois de desvendar o processo criativo dos dois tradutores, farei uma análise comparativa das estratégias utilizadas com a pretensão de identificar semelhanças e diferenças nos dois processos.

A análise tem como pressuposto importante a ideia de que o processo criativo sofre pressões e constrictões individuais e por parte do polissistema cultural nos quais os dois estavam inseridos. Portanto, estudo a motivação dos dois governantes para traduzir Dante e se essa

cumpriu alguma função na cultura brasileira e argentina e, ainda, qual era a relação existente entre esses dois sistemas literários sul americanos.

A hipótese que norteia este trabalho é que a metodologia da CG possibilitará remontar o processo criativo - ainda que parcialmente - dos dois autores e, interagindo interdisciplinarmente, ajudará a desvendar suas estratégias de construção de identidades nacionais, tendo como um dos pilares o uso da criação literária para a construção de mitos identitários que funcionassem como narrativas fundadoras de uma cultura nacional pós-colonial. Ou seja, a tese sustenta-se na plausibilidade - através da análise dos manuscritos do autor-tradutor, de seus rascunhos, rasuras, cartas, anotações, livros, metatextos, depoimentos, jornais, na sequência de edições de suas obras, na sua conduta sócio-política e em quaisquer outros indícios do ato criativo -, de se remontar ao processo de criação de um autor e indagar, com base na análise do dossiê genético, o que se passava na sua mente e, ainda, mostrar que Dom Pedro II e Mitre sofreram influência do contexto sociocultural e político em que a escritura deles se deu.

A tese 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 analisa a tradução ao interior dos sistemas literários brasileiro e argentino e o local que esses ocupavam no contexto de uma República Mundial das Letras no século XIX e, também, o papel da literatura na construção das identidades culturais e nacionais dos dois países. O terceiro capítulo tem a

finalidade de falar do encontro dos dois governantes (e de seus sistemas literários) com Dante e a *Divina Comédia*, do interesse deles em traduzí-la e da representação que fizeram do poeta *fiorentino* em perspectiva com a construção dos projetos de nação que defendiam. O quarto capítulo intenta analisar de maneira comparativa o processo criativo dos dois letrados, discorrendo sobre as campanhas de criação, os momentos do processo e fazendo conjecturas sobre o mecanismo de funcionamento do ato criativo de Dom Pedro II e Bartolomé Mitre, abrindo, assim, o caminho para as conclusões da pesquisa.

1 POSSIBILIDADES DE INTERDISCIPLINARIDADE PARA UMA GENÉTICA COMPARADA

As professoras Christiane Stallaert e Evelyn Zea na edição da revista *Cadernos de Tradução*, dedicada à análise do tema “Tradução e Antropologia”, destacam três momentos importantes para os Estudos da Tradução: um deles faz alusão à obra publicada por Theo Hermans, em 1985, *The Manipulation of Literature*, que contribuiu de modo decisivo para a sua emancipação em relação aos estudos estritamente filológico-literários; os outros dois referem-se à virada pragmática dos anos 1970 e a virada cultural da década de 1980, que abriram caminho para a crescente interdisciplinaridade nos Estudos de Tradução a partir dos anos noventa. (2012, pp. 13-14) Nesse mesmo sentido, em 1975, quando da primeira publicação de *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*, George Steiner, neste trabalho de filosofia da linguagem em que debate as teorias da tradução, expunha que o estudo da prática da tradução acabou se tornando um ponto de contato entre diversas disciplinas consagradas e outras em nascimento. Enuncia ele:

Esse estudo fornece uma sinapse para o trabalho em psicologia, antropologia, sociologia e campos intermediários como a etno e a sociolinguística. [...] A filologia clássica, a literatura comparada, a estatística lexical e a etnografia, a sociologia dos níveis de fala, a retórica formal, a poética e o estudo da gramática se combinam num esforço para se clarificar o ato de traduzir e o processo da ‘vida entre línguas’. (STEINER, 2005, p. 261)

Essa perspectiva de Steiner posiciona a tradução como referente para uma vasta gama de disciplinas e aponta para a importância da interdisciplinaridade nos estudos da tradução. Ele não chega a apontar a

Crítica Genética dentro desse quadro, mas, fala de novas disciplinas em surgimento, o que era o caso da CG.

A CG, originada na França, em 1968, chegou ao Brasil na década de 1980, “Tudo começou com a publicação no *Folhetim*¹⁵ do dia 29 de abril de 1984 do artigo ‘O proto-texto: edição crítica e gênese do texto’ de autoria de Philippe Willemart” (ROMANELLI, 2014, p. 70). Conforme Grésillon, o contexto sociopolítico da França do final da década de 1960 marcou ideologicamente o nascer da 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. (1991, p. 11)

A abordagem genética considera o resultado de um trabalho artístico como fruto de uma sucessão complexa de fatos e fenômenos, que vão da preparação da pesquisa, às técnicas de escritura e correções, até às influências de diversas ordens, que incidem na composição da obra. Seu intuito “[...] é redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levaram até sua forma definitiva” (DE BIASI, 2010, p. 11). Ao mostrar o avesso do texto publicado, ela desmistifica a ideia de que “uma obra nasce já pronta como resultado espontâneo de pura inspiração” (ROMANELLI, 2006, p. 88). Por conseguinte, a inquietação da CG é

[...] analisar o processo desde a sua gênese, ou seja, desde o primeiro plano, o primeiro rabisco, o primeiro rascunho, ou mesmo, desde

¹⁵ Suplemento dominical de cultura da *Folha de São Paulo* à época.

a primeira intenção de realizar o ato tradutório, posto que essa intenção esteja grafada em algum lugar. (DAROS, 2012, p. 36)

A ela interessam:

[...] 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, pp. 114-115)

Willemart, por sua vez, sustenta que os estudos do processo de criação podem ser captados tanto nos rascunhos, croquis ou esboços quanto no texto publicado, mas distingue CG de crítica textual, reservando à primeira os momentos que antecedem a fixação do texto (2008 pp.130 -7).

Ao conjunto de documentos do pré-texto final é dado o nome de prototexto e este constitui-se principalmente de manuscritos. Na descrição de Hay, o manuscrito é:

[...] 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)

Nos manuscritos estão os indícios que remetem à compreensão dos mecanismos da gênese da criação artística, bem como os elementos que influenciam as escolhas do tradutor. É na rasura do manuscrito que a criação em processo do *scriptor*¹⁶ se revela. Para De Biasi, o que caracteriza o manuscrito é a “[...] presença de uma escritura, mais ou menos bem formada [...]” (2010, p. 70). A palavra manuscrito, ao contrário do que costumamos entender, não se associa a algo velho ou morto. 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. É a vida que há por detrás do que parece, à primeira vista, estático que interessa, ou seja, como argumenta a professora Cláudia Amigo Pino, a CG “[...] não se centrará no estudo dos manuscritos como textos, mas como portadores de uma dinâmica, de uma produtividade: o processo de criação” (2004, pp 72-3).

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 camadas criativas e de entretextos, que só uma análise diacrônica pode permitir. Estudar processos demanda 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.

¹⁶ Segundo Irène Fênoglio o “*scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico de escritura; é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha”. (apud PASSOS, 2011, p. 44)

De tal modo, a percepção da escritura e, conseqüentemente, em nosso caso, da tradução, como um processo criativo é o princípio basilar da CG. Marie-Hélène Passos assim o descreve:

[...] 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)

Ou seja, o ato tradutório é um ato de criação. Romanelli (2013) põe em proeminência o trabalho de criação do tradutor e advoga que é preciso superar a visão deste como mero intermediário entre duas línguas, uma vez que o tradutor é um sujeito que existe no seu fazer escritural e criador. Desse modo, o ato tradutório deve ser analisado dentro do paradigma do pensamento sistêmico que permite verificar a complexa rede de relações entre sistemas e como esses agem sobre o processo criativo e interferem no resultado final. Isso exige que se coloque em relevo o processo de criação e não só o texto de chegada ou a obra editada, pois, traduzir compreende “[...] toda uma rede complexa de interrelações entre seus textos e os outros textos do polissistema em que se encontram” (ROMANELLI, 2013, p. 49).

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. Cecilia Salles prefere falar

em documentos de processo que são os registros materiais do processo criador, ou seja, “[...] retratos temporais de uma gênese que agem como índices do processo criativo” (2000, p. 36) e que acompanham a “[...] experimentação artística em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, storyboards” (2010, p.37). O prototexto é a organização que o pesquisador faz do material autógrafa que resultou no texto considerado final, ou seja, dos manuscritos que antecedem o texto. 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 demanda uma postura analítica. Salles chama a atenção para o fato de que 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 organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz, nasce da competência do crítico genético [...] é, portanto, os documentos de processo mediados pelo olhar do pesquisador. (2000, pp. 58-9)

A organização diacrônica 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 constitui 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.

Uma vez organizado o material, 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 a transcrição tornam-se perceptíveis os contornos da história do processo de criação o que possibilitará a organização diacrônica dos manuscritos. Em escritores que trabalham sem um roteiro pré-estabelecido, a classificação é mais complexa e somente se delinea no transcorrer do processo de transcrição. É o estado do manuscrito e o tipo de rasuras, os cancelamentos, deslocamentos e acréscimos que vão clareando a trajetória temporal feita pelo escritor.

Para Hay (2007), o crítico genético cumpre simultaneamente 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 intérprete, quando faz conclusões acerca do processo criativo da obra de outro. Certo é que o crítico genético não tem certezas! A sua tarefa é, portanto, a compreensão da dinâmica do ato criativo, 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, 2007, p.20).

Resumidamente, pode-se dizer que a CG é uma abordagem analítica que procura entender os signos do processo de construção do texto tido como final, cotejando-o com os manuscritos. Seu objetivo é compreender os mecanismos da criação buscando identificar os procedimentos da escritura do autor. O trabalho do pesquisador genético consiste em remontar ao processo de criação de um autor na sua gênese buscando identificar normas e padrões que reconstruam os elementos que influenciaram nas escolhas e que conformaram um texto considerado final. Interessa analisar o devir do texto criado.

Embora este não seja um problema novo - muitos têm se dedicado ao estudo do que Holmes (1972) chama de processo -, pretende-se juntar a esta reflexão os elementos resultantes da pesquisa ora em curso. O estudo do processo criativo das traduções da *Divina Comédia*, realizadas por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre, necessariamente, remete a uma análise comparativa dos dois tradutores. Esta deve considerar o exame do movimento de criação, mas, também, do produto e da função desempenhada por seus respectivos trabalhos nos sistemas literários nos quais estavam inseridos, visto que a tradução é uma atividade que se manifesta no contexto histórico, político e cultural das sociedades. Deste modo, com base nos fundamentos teóricos e metodológicos da CG, faz-se necessário delinear, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, algumas pressuposições para uma Genética Comparada (GC).¹⁷

¹⁷ O termo "genética comparada" foi usado inicialmente por Erica Durante, no XI Congresso Internacional da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética - APCG, em junho de 2013, em Florianópolis.

A interdisciplinaridade necessária para uma GC, como a entendo aqui, requer, ao menos, as contribuições dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), da Teoria dos Polissistemas, da Literatura Comparada, dos estudos em torno da Análise do Discurso e dos Estudos Culturais.

1.1 LINGUAGEM E CULTURA: IMPACTOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

A ação humana em geral é orientada por objetivos. Mesmo a produção artística e literária é assim norteada, pois, como argumenta Rama:

As motivações de qualquer obra literária são quase sempre múltiplas, como são múltiplas as mensagens que transportam. Mesmo entre elas pode faltar [...] a finalidade expressa de produzir uma obra de arte; porém, a importância e sobrevivência dessa responderá ao significado artístico com que foi construída. É este "acréscimo" estético às motivações básicas do autor, tenham sido elas religiosas, morais, políticas ou simplesmente confessionais o que articula as mensagens e lhes confere sentido. (2008, p. 262)¹⁸

O objetivo - aqui como sinônimo de interesse ou propósito que motiva à ação - é um ponto no futuro que é fixado por quem está planejando. A capacidade de planejar, tal como a de criar, é uma propriedade natural do ser humano. Todos planejam, mesmo os que não o fazem de forma sistematizada, e a maioria das pessoas sequer se dá

¹⁸ *Las motivaciones de cualquier obra literaria son casi siempre múltiples, como son múltiples los mensajes que transporta. Incluso entre ellas puede faltar [...] el propósito expreso de producir una obra de arte; pero la importancia y pervivencia de ésta, responderá al significado artístico con que haya sido construido. Es este "añadido" estético a las motivaciones básicas del autor, hayan sido religiosas, morales, políticas o simplemente confesionales, el que articula los mensajes y les confiere sentido. (Rama, 2008, p. 262)*

conta de que o faz. O sujeito que planeja pode ser um indivíduo ou um ator coletivo. O planejamento realizado por um indivíduo exige que este faça uma mediação entre o seu objetivo e o dos demais indivíduos e atores sociais que de alguma forma serão impactados por sua ação. O mesmo acontece com o planejamento realizado por um ator coletivo, porém, com uma exigência a mais: é necessário que se faça a mediação entre os indivíduos que o compõem. O ator que planeja (ou os indivíduos que o compõem) faz uma explicação da realidade que é sempre situacional, pois, conforme Carlos Matus:

[...] toda explicação é dita por alguém a partir de uma posição no jogo social [...] uma mesma realidade pode ser explicada mediante situações diferentes, porque os atores do jogo social participam dele com diferentes propósitos [...]. (apud HUERTAS, 1996, p. 31)

Gideon Toury, em comunicação realizada durante um colóquio de Histórias Literárias Comparadas, em Lisboa, lamenta a distância das abordagens acadêmicas da planificação e chama a atenção para sua importância nos estudos da tradução:

A planificação constituiu sempre uma força significativa em termos de cultura e respectiva dinâmica. Por outro lado, tem-se mantido na periferia quando se trata de abordagens acadêmicas à cultura em geral e, conseqüentemente, a sectores individuais, em particular. É minha convicção que em breve testemunharemos um renovado interesse pela planificação num quadro mais vasto de referência. Quando tal acontecer, não haverá forma de os Estudos de Tradução continuarem de fora: pensar em termos de planificação afecta necessariamente o próprio modo como se irá lidar com os actos de tradução e os seus

produtos e o tipo de descrições e explicações que serão consideradas admissíveis, talvez até preferíveis. (2001, p. 17)

O tradutor, ao iniciar uma campanha tradutória, é compelido a realizar os mesmos procedimentos planificatórios (seja uma planificação sistemática ou meramente cognitiva, com ocorrência limitada apenas à mente) que a ação humana em geral concretiza. Precisa estabelecer o objetivo para o seu ato tradutório que, inevitavelmente, sofrerá mediações a partir dos interesses dos que estão envolvidos no percurso da tradução em si e dos que serão impactados pelo produto da sua ação, ou seja, com as peculiaridades culturais dos que lerão o texto traduzido. Por exemplo, ele precisa mediar o seu propósito com o da editora, com o dos colegas, no caso de projetos coletivos de tradução e, em outros níveis, até mesmo com o das pessoas de seu convívio pessoal e que diretamente não têm relação com o objeto da tradução. Mas, sobretudo, ele precisa mediar o seu objetivo com o público para quem traduz, ou seja, com a cultura para a qual vai traduzir. Para Toury (2001), essa mediação será mais profícua se os estudos da tradução se apropriarem do conceito sociocultural de planificação, o que ainda não ocorre.

Basta folhear periódicos como o *Language Problems and Language Planning* para se tomar consciência da quase total não-existência da tradução enquanto tópico, ou os muitos periódicos acadêmicos de Estudos de Tradução para ver que o conceito sociocultural de planificação raramente se encontra presente. (2001, p. 18)

A mediação com a cultura receptora será decisiva para o dizer do tradutor, para o seu discurso por entre as escolhas semânticas e

lexicais do ato tradutório em si. Refletindo sobre este jogo de linguagem, o tradutor Danilo de Souza Filho, na apresentação da edição de *Quando Dizer é Fazer*, de Austin, recorre a uma citação do próprio Austin, em *Philosophical Paper*, bastante elucidativa sobre o momento das escolhas no ato comunicativo:

[...] Quando examinamos o que se deve dizer e quando se deve fazê-lo, que palavras devemos usar em determinadas situações, não estamos examinando simplesmente palavras (ou os seus "significados", ou seja, lá o que isto for), mas sobretudo a realidade sobre a qual falamos ao usar estas palavras - usamos uma consciência mais aguda das palavras para aguçar nossa percepção [...] dos fenômenos. (1990, p.10)

Assim, uma questão crucial para a tradução é a linguagem conquanto que ela é, também, um problema filosófico. Uma abordagem pragmática da linguagem analisa a relação desta com o seu falante, ou seja, importa a linguagem em uso. Nesta perspectiva não interessa o conceito de sujeito que sofre a ação (sozinho no mundo) e sim o de falante, que usa a linguagem e tem necessidade de estabelecer uma relação para realizar a comunicação.

Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas* (1958), entende que a linguagem não consegue representar a realidade das coisas e não dá conta da fluidez do mundo real. Por isso, funciona como um jogo fechado, com regras rígidas, que podem estar adequadas gramaticalmente, mas inadequadas quanto ao sentido real do que tem a intenção de exprimir. Assim, a linguagem fica impedida de representar o sentido amplo das coisas, com suas partes. Portanto, na teoria dos jogos de linguagem, de Wittgenstein, o significado de uma sentença irá

ser influenciado pelo contexto em que ela é proferida, ou seja, o significado não está no objeto em si, mas no contexto no qual a sentença é enunciada.

Os estudos de Wittgenstein foram importantes para a constituição da ideia de que a linguagem é muito mais que uma combinação de *parole* e signos. Ao proferir-se uma sentença ou palavra faz-se mais do que apenas dizer, relatar, descrever o que é verdadeiro ou falso ou referir-se a algo. O ato da fala também realiza ação. Assim, a comunicação é ação. A evolução desta reflexão permitiu que com Austin se compreendesse que a linguagem, mesmo que contextualizada, é mais que representação, relato ou descrição de objetos. Austin (1990) faz distinções dos atos de fala, mostrando o que está por trás do que se diz, que uma proposição carrega mais características do que a constatação de serem consideradas verdadeiras ou falsas, que existem proposições que carregam sentido e não são nem verdadeiras e nem falsas, que existem proposições que não descrevem e não se referem a algo, mas que realizam ações. Austin usa um exemplo muito didático para demonstrar sua teoria: quando um padre diz, *Eu te batizo!* ele não está somente proferindo uma sentença, ele está realizando algo, uma ação. A esse tipo de sentença, proferida em um determinado contexto, que não descreve e sim executa ações, ele denominou de *proferimentos performativos* em oposição as que se referem ou descrevem objetos, coisa ou situações, as quais chamou de *proferimentos constataativos*.

Marcondes salienta que o objetivo primordial de Austin

[...] não consistia na apresentação de uma concepção teórica sobre a natureza e a função da linguagem, mas ao contrário, em propor um

método de análise de problemas filosóficos por meio do exame do uso da linguagem entendido como uma forma de ação, isto é, como modo de realizar atos por meio de palavras. (2009, p. 118)

De tal modo, na virada pragmática de Wittgenstein e Austin interessa, principalmente, a linguagem enquanto ação. Falar uma língua é realizar atos de fala. Com Jürgen Habermas (1987) e a sua teoria da ação comunicativa, a linguagem é entendida como sendo intersubjetiva, ou seja, usada como forma de interação humana de modo que a linguagem ordinária possui mecanismos para resolver a verdade no ato da fala. Nesse mesmo período começou-se a desenvolver a visão da linguagem como cultural e determinada sócio-historicamente e, portanto, indissociável da cultura do povo que a usa.

A professora Marie-Hélène Passos (2011b) conecta a reflexão sobre os atos de fala com o momento do processo criativo. No artigo “Crítica genética, tradução literária e performatividade: *quando escrever é fazer*”¹⁹, expõe que o movimento dialético de inscrição e apagamento de marcas nos manuscritos (as rasuras) confere ao enunciado final uma capacidade de fazer algo, portanto, de produzir efeito. Nessa mesma linha, os professores Claudia Amigo Pino e Roberto Zular (2007), avaliam que o conceito de performatividade dos atos de fala aplicado a CG serve para mostrar que os

[...] manuscritos não são meros documentos, eles tem uma força própria. Isso muda a nossa postura diante deles: não precisamos reconstruir um hipotético processo, podemos

¹⁹ Artigo publicado na página *on line* do Institut des textes et manuscrits modernes – ITEM, sem paginação.

entrar no jogo de suas condições de enunciabilidade, isto é, tentar entender dentro de que regime de discursos e de que práticas de produção, circulação e recepção eles podem surgir. (p. 90)

Meschonnic, para quem não se deve traduzir o que um texto diz, mas o que ele faz, enuncia que “a tradução pertence à teoria da linguagem, pois é um ato de linguagem. É neste sentido que ela se emancipa do texto fonte e adquire um estatuto literário independente” (apud PASSOS, 2011b, NP). Dessa forma, traduzir, também é fazer.

O fundamental dessas abordagens é que elas trazem a linguagem para o mundo, vinculada ao real, ao desenvolvimento do homem e à ideologia²⁰. Na visão de Fayga Ostrower,

A palavra evoca o objeto por intermédio de sua noção. Entretanto, qualquer noção já surge em nossa consciência carregada de certos conteúdos valorativos, pois, como todo agir do homem, também o falar não é neutro, não se isenta de valores. Orientado por um propósito básico seletivo e qualificador, o falar torna-se mais do que um assinalar, torna-se um representar as coisas com seus conteúdos, torna-se um avaliar e um significar. (2009, p. 21)

Nessa mesma linha de análise, ponderando sobre o poder da palavra, o filósofo Mikhail Bakhtin diz que a palavra é o indicador mais sensível das transformações sociais e que, portanto,

²⁰ O conceito de ideologia é aqui usado conforme a abordagem gramsciana para o qual a ideologia é “uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, no direito, nas atividades econômicas e em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva”. (GRAMSCI, 1978, p. 16). Confira também: MARX, Karl Heinrich; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. [...] A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (2006, p.40)

A essa reflexão sobre a linguagem se somou o esforço de desvendar o discurso e seus impactos na vida dos homens em sociedade. Em *A ordem do discurso*, Foucault (1999), conjeturando sobre a produção do discurso, assenta que:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (p. 8-9)

Deste modo, o sujeito do discurso na sua produção se depara com uma rede de sentidos, produzida por uma rede de discursos que, por mais consciência que tenha da sua existência, esta o condiciona e põe limites ao seu dizer. Na tradução, a produção do dizer do tradutor não é diferente, como alerta Solange Mittmann,

O processo tradutório é um processo de produção do discurso da tradução, que se materializará no texto da tradução. Não é um ato individual ou um mecanismo linguístico de transferência de mensagens de um texto para outro equivalente, de uma língua para outra. É um processo em que se estabelecem relações de

sentido com outros discursos, dentre eles o discurso dito “original”. O processo tradutório, portanto, “não começa, nem termina no tradutor”, mas é “um processo de relação de sentidos e de produção de discursos.” (1999, p. 225)

Na perspectiva da análise do discurso deve ser observada a relação da língua com o sujeito que diz. E esse sujeito deve ser considerado no contexto em que produz o discurso, ou seja, dentro da conjuntura histórica, sócio-cultural e da ideologia que o perpassava. Portanto, esse sujeito é um lugar social e não um simples indivíduo. A partir de tal situação é possível perceber como a língua faz sentido e como o sujeito na produção do seu dizer se relaciona, se apropria e é influenciado por outras vozes, numa constante ocorrência de interdiscurso.

Nessa contextualização situacional, dá-se a conhecer o caráter histórico da linguagem que deixa de ser concebida somente como um sistema de regras formais e é refletida no contexto em que a sua prática ocorre. A análise recai sobre o discurso em vez da frase, superando a análise palavra a palavra na sua interpretação.

O mesmo vale para o discurso produto da tradução que deve privilegiar a organização da diversidade de posições-sujeito presentes pelo interdiscurso, uma vez que um discurso se constrói na relação com outro(s) já existente(s), em vez de realizar uma operação meramente linguística com foco na *parole*. Qual a diferença entre um autor e um autor de tradução? Ambos, ao produzirem um texto, se deparam com as outras vozes do discurso, incluindo a voz do sujeito-leitor para quem se está escrevendo e no qual se deseja criar um efeito de sentidos. Mas, o

tradutor, além da voz dos outros, é influenciado pela voz do autor, ou seja, pela imagem que ele tem do texto dito original. Essa majoração de vozes faz com que o texto traduzido seja potencialmente mais polifônico. Mas, também, deve-se considerar que ambos são influenciados, interpelados e sofrem coerção em seus discursos pelas entidades ideológicas do Estado que, muitas vezes, interdita²¹, (mesmo que indiretamente, pois, não raras vezes, o autor sequer se dá conta desta interdição) a produção do discurso. Pêcheux, examinando as condições de produção de um discurso esclarece que:

[...] o que está em jogo é a necessidade de reconhecer a defasagem entre o registro do imaginário, cuja existência não é anulável sob o pretexto de que se trata do imaginário, e o exterior que o determina. Nesta medida, parece que nos falta radicalmente uma teoria da "situação concreta" enquanto formação ideológica em que o "vivido" é informado, constituído pela estrutura da Ideologia, isto é, ele se torna esta estrutura na forma da interpelação recebida, para retomar uma formulação de L. Althusser. (1997, p. 182)

Isso, conseqüentemente, afeta as escolhas tanto de um autor como de um autor-tradutor. Ambos tentarão superar a dispersão ocasionada pelos tropeços do processo criativo. A dúvida sobre uma palavra, por exemplo, gera dispersão porque a voz (una) do escritor deixou de ser evidente. Esta ambigüidade gera deslizamentos de sentido, pois a imagem que se faz da obra que está sendo traduzida é específica do sujeito que a está traduzindo. Assim, o autor-tradutor, que por vezes parece à deriva, luta para superar essa dispersão e dar unidade

²¹ O conceito de interdição é usado aqui no sentido que lhe dá Foucault em *A ordem do discurso* (1999), ou seja, que os procedimentos de exclusão da sociedade não permitem que seja falado tudo em qualquer circunstância.

ao seu discurso em busca de uma regularidade difícil de ser alcançada, pois, a dispersão e a contradição tornam impossível a construção de um texto coerente. No máximo se consegue um efeito de coesão - ou efeito de uma única voz - que na verdade é a síntese das muitas vozes do discurso, oriundas de vários lugares e que se articulam entre si. Esta reflexão nos obriga a superar a ilusão de que o texto é homogêneo e fechado, pois, sempre há deslocamentos num discurso, desconstruindo o esforço pela regularidade e produzindo novos sentidos.

Em síntese, a construção do discurso durante o processo criativo é sempre hipertextual, pois se dá em relação com (e por cima) a de outro discurso pré-existente.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2008) destaca que os elementos que caracterizam a formação discursiva possibilitam a passagem da dispersão para a regularidade, ou seja, é nesta que se percebe a regularidade e compete, então, à análise do discurso apresentar essa dispersão:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* [...]. (2008, p. 43)

Em vez de formação discursiva, Maria José Coracini prefere falar de discurso em formação que “se constitui por regularidades e dispersões (heterogeneidade)” (2010, p. 93). É na busca da regularidade, ou melhor, em busca de uma ordem que confira unidade ao seu discurso

que o autor se transforma no sujeito deste. Não há caminho seguro nem fronteiras demarcadas. Os discursos acontecem e se constroem na liminaridade com o(s) discurso(s) do(s) outro(s), em constantes ritos de passagem que acontecem através das redes de discursos em interação, num *continuum* que vai até a sua enunciação ou fixação do texto no caso da produção literária. A relação entre as vozes do discurso é bipolar, ou mesmo, multipolar, ou seja, de constantes idas e vindas entre um e outro. A cada ida e a cada volta o discurso em formação já não é mais o mesmo. Os manuscritos literários são, por excelência, um *locus* onde o movimento do discurso em formação pode ser percebido e estudado, pois ele é parte substancial do processo criativo.

Ao traduzir, o autor-tradutor faz escolhas ou é capturado pelas redes de discursos em interação? É uma questão complexa. Certo é que a autoria se desenvolve em meio a uma tensão entre redes de discursos e, deslizando no entremeio desse conflito, o tradutor tem que assumir uma posição sem ter a garantia de que o efeito no leitor seja o desejado. Uma tradução é uma possibilidade entre várias. Assim, o tradutor ao formar o seu discurso por entre as demais vozes se torna sujeito do discurso oriundo do ato tradutório e contrapõe-se ao indivíduo (sujeito empírico) que, de seu lugar social, coagido pelas relações de mercado, quer desaparecer e que fala para dizer que não é ele quem está traduzindo. Mittmann diz que a tradução é um "[...] processo discursivo, isto é, um processo de produção de discursos, em que funcionam as formações imaginárias" (1999, p. 224). E acrescenta que,

[...] contestamos a idéia de que um autor emite para o leitor uma mensagem carregada de informações, sentidos e referentes

transparentes, e contestamos também a visão do tradutor como um intermediador, que pode surgir no meio do caminho como uma ponte invisível que permite a passagem da mensagem, ou que pode aparecer como um intruso, capaz de desviar a mensagem. Nem transportador competentemente invisível, nem intruso inconvenientemente visível. O tradutor não é um intermediador, é mais um sujeito envolvido no processo e, assim como o autor e o leitor, é um lugar social, que está presente e transformado pelas formações imaginárias no discurso produzido durante o processo tradutório, que se materializa no texto da tradução. (1999, p. 225)

A produção de sentido é determinada pelo interdiscurso, por isso, o discurso é, desde a sua composição, heterogêneo. Portanto, as múltiplas vozes permanecem no texto traduzido e o atravessam. O que o tradutor consegue, desempenhando a função de autor, é abarcá-las para dar o efeito de um. Deparar-se com a voz do outro faz com que o tradutor olhe para si próprio. Deparar-se com a cultura do outro faz com que o tradutor olhe para a sua própria cultura.

Não obstante isso, para Gayatri Spivak (2005) cada língua “[...] é ou possui a generalidade de uma semiótica que tem o poder de se apropriar da singularidade do idioma da outra por meio de aproximações de atenção consciente” (p. 46) e que, então, na tradução “[...] cada uma das línguas se torna uma garantia das outras [...]” (p. 45). Isso acaba despertando no tradutor certo sentimento de culpa, pois, no deslocamento do vaivém entre a língua materna e outra língua, ele se dá conta de que é possível tratar a língua materna como uma entre tantas outras. Tal constatação termina por gerar no tradutor certa obrigação de reparação em relação à sua língua mãe. Por conseguinte, na visão de

Spivak, ao se traduzir a partir da língua materna, a tradução em sentido estrito, é uma reparação.

Quando uma tradutora traduz a partir de uma língua constituída, cujos sistemas de inscrição e de narrativas permitidas são ‘próprios da tradutora’, esse ato secundário, a tradução em seu sentido mais estrito, por assim dizer, é também um ato especial de restauração ou reparação — rumo à língua do interior, uma língua em que somos ‘responsáveis’, e à culpa de vê-la como uma língua entre tantas outras. (2005, p. 45)

A tradução, de forma geral, é uma (re)escritura da língua do outro em uma determinada cultura. É uma atividade que, necessariamente, envolve pelo menos duas línguas - ou dois sistemas, quando se considerar a tradução intersemiótica e a tradução intralingual - e duas tradições culturais. Assim, a tradução possui dois elementos principais: primeiro de ser um texto em uma determinada língua e, portanto, ocupando uma posição, ou preenchendo uma ranhura, em meio a uma cultura específica, ou em uma determinada seção da mesma; em segundo, de construir uma representação na língua do Outro, partindo de um pré-texto existente em outra língua, que pertence a alguma outra cultura e dentro da qual ocupa uma posição.

Aqui é possível vislumbrar o encontro conceitual de duas disciplinas em torno do termo Outro. Como visto anteriormente na reflexão sobre a análise do discurso, o tradutor, ao produzir seu discurso, se depara com as outras vozes do discurso, incluindo a voz do sujeito-leitor para quem se está escrevendo e essa voz permanece no

texto traduzido. Em uma abordagem antropológica²² contemporânea, o discurso é entendido como intersubjetivo, pois a linguagem reside na fronteira entre quem fala e o Outro, portanto, as palavras não pertencem somente ao pronunciante, mas, também, ao interlocutor. Assim, na perspectiva da tradução cultural, a formação do discurso é fruto de um diálogo intercultural no qual o Outro não é reduzido à categoria de objeto, ele também é sujeito e a sua voz ocupa um espaço no texto produzido consubstanciando uma espécie de coautoria.

Nesse debate sobre as vozes do discurso é possível, ainda, avocar a reflexão de Homi Bhabha (1998) sobre o espaço intersticial entre o significante e o significado como lócus de produção, pois, é nessa fenda que o sujeito do discurso usa a linguagem para fazer sua enunciação. Dessa forma, a produção de sentidos do texto é um processo que envolve várias posições de sujeitos que estão ideológica e historicamente situados e posicionados. Trata-se de um processo em que o significado é construído numa dinâmica de referências e diferenças entre discursos constituídos histórica e socialmente, bem como, marcados ideologicamente. Nessa dinâmica, o discurso de um (o colonizado) se edifica no contexto do discurso do outro (o colonizador) e vice-versa produzindo um discurso que é um texto híbrido, pois, conterà traços dos demais discursos que interagiram via diferenças e referências. É um processo dialógico no qual a alteridade incide sobre a constituição do significado e cuja produção de sentidos acontece nos contextos da produção e da recepção dos enunciados. Bhabha sustenta que “Essa passagem intersticial entre *identificações* fixas abre a

²² Cf. López-Baralt, Mercedes. **Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América.** Vervuert: Iberoamericana, 2005.

possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a *diferença* sem uma hierarquia suposta ou imposta” (1998, p. 22) e aplicando tais princípios à tradução hoje diz que as

[...] culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes as suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (1998, p.26)

A tradução, portanto, é um processo complexo, e, de acordo com a ótica de Lefevere:

[...] 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)

O discurso da tradução é marcado por filtros culturais que, por sua vez, são condicionados pelo contexto do público receptor; o discurso produzido cria uma representação do Outro, ou seja, uma imagem que incide sobre o público alvo, e esta não necessariamente corresponde ao real, mas, muitas vezes a um efeito desse. Nestas situações, *parecer* e *ser* funcionam da mesma maneira, são sinônimos.

O uso da tradução enquanto discurso para a produção de representações e imagens não é prerrogativa da contemporaneidade e foi empregado intensamente no período da colonização americana. Nair Ferreira (2009) enfatiza que a tradução no período colonial, especialmente durante a expansão britânica nos séculos XVIII e XIX,

foi um exercício institucional, de cunho político e ideológico, que contribuiu com os objetivos imperialistas mediante a incorporação e transformação intencional do saber dos povos colonizados (p. 269). Ferreira afirma ainda que cabe ao pós-colonialismo reconhecer que o imperialismo e o colonialismo tiveram um caráter textual e discursivo que sustentou e justificou a exploração econômica e a dominação política das potências europeias (p. 264).

O colonizador não tinha dúvidas de que o desejo de poder se assentava sobre o saber e que no universo do conhecimento a linguagem tem profunda influência sobre a percepção do mundo, e conseqüentemente, na ação do homem. Por isso, a expansão das culturas ocidentais deu-se, também, através da dominação linguística e literária e a partir da diminuição do poder das línguas das outras culturas. Portanto, para colonizar as sociedades, além da dominação política e econômica, foi necessário submeter a língua do Outro e a tradução cumpriu um importante papel para fazer com que o ponto de vista do colonizador passasse a ser o do colonizado.

No entanto, após a emancipação política das nações americanas, a tradução cumpriu um papel na consolidação da identidade nacional ao ajudar na construção de um imaginário mítico próprio, pois, a constituição de símbolos, ritos e mitos servem para a construção de identidades que têm como consequência a secundarização de possíveis conflitos sociais. Ao traduzir, as jovens nações se apropriavam do conhecimento produzido pelo Ocidente e o incorporavam à própria cultura, muitas vezes estabelecendo filiações. Ao se traduzir Homero, Virgílio ou Dante estabeleceram-se laços histórico-culturais com a

tradição greco-latina, ou ao se traduzir Victor Hugo, Manzoni ou Rousseau estabeleceram-se vínculos literários com o romantismo e políticos com o pensamento liberal advindo da revolução francesa. Em linha com esta perspectiva, Goretti Heredia (2003) discorrendo sobre a escritura como uma maneira de conceder às línguas coloniais o status de língua válida e no mesmo nível das variantes ocidentais (p. 162), ressalta a importância do papel do tradutor na transmissão de uma determinada imagem *del Outro* (p. 168).

Em acordo com estas abordagens, as professoras Costa, Zilpser e Polchlopek (2012) afirmam que:

[...] a linguagem em tradução, considerando-se os preceitos bakhtinianos, jamais é neutra, jamais pode ser vista como transcodificação isenta, isto é, como transferência literal de sentidos e signos, justamente porque carrega consigo historicidade, marcas pessoais e visões de mundo específicas. (p. 35)

De tal modo, a tradução é um ato comunicativo e cultural²³ no qual o texto comunica propósitos que consubstanciam a relação entre autor e leitor. Tal constatação demanda que o tradutor, além de dominar as línguas envolvidas no ato tradutório, também conheça as culturas nela envolvidas, ou seja, a tradução exige um autor bicultural, pois, a tradução cultural, que Peter Burke explica como a “descrição do que

²³ A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (*énoncé*, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou "canta", continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O "tempo" da tradução consiste naquele *movimento* de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, "põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente". (Bhabha, 1998, p. 313)

ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro” (2009, p. 15), ocorre através de diferenças. Para Bhabha “A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica *no interior* das posições minoritárias” (1998, p. 314).

Também 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. Todavia, Spivak adverte que “Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir (2005, p. 58).

Gentzler (2008), fazendo referência à virada cultural anunciada por Susan Bassnett e André Lefevere, em 1990, na obra *Translation, History and Culture*, recupera a ideia de que quem se dedica aos estudos da tradução investiga o que o exercício do poder representa na produção da cultura e lembra que a produção de traduções é uma parte deste exercício. Assim, os pesquisadores que estudam tradução devem se dedicar a estudar a maneira como os governos, os editores e outras instituições das esferas públicas e civis utilizam as traduções para manipular a recepção cultural, mas, também como ela pode ser utilizada como resistência ao *status quo*. Dessa forma, a tradução, de uma atividade marginal, passou a ser vista como um instrumento do desenvolvimento e manutenção do poder, escolhendo os textos que seriam apresentados ao mercado, às escolas, às sociedades particulares e à população em geral. Disso decorre que os estudos culturais em

tradução se assentam sobre uma abordagem internacional, ou melhor, transnacional na medida em que não se circunscrevem aos espaços nacionais e põem as nações em diálogo, pois, estão para além das fronteiras e limites e carregam as marcas de múltiplas experiências nacionais ou não. Tal constatação torna imperativo que se leve em conta, nas análises, fatores como classes sociais, imigração, migração, grupos étnicos e suas diferentes formas de linguagem.

No caso particular das Américas, estudar tradução sem levar em conta esses fatores é abrir mão de um imenso e rico patrimônio de línguas e de diálogos transnacionais. A tradução nas Américas é um fator constituinte das culturas nelas existentes. Dessa forma, em concordância com a reflexão de Stallaert e Schuler Zea, o estudo da tradução em nosso continente deve superar o paradigma das realidades localmente enraizadas e supostamente estáveis e ceder “[...] lugar às análises de conexões, fluxos, fronteiras, hibridizações e creolizações. (2012, p. 14)

A tradução compõe uma das bases sobre as quais as culturas estão constituídas e seu estudo é importante para analisar a evolução cultural e a formação de uma identidade entre povos e nações. Por isso, deve ser analisada a partir da ótica do sistema de chegada. Mas, sem esquecer que “A política relativa à tradução é, também, parte da política externa exercida por economias poderosas e estados-nação com objetivos de dominação hemisférica” (GENTZLER, 2008, p. 3).²⁴

²⁴ *Translation policy is also a part of the foreign policies exercised by the powerful economies and larger nation-states for hemispheric goals* (GENTZLER, 2008, p. 3) (Tradução de Taiane P. Daros).

Na tradução, 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. Não só as escolhas do que traduzir, mas, também, as estratégias na hora de traduzir e o produto a ser oferecido à cultura receptora são implicados pela ideologia. A função que se espera que o produto traduzido desempenhe na realidade sociocultural receptora é um dos principais elementos de mediação a influir na estratégia de criação a ser estabelecida pelo tradutor.

Antes da circulação do texto traduzido é impossível medir o impacto que este ocasionará na cultura receptora, mas é possível imaginá-lo, é possível prevê-lo, é possível projetar cenários. Para Matus, o ser humano vive sua prática social em um sistema de incertezas e

[...] o sistema social é essencialmente criativo, ainda que em determinados aspectos possa seguir leis; a criatividade do sistema social surge da observação elementar de que o homem é incapaz de prever a própria evolução de seus conhecimentos e de suas instituições. Ninguém pode prever a obra política, artística ou científica que conceberá amanhã nem prever o modo como o que for feito ou sabido amanhã influenciará suas próprias ações e as ações de outros homens. É, portanto, um caso em que: só se podem enumerar algumas possibilidades futuras, nunca todas [...]. (apud HUERTAS, 1996, p. 56)

Desse modo, o esforço para fazer uma síntese situacional, ou seja, explicar a realidade a partir da posição que o tradutor - enquanto um ator - ocupa dentro do sistema sociocultural no qual realiza a sua ação, tomará a mente do tradutor e influenciará os momentos que antecedem a fixação do texto, orientando, assim, as estratégias tradutórias do autor. Este movimento é o foco principal da análise genética, seja ela comparada ou não.

1.2 DEFININDO A GENÉTICA COMPARADA

O crítico literário francês Roland Barthes argumenta que:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar o assunto (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio, eu, um desses objetos. (1988, p.99)

Caminha nessa perspectiva a abordagem que pretendo fazer na tentativa de esboçar os pressupostos de uma interdisciplinaridade necessária para uma Genética Comparada aplicada aos estudos da tradução, pois, a natureza múltipla e híbrida do objeto dos estudos da tradução torna essencial uma abordagem interdisciplinar. Como já dito, isso exigiria as contribuições dos EDT, da Teoria dos Polissistemas, da Literatura Comparada, da Análise do Discurso e dos Estudos Culturais; tal processo será realizado pensando-se não na soma destas disciplinas,

mas na CG e na tradução como articuladora deste conjunto, no sentido que lhe dá Michaela Wolf:

[...] os estudos de tradução não podem ser vistos como uma subdivisão da linguística ou como parte do estudo da literatura de diversas culturas ou outras ciências, mas como uma disciplina que atua principalmente através do encontro com outras disciplinas [...]. (1995, p. 122)²⁵

Os EDT contribuem com a CG no estudo do processo criativo do ato tradutório, pois a análise descritiva busca, também, indagar sobre o processo que antecede o texto considerado final. Eles nasceram da crítica aos modelos tradicionais²⁶ adotados em tradução, a chamada abordagem prescritivista, que ambicionava estabelecer regras universais para se fazer traduções e que fossem aplicáveis para qualquer caso.

Os EDT surgiram na universidade de Tel Aviv, em meados da década de 1970, 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. De tal modo, os EDT agregam uma importante

²⁵ [...] *los estudios de la traducción no pueden ser vistos como una subdivisión de la lingüística o como parte del estudio de la literatura, de diversas culturas o otras ciencias, sino como una disciplina que opera principalmente a través del encuentro con otras disciplinas [...]* (1995, p. 122).

²⁶ A teoria da tradução tradicional se baseava em premissas de significado original, treinando tradutores para interpretar o significado corretamente e reproduzi-lo da maneira apropriada, resultando em regras e leis acerca do procedimento pelo qual o produto poderia ser comparado e avaliado de forma “objetiva”. [...] Richards, Nida e Wilss se empenhavam em educar os tradutores para produzir reproduções únicas, unificadas e coerentes do original [...]. (GENTZLER, 2009, 127)

contribuição à CG e vice-versa, pois, ao estudar os documentos que antecedem a elaboração do texto de chegada, a CG substancia o que Holmes classificou como estudos descritivos orientados ao processo, aqui entendido como o processo criativo que acontece ao se realizar o ato tradutório.

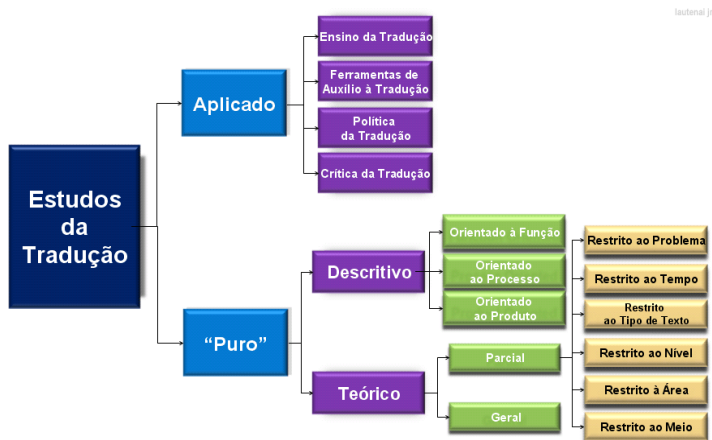


Figura 2. Mapa baseado em Holmes.²⁷

A análise realizada com base na abordagem descritiva é uma vertente metodológica relativamente nova e tem em Holmes (1972) um dos fundadores do conceito. Para ele, os estudos da tradução podem estar focados em três linhas de pesquisa: no produto, na função e no processo.

²⁷ 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.

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. O estudo de contextos requer um esforço de descrição do papel que a tradução ocupa no polissistema cultural e literário do período. Os estudos descritivos focados no processo, no qual se inserem os estudos de gênese, 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.

Para Even-Zohar (2007) existe uma interdependência entre processos, função e produtos, o que implica em intervenções nos produtos de acordo com os interesses dominantes que atuam no polissistema cultural. Por conseguinte, 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 (1995b) 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 o texto, ao ser traduzido, é impregnado pelos padrões da cultura-meta.

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. Os pesquisadores identificam as normas comportamentais de tradução por meio de padrões regulares 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.

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. Por sua natureza elas são instáveis 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.

A tradução é intrinsecamente multidimensional, uma vez que os fenômenos 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 em relação aos outros. Deve-se ter em conta que os tradutores não são passivos e tentam interferir no curso dos eventos e desviá-los de acordo com suas preferências e objetivos, 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 acabou por redefinir outro de suma importância nos EDT, o de equivalência. 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. 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.

Na ótica de Venuti (2002), o texto pode ser adequado em dois sentidos: em direção à cultura que o receberá ou em direção à cultura da

qual é originário. Ao caso primeiro ele chama de tradução domesticadora, na qual,

[...] 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 a *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 – que transmite 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* é um ato culturalmente etnocêntrico que visa evitar estranhamentos que dificultem a leitura, ou seja, privilegia as normas e os valores culturais da língua-alvo em detrimento do texto estrangeiro, enquanto, no segundo caso, a tradução estrangeirizante privilegia o contexto fonte, ou seja, mantém as características linguístico-culturais do texto de partida, se aproximando da dimensão ética da qual fala Berman no sentido do reconhecimento e da recepção do outro enquanto Outro: “Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo” (2007, p. 68).

Nenhuma tradução é cem por cento estrangeirizante ou cem por cento domesticadora. Na reflexão de 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 doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação. (2002, p. 17)

Desde a ascensão dos Estados Unidos da América à condição de maior potência econômica e política do mundo, a partir dos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a domesticação é o método hegemônico nos países de língua inglesa quando da tradução de textos das outras literaturas, fenômeno que segundo Venuti “[...] reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias em relação à sua própria língua e cultura” (2002, p. 26).

Se a crítica de Venuti ao comportamento tradutório domesticador predominante nos EUA e na Inglaterra é pertinente por serem esses dois sistemas literários integrantes dos centros hegemônicos da República Mundial das Letras e que, portanto, tal conduta segue em linha com a política imperialista desses países, há que se examinar se a estratégia domesticadora não é a mais recomendada para os sistemas que pertencem à periferia dessa república, pois, são literaturas de menor tradição e/ou em construção. O Movimento Antropofágico da década de 1920 no Brasil, ao propor a devoração das culturas importadas absorvendo as qualidades daquele que é devorado para então reelaborá-las e exportá-las como produto da cultura nacional, não tinha esse

sentido? Parece-me plausível dizer que a proposta de deglutir (metaforicamente) a cultura do Outro externo, sem negar a cultura estrangeira, mas recusando-se simplesmente a imitá-la pode ser considerado, guardadas as diferenças históricas do momento em que Venuti formula o seu conceito em relação ao do lançamento do Manifesto Antropófago²⁸, um movimento em linha com a estratégia domesticadora. Todavia, é importante ressaltar que este foi, também, um movimento de transculturação narrativa - conforme o sentido que lhe dá Ángel Rama -, pois, incorpora e transforma o elemento externo para a construção de novas formas literárias. Para Rama, o transculturador realiza uma operação que libera a expansão de novos relatos míticos. (2008, p. 63)

Cabe ao tradutor lidar com as normas do sistema para o qual está traduzindo e, em última instância, decidir o grau de equivalência que manterá em relação ao texto fonte e, caberá ao leitor, incluindo aqui a crítica literária, avaliar o texto traduzido. A existência de alguma equivalência entre um texto de partida e o traduzido parece ser inquestionável. 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, a intenção do tradutor, a inserção das literaturas nacionais no mundo, etc.

²⁸ O Manifesto Antropófago, de autoria de Oswald de Andrade, foi publicado na *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

Para Toury (1995a), um texto pode ser considerado uma tradução quando assim é aceito pelas normas da cultura de chegada. De tal modo, 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.

Na perspectiva dos estudos em torno da Análise do Discurso, surgido na França no final da década de 60, a intenção do tradutor, ou seja, a sua voz no texto será condicionada pelo contexto no qual ele está produzindo seu discurso e pelas outras vozes do discurso presentes no texto e que interagem no momento do processo criativo, incluindo a voz do leitor para quem se está escrevendo e pelo qual se deseja ser escutado. A Análise do Discurso, ao considerar a historicidade do sujeito que produz o discurso e as vozes com as quais interage, abre um campo de investigação aos estudos da tradução e, em particular, sobre o processo criativo do autor-tradutor, pois, alerta para influências que este sofre para além da sua intenção ao traduzir um texto. O conflito entre o seu propósito, as variáveis do contexto e das demais vozes constringe, ou mesmo, objeta dialeticamente a sua própria voz. Desta contradição resulta o seu texto, ou seja, a sua voz, que já não é mais a mesma do primeiro momento em que sentou diante da folha em branco para escrever, mas sim uma síntese entre a sua voz original, o contexto e as demais vozes do discurso.

O repetível da ordem do interdiscurso, que faz o tradutor retornar para o discurso do Outro, tensionado pelo leitor para quem o

texto está sendo criado, pode causar “deformações”, ou seja, deslizamentos ou deslocamentos de sentido. Nestes deslocamentos o tradutor insere a sua marca própria, a sua autoria, que o aproximará do leitor. Seguindo nesta construção, pode-se dizer que o conhecimento é cumulativo e apropriado coletivamente. Ou seja, o que um autor realiza durante o seu processo criativo é acrescentar algo a mais a um conhecimento pré-existente produzido pela humanidade. A ideia de comutatividade chama a atenção para o fato de que o conhecimento não se divide, pois, quando alguém divide conhecimento na verdade está somando.

O ato tradutório produz/reproduz um discurso que influenciará - no sentido foucaultiano - nas relações de poder de uma determinada cultura ou de um segmento desta, pois, esta é a própria razão da constituição do discurso. Ele é mais que utilização de signos para designar coisas, é a língua construindo sentidos. Esse “mais” do discurso, oriundo das práticas sociais dos envolvidos na sua produção durante o ato tradutório, deve ser desvelado. E isso requer que os estudos da tradução sejam observados, também, a partir da perspectiva do seu impacto na cultura receptora e, sempre, numa perspectiva interdisciplinar.

A tradução é um fenômeno cultural. Patrice Pavis (2008) conjecturando sobre uma teoria da cultura, diz que essa, igualmente, demanda interdisciplinaridades e que ela

[...] não saberia constituir-se sem a ajuda de uma teoria do social e da ideologia, portanto, da relação das superestruturas e da infraestrutura: com efeito, a cultura é ‘o resultado de

negociações contínuas entre o mundo exterior, negociações por meio das quais afirma-se, como um horizonte, uma identidade que não se pode definir a não ser como criação contínua. A cultura não pode ser concebida senão como consequência da ação social e de interações com a sociedade global²⁹. Ainda uma vez, vemos a necessidade de não separar sociologia e antropologia. (p. 149)

Essa relação entre culturas e literaturas pode ser melhor visualizada através da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2007) que pressupõe a existência de uma rede de sistemas inter-relacionados dialeticamente. Esta compreensão conjectura que a literatura compõe um sistema (o sistema literário mundial) e que este implica na existência de uma rede de subsistemas inter-relacionados dialeticamente e, entre eles, os sistemas literários nacionais. A existência de subsistemas que se relacionam sincronicamente, mas, também diacronicamente, nos remete à constatação da existência de fronteiras entre estes. A compreensão sistêmica nos permite entender que tais fronteiras são flexíveis, permeáveis e instáveis, ou seja, existe uma relação entre dois ou mais lados, duas ou mais culturas literárias, que não necessariamente coincidem com a fronteira do Estado. O caráter flexível, permeável e a instabilidade dessas fronteiras permite ao pesquisador perceber que a relação aí estabelecida, agindo no interior do sistema, é dialética.

A ideia de fronteiras flexíveis, trazida pela teoria dos polissistemas, se constituiu em um elemento importante para os estudos comparativos, uma vez que a literatura comparada requer o uso de uma metodologia que pense a literatura através de procedimentos comparativos, produzindo indagações que, muitas vezes, se resolvem

²⁹ D. Schnapper, *Modernité et acculturations*, *Communications*, n. 43, p.151

gerando novas indagações. A zona de reflexão fronteiriça, onde se aplica tal metodologia, sustentada na consciência supranacional dos fenômenos literários, permite vislumbrar a existência de um terceiro ponto – congruente – que é resultante da relação dos dois sistemas literários (nacionais, neste caso) em comparação.

Helena Buescu (2001) pressupõe que “Qualquer relação a dois é, na realidade uma relação a três: a observação do mundo é triangular” (p. 22). Bhabha (1998) fala de um espaço indeterminado que constitui as condições discursivas do sujeito da enunciação onde “[...] os significados e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (p. 68). Ele chama esse *locus* contraditório e ambivalente da enunciação de Terceiro Espaço e diz que é nele que “[...] começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos às instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo” (p. 67). Nessa mesma perspectiva se insere o conceito de “confim” do filósofo Massimo Cacciari (2005), que designa o local onde as fronteiras se tocam e se interseccionam, e num processo dialético de constantes trocas de informações, os entes (países, culturas, literaturas, disciplinas, etc.) que as constituem se transformam e se torna possível reconhecer a assinatura³⁰ de um em outro e vice-versa.

Desse modo, como nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta ou hermeticamente fechada, a dimensão relacional no processo

³⁰ Confira o conceito de assinatura no subcapítulo 1.3.

comparativo permite verificar os pontos de interferência – negociação de sentidos ocorridos historicamente – reequacionando o conceito de nacionalidade literária. Trata-se de uma visão globalizada que considera a dimensão local na produção da cultura global. Portanto, o estudo do fenômeno literário, em base comparatista, é transnacional e trans-histórico e investiga, dialeticamente, a síntese resultante da relação entre dois ou mais subsistemas literários.

A origem europeia da disciplina literatura comparada produziu o fenômeno do “eurocentrismo” literário, que buscava apenas na literatura ocidental os fundamentos para uma teoria literária. O berço positivista e a tradição eurocentrista vêm mudando e abrindo uma nova área de especificidade comparatista, os Estudos Leste-Oeste, mais etnocêntrica e dialética. Afinal, como destaca Said,

[...] a constituição e os primeiros objetivos da literatura comparada eram adotar uma perspectiva além da nação a que pertencia o indivíduo, ver alguma espécie de totalidade em lugar do pequeno retalho defensivo oferecido pela cultura, literatura e história da pessoa. (1999, p. 78)

Nessa perspectiva “[...] o estudo comparado da literatura poderia fornecer uma perspectiva transnacional, e até transumana, das realizações literárias (SAID, 1999, p. 81).

Gnisci (1999) sustenta que é possível estabelecer-se uma nova forma de relação mundial entre saberes de culturas diferentes através da literatura, um lugar onde o saber de um mundo encontra outro saber do mundo. A literatura é um mundo de mundos, um fenômeno mundial e transcultural. É preciso construir uma literatura do mundo e dos

mundos, um entre-lugar sem hegemonias e que dê lugar ao reconhecimento das diversidades culturais e, em vez de assimilação das culturas, se faça a valorização destas, num processo permeado pelo diálogo respeitoso, fundado na reciprocidade entre os mundos, de reconhecimento de que etnias diferentes possuem histórias e culturas diferentes. Trata-se de respeitar, e até mesmo, enobrecer as diferenças e combater as desigualdades.

Refletindo sobre esta questão, Pavis faz uma abordagem interessante das ideias de Venuti a respeito da invisibilidade do tradutor e aponta um caminho intermediário entre a dicotomia: manter ou adaptar os ideogramas e conceitos filosóficos da cultura fonte para a cultura alvo que “[...] consiste em transigir entre as duas culturas, em produzir uma tradução que seja como um ‘corpo condutor’ entre as duas culturas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza” (2008, p. 147).

Estas reflexões de Pavis, somadas à de Gideon Toury (2001), para quem as culturas recorrem à tradução como uma forma de preencherem lacunas e que esta é feita a partir de normas concebidas para satisfazer certas necessidades da cultura receptora e dos seus membros, mostram a importância da interdisciplinaridade entre tradução e cultura no estudo literário.

Para Wolf, os escritores se desenvolvem dentro de campos sociais de poder e privilégios; a autora defende que o tradutor analise os processos sociais, econômicos e políticos com o objetivo de produzir uma tradução intercultural, ou seja, que permita a interação cultural na transmissão de seus elementos, despertando no leitor a consciência das

diferenças culturais e linguísticas, bem como, da pluralidade dos diferentes significados. O tradutor é o primeiro leitor da cultura do Outro e no ato tradutório deve representá-la.

Uma abordagem interdisciplinar, com seu enfoque intercultural, deve ter como objetivo encontrar uma nova leitura global para os diferentes sistemas referenciais simbólicos, dirigidos a perceber a linguagem como uma incessante produção de "significados." (1995, p. 133)³¹

Steiner, além de ressaltar o papel que a tradução vem desempenhando na promoção de uma abordagem mais interdisciplinar na pesquisa científica, afirmando que o seu estudo “vem se tornando um ponto de contato entre disciplinas estabelecidas e outras que estão nascendo” (2005, p. 261), destaca a busca para fora que a tradução ativa:

[...] a tradução é um imperativo teleológico, uma teimosa busca para fora de todas as frestas, de todas as comportas, de todas as superfícies translúcidas através das quais as correntes desjuntadas do falar humano perseguem seu retorno previsto a um só mar. [...] Esse é "o reino mais definitivo da linguagem [...]. Só a tradução tem acesso a esse reino. (2005, p. 273)

O reino da tradução, como dito, é intrinsecamente multidimensional e a compreensão sistêmica de fronteiras flexíveis,

³¹ *Una operación interdisciplinaria, con su enfoque intercultural, debe tener como objetivo encontrar una nueva lectura global para los diferentes sistemas referenciais simbólicos, dirigidos a percibir el lenguaje como una incessante producción de "significados" (1995, p. 133).*

permeáveis e instáveis, possibilita-nos ver a relação dialética entre os lados, entre as culturas literárias, agindo no interior do sistema.

Buescu (2001) defende que existem três tendências centrais para as perspectivas atuais do comparativismo: a multidisciplinaridade, a interdiscursividade - que trata das relações entre áreas do conhecimento -, e a intersemiótica, que trata das relações interartes. Analogamente Gnisci (1999) diz que o comparativismo deve ver a literatura como um acontecimento mundial e transcultural, olhando os mundos em que ela é gestada. Tais afirmações apontam no sentido da importância da consolidação dos estudos da tradução como disciplina, com uma fundamentação teórica específica, aumentando a sua significância no desenvolvimento de uma abordagem comparativista dos estudos literários. Abordagem esta multidisciplinar, trans-histórica e supranacional, transversal às fronteiras nacionais, às línguas e às disciplinas e não restringida pelo tempo, pelo gênero e pela relação com as demais artes. Tal comparativismo se orienta pelo paradigma sistêmico³² e seus princípios: intersubjetividade, imprevisibilidade e instabilidade e, desse modo, como diz Casanova (2002), opera ao interno de uma verdadeira República Mundial das Letras permeada por profusos processos criativos que podem ser geneticamente analisados e comparados.

Essa revisão dos princípios dessas abordagens, tão relevantes para os estudos da tradução na contemporaneidade, foi feita com o objetivo de demonstrar a importância da interdisciplinaridade para se

³² Cf. VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. *Pensamento sistêmico: O novo paradigma da ciência*. Campinas: Papyrus, 2002.

enfrentar um problema que tem sido objeto de reflexão na pesquisa ora em curso. A análise do processo criativo do ato tradutório de duas das mais importantes personalidades da América oitocentista - de distintas nações e sistemas literários -, que traduziram do italiano trecentista para suas línguas maternas: o português, no caso de Dom Pedro II e o espanhol, no caso de Mitre, seria impraticável sem uma abordagem em perspectiva para uma Genética Comparada; pois, ao envolver mais de um sistema literário, manuscritos de duas traduções, três línguas, três culturas e dois períodos literários, a Genética Comparada permite essa leitura, não somente das obras acabadas, mas dos processos criativos e de suas estratégias de construção de sentido. Neste caso, trata-se de um estudo comparativo transcultural e trans-histórico porque analisa sincronicamente dois sistemas literários nacionais, e diacronicamente duas culturas entre elas e em relação com uma terceira. A análise genética ajudará, ainda, na complexa tarefa de buscar desvelar a voz do tradutor enquanto resultante de uma formação discursiva, que é uma síntese da voz de vários sujeitos e do contexto no qual está inserido.

A CG aplicada à tradução, enquanto uma área de estudo em construção, mostra que a tradução também é um ato de escritura e, como tal, passa pelos mesmos momentos de criação do texto chamado de original, produzindo um novo texto a ser oferecido a uma outra cultura que experimentará nele o prazer da leitura.

1.3 A CONSTITUIÇÃO DO DOSSIÊ GENÉTICO DA PESQUISA

A análise genética comparada que pretendo realizar na presente pesquisa requereu primeiramente, conforme fundamentação teórica da metodologia exposta anteriormente, a construção do dossiê genético e o estabelecimento do prototexto que, conforme abordagem de Bellemin-Noël (1993), é um conjunto de documentos empiricamente selecionados pelo pesquisador para reconstituir os antecedentes do texto. O prototexto é a resultante da organização crítica do dossiê genético e possibilitou a reconstrução dos antecedentes dos textos finais de Dom Pedro II e de Bartolomé Mitre.

O dossiê genético de Dom Pedro II é composto por:

- a. O texto da edição de 1889 do livro de *Poesias Completas de D. Pedro II* cujo original se encontra na Biblioteca Museu Imperial, em Petrópolis;
- b. Doze fólios³³ de manuscritos digitalizados da tradução do episódio do conde Ugolino do Canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia* e cujos originais se encontram no Arquivo Histórico do Museu Imperial, em Petrópolis (Maço 043 - D20, D21 e D22);
- c. Três fólios digitalizados da tradução do episódio do conde Ugolino do Canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia*, extraídos do livro *O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007. Organizado por Dom Carlos T. de Saxe-Coburgo e Bragança e cujos originais se encontram no Museu do Teatro de Gênova;
- d. Um fólio digitalizado com anotações de Dom Pedro II nos comentários que Mitre fez a sua própria tradução do canto XXXIII. Este foi extraído do exemplar da edição de 1889 da tradução do “Inferno” feita por Mitre e enviado ao imperador Dom Pedro II;

³³ [...] 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).

- e. Dois fólhos de manuscritos digitalizados da tradução do episódio de Francesca da Rimini, cujos originais se encontram no arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;
- f. Cópia digital do diário pessoal de Dom Pedro II, material organizado e editado por Begonha Bediaga (1999) e cedido pela equipe do arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;
- g. Cópia integral do exemplar da edição de 1889 da tradução do “Inferno” feita por Mitre e enviado ao imperador Dom Pedro II, que após fazer anotações de próprio punho ao longo do livro, o devolveu a Mitre. O original se encontra no Museu Mitre em Buenos Aires.
- h. Cartas de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori publicada 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.
- i. Cartas de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori publicada no livro *O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007. Organizado por Dom Carlos T. de Saxe-Coburgo e Bragança;
- j. Cartas de Dom Pedro II à condessa de Barral, publicadas no livro *D. Pedro II e a Condessa de Barral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1956. Organizado por Raimundo Magalhães Junior.

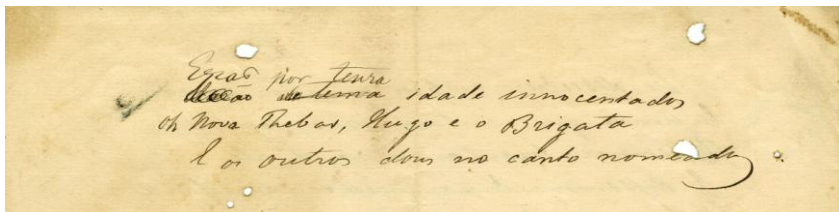


Figura 3. Exemplo de manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 2, fólho 8v.

O dossiê genético de Bartolomé Mitre II é composto por:

- a. O texto da edição de 1889: El Infierno de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción en verso castellano ajustada al original. Por Bartolomé Mitre (Arcade de número de Roma). Con un prefacio del traductor. — *Buenos Aires*, 1889;

- b. Cinco fólhos de correções manuscritas de Mitre feitas no seu exemplar particular da edição de 1889;
- c. Cinco fólhos de correções manuscritas de Mitre feitas no exemplar da edição de 1889 enviado ao imperador do Brasil que, por sua vez, após fazer anotações de próprio punho ao longo do livro, o devolveu a Mitre;
- d. A *Teoria del Traductor* que consta do prefácio da edição de 1889;
- e. O texto da edição de 1891: *El Infierno del Dante*. Traducción de Bartolomé Mitre. Composiciones por Cornellier: grabados por Abbot. Buenos Aires, Félix Lajouane, editor, 1891;
- f. Cinco fólhos de manuscritos de 1891 da tradução do episódio do conde Ugolino do Canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia* cujos originais se encontram no arquivo do Museu Mitre (maços 11666 e 12766);
- g. Correcciones a la traducción del Infierno del Dante. Con notas complementarias. —*Buenos Aires*, 1891;
- h. Segundo Apéndice. Correcciones a la traducción del Dante por Bartolomé Mitre. —*Buenos Aires*, 1891;
- i. Correções manuscritas de Mitre feitas no exemplar de correções editado em 1891;
- j. O texto da edição de 1894: *El Infierno del Dante*. Traducción en verso ajustada al original, con nuevos comentarios. Tercera edición corregida y aumentada. —Buenos Aires, 1893;
- k. O texto da edição de 1894. Bartolomé Mitre. La *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original. Con nuevos comentarios. —*Buenos Aires*, Jacobo Peuser, editor, 1894;
- l. O texto da edição de 1897. La *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original. Con nuevos comentarios. —*Buenos Aires*, Jacobo Peuser, editor, 1897;
- m. Um fólho com as correções manuscritas feitas na edição de 1897;
- n. O texto da edição de 1922, que para este trabalho foi considerado o texto final. La *Divina Comedia*. Tradução de Bartolomé Mitre Buenos Aires: Centro cultural "Latiunt", 1922;
- o. A “Bibliografía de la traducción: ediciones anteriores” conforme texto publicado no prefácio da edição de 1922;
- p. *El Diario de la juventud de Mitre: 1843-1846*, publicado por Coni/Institucion Mitre, em 1936.

—4—
Canto XXXIII

13 Fu de' d'apar, ch' i' fu' 'l Conte Ugolin
~~debes saber, fui el conde~~
 — Saber debes, ~~de~~ fui el conde Ugolinus

18- io fui preso
 E poi a' mato, dir non è mestiero.
~~y a muerte condenado,~~
~~Bien se sabe, fui triste prisionero.~~
 Però, quel che non puoi avere intero,
 Cioè con la morte mia fu cossa,
 Udirai, e saprai se m' ha offeso.
~~y a muerte condenado,~~
~~Bien se sabe, fui triste prisionero.~~
 d'as no podes saber el modo airado
 Lo heo conde mi morte, y que reconse
~~elli morte: e y sabrás qual ~~este~~ ~~plu~~ ha pensado~~
 d'li morte, al relatar qual fui pensado.

Figura 4. Exemplo de manuscrito de Mitre, referente à versão 4, fólio 1r.

Esses são os documentos de que atualmente dispomos, mas, como restará demonstrado no capítulo IV, outros documentos de processo referentes às traduções de Dante feitas tanto por Dom Pedro II quanto por Bartolomé Mitre existiram, mas, se por fortuna estiverem conservados em algum lugar, ainda não foram encontrados.

Essa pesquisa se localiza, 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. O método de pesquisa foi bibliográfico e histórico, com análise de textos, documentos, registros e dados empíricos existentes com vistas à organização do dossiê genético.

O processo que conduz à redação do texto de chegada é um ato complexo e regido por diferentes condições e influências. Desse modo, a análise procedida do dossiê genético e do prototexto buscou detectar conexões, recorrências de modo de ação, normas literárias e o tipo de escritura de Dom Pedro II e Bartolomé Mitre. Em seguida foram elencados os critérios que, acredita-se, possam ter levado o tradutor a fazer escolhas para a edição do texto considerado final e ter norteado as estratégias de criação no ato de traduzir. Posteriormente, a pesquisa buscou explicar os fatos observados com base nos pressupostos teóricos.

O procedimento partiu do princípio de que os fatos não devem ser avaliados fora do contexto social, político e econômico em que foram gerados. Assim, a pesquisa considerou, 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 foi 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 buscou, ainda, estabelecer uma conexão ascendente dos fatos observados. A intenção foi perseguir a gênese dos processos de criação via experimentação de suposições teóricas 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. Dessa forma busquei reconhecer a assinatura de Dante nos sistemas literários brasileiro e argentino do século XIX, bem como, as assinaturas de Dom Pedro II e de Mitre na tradução da *Divina Comédia*. A assinatura, segundo Agamben (2010, p. 88), é aquilo que marca as coisas no nível de sua própria existência e essas marcas podem ser percebidas nas trocas que os entes realizam a partir de suas relações nos confins, ou seja, nas intersecções de suas zonas fronteiriças. O reconhecimento de uma assinatura demanda um trabalho arqueológico no qual a arqueologia compreendida como fonte de acesso ao presente, o que requer a capacidade de se captar os fenômenos no momento da sua emergência, no seu ponto de surgimento. Ou seja, acessar a um passado que não se viveu e que é reconhecível porque de algum modo permaneceu como presente e cujo acesso, que foi coberto e reprimido pela tradição (histórica), torna-se possível através da substituição da busca da origem pela observação da emergência. Na reflexão de Foucault:

A emergência é portanto a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. [...] a emergência designa um lugar de afrontamento [...] um "não-lugar" [...] ela sempre se produz no interstício. [...] a peça representada nesse teatro sem lugar é sempre a mesma: é aquela que repetem indefinidamente os dominadores e os dominados. Homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos

valores; classes dominam classes e é assim que nasce a ideia de liberdade [...]. (1984, p.24)

A emergência é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva e se situa num limiar de indecidibilidade entre o objeto e o sujeito. Ela tem a forma de um passado no futuro e ao se indagá-la é possível alcançar a linha de fratura no qual o vivido e o não vivido, a lembrança e o olvido se comunicam e se separam. A arqueologia remonta o curso da história a contrapelo, não a uma origem indestrutível e sim “[...] até o ponto no qual, segundo a temporalidade do futuro anterior, a história (individual ou coletiva) se faz pela primeira vez acessível”³⁴ (AGAMBEN, p. 144).

O dossiê genético foi estudado considerando, além dos pressupostos teóricos e metodológicos da CG, as contribuições de outras disciplinas. A CG auxiliou na organização do dossiê genético e na ordenação, numeração, transcrição e análise do prototexto. Os EDT subsidiaram a análise e interpretação dos dados, agregando à análise genética a base científica de uma teoria gestada para o estudo do ato tradutório, focando na análise do texto de chegada, decompondo-o e descrevendo suas estruturas mais íntimas. A análise descritiva comparada das traduções do episódio do conde Ugolino do canto XXXIII do “Inferno”, feitas pelos dois governantes, 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. A Teoria dos Polissistemas e a Literatura Comparada

³⁴ [...] *hacia el punto en el cual, según la temporalidad del futuro anterior, la historia (individual o colectiva) se hace por primera vez accesible.* (AGAMBEN, p. 144)

foram fundamentais para a análise dos dois sistemas literários, a relação deles entre si e com a literatura do mundo. Os pressupostos metodológicos da Análise do Discurso possibilitaram a percepção das outras vozes do discurso que estiveram presentes no processo criativo dos dois tradutores e a influência dessas, inclusive da voz de Dante Alighieri, nas suas formações discursivas. Os Estudos Culturais permitiram uma visão mais globalizante sobre o papel da tradução e a força de suas representações na edificação de mitos e símbolos para a construção de uma identidade nacional, no contexto de duas nações em rito de passagem, de uma situação de dominação colonial para uma realidade pós-colonial, pois, antes de ascenderem e finalmente nascerem como novas nações, o Brasil e a Argentina viveram um período de liminaridade entre a era colonial e a consolidação política e cultural. O rito de passagem é um movimento de deslocamento e constitui-se, assim, em uma realidade ambígua, um entre-lugar onde convivem em conflito dialético signos do velho e do novo que está por nascer³⁵. Esse momento limiar está aberto a múltiplas possibilidades. Para Victor Turner as características do sujeito limiar “são ambíguas; passa através de um domínio cultural que têm poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro (1974, p. 117).

O leitor não encontrará uma análise seguitada disciplina a disciplina no decorrer do texto, pois, como dito no subcapítulo anterior, o processamento foi realizado pensando não na soma desse rol de disciplinas, mas na CG como articuladora desse conjunto para uma análise genética comparada.

³⁵ Cf. López-Baralt, Mercedes. **Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América**. Vervuert: Iberoamericana, 2005.

Por fim, espero que esta pesquisa contribua de alguma maneira para a reflexão sobre os processos criativos e, em particular, com o desenvolvimento de uma metodologia para uma Genética Comparada.

2 O BRASIL, A ARGENTINA E A REPÚBLICA MUNDIAL DAS LETRAS NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX

O Brasil de Dom Pedro II e a Argentina em que Mitre viveu sofreram os reflexos do século XIX, que irrompeu na Europa marcado pelos abalos gerados pela Revolução Francesa e pelo novo papel social da burguesia. Entre 1789 e 1815, a estrutura dos estados europeus foi transformada por revoluções e guerras, colocando em crise as bases econômicas, sociais e culturais do século XVIII. A Europa, na primeira metade do século XIX, atingiu níveis de desenvolvimento significativos. Hobsbawm 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)

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, 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, pp. 477-8)

Assim, entre 1815 e 1871, a Europa foi palco de um grande número de conflitos e guerras de independência, e, em alguns casos, com parcelas importantes das populações incorporando o ideal nacionalista. Alemanha e Itália concluíram as suas respectivas unificações e se consolidaram como nações.

Mas foi o império britânico quem emergiu, na segunda metade do século XIX, como o primeiro poder competindo com as demais potências industriais, especialmente França e Alemanha, 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)

A Argentina entra no século XIX contaminada pelos ventos libertários da Revolução Francesa e da independência dos Estados Unidos. Ventos que incitaram as ideias liberais e levaram à conquista da independência em 1816. Após essa, iniciou-se um período de disputas internas para determinar o futuro da nação, marcado por momentos de maior ou menor autonomia provinciais e guerras civis.

De forma diferenciada, tais ventos também chegaram ao Brasil, que após o desbaratamento da Inconfidência Mineira de 1789, inspirada nos ideais iluministas, conquistou a sua independência em 1822, mas, via um processo que não envolveu lutas revolucionárias como no caso da Argentina e dos demais países sul americanos. O sociólogo e cientista político Emir Sader assim analisa essa questão:

Diferentemente do que ocorreu com outros países do continente [...], a independência em solo nacional adveio não da expulsão dos colonizadores, mas da primeira expressão do transformismo, conforme o sentido que lhe deu Gramsci. Por meio daqueles acordos de elites, passamos da colônia à monarquia, e não à república. Fomos o país que mais tarde aboliu a escravidão, enquanto o domínio do latifúndio no campo se consolidou, em um sistema que perpetuou os laços com a metrópole colonial e a concentração da propriedade rural. (2010, p. 12)

Esta é uma diferença importante do nascedouro dessas duas nações; no Brasil a independência se deu sob a hegemonia conservadora redundando na instalação de uma monarquia, já na Argentina se deu sob a hegemonia liberal, com a instituição de uma república.

Entretanto, a inserção do Brasil e da Argentina na fase monopolista do capitalismo internacional se deu em bases semelhantes, ou seja, via exportação de produtos primários. Através do café, a economia brasileira reintegrou-se ao mercado mundial e a Argentina, através do aumento das exportações de gado e de cereais, experimentou um crescimento sem paralelo na sua economia (LENS, 2006, p. 377). Desse modo, tal como ocorria com os demais países não industrializados, coube ao Brasil e à Argentina, na nova divisão internacional do mercado mundial gerada pela revolução industrial,³⁶ a condição de fornecedores de matérias-primas e alimentos aos países que compunham os centros dinâmicos do capitalismo em sua fase monopolista.

2.1 O ROMANTISMO COMO MOVIMENTO LITERÁRIO INSPIRADOR DE PROJETOS NACIONAIS

O tema do Romantismo é um pano de fundo desta tese e a perpassa integralmente. Neste subcapítulo me limito a apresentar um breve panorama do seu nascimento, de suas características, com destaque para sua ligação com os movimentos políticos nacionalistas, fenômeno que reacendeu o interesse por Dante, e a reflexão de alguns de seus expoentes europeus sobre a tradução.

Posto isso, é importante inicialmente assentar que a inserção na República Mundial das Letras dos dois jovens países se deu num

³⁶ [...] 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).

contexto de hegemonia da literatura ocidental, especialmente pela produção literária europeia que se encontrava em sua fase conhecida como Romantismo. Quando da independência dos dois países,

[...] 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)

Com o avanço do liberalismo e o crescimento de um novo público leitor, formado por pequenos burgueses, diminuiu a importância do mecenato aristocrático e aumentou a do editor, tornando-se necessário atrair esse público para o mercado literário. Era uma classe com poder aquisitivo e que não se sentia ligada aos valores literários clássicos. Portanto, foi por entre essa contradição de classes que o Romantismo surgiu. No dizer de Nelson Werneck Sodré a escola romântica europeia foi gerada e “[...] triunfará na medida em que a burguesia impunha o seu predomínio, associada aos elementos populares, de cuja aliança se valera para derrocar os obstáculos que se antepunham à plenitude com que ultimava o seu desenvolvimento” (1995, p. 200).

Para a estética romântica importa a natureza e o artista numa relação em que a arte é o meio de expressão. Dentre as características do escritor romântico estão o individualismo que se recusa a seguir fórmulas e incentiva a manifestação particular do autor; o subjetivismo que trata os assuntos de forma pessoal, de acordo com a visão de mundo

de quem escreve; a idealização de temas que pela imaginação podem ser exagerados em suas características: assim, a mulher é retratada como um ser frágil; um personagem medieval pode ser caracterizado como herói nacional e a nação é idealizada; o sentimentalismo através do qual se manifesta o interior do artista e suas emoções; a natureza que interage com o eu lírico do artista expressando o seu estado de espírito; o grotesco e o sublime com a fusão do belo e do feio e o medievalismo que busca na idade média as origens do povo, da língua e da nação. O cavaleiro incansável na defesa da pátria é o protótipo. Para o sociólogo Antonio Candido os traços mais salientes do Romantismo são os conceitos de indivíduo e o senso da história. Segundo ele

[...] o individualismo romântico importa numa alteração do próprio conceito de arte: ao equilíbrio que a estética neoclássica procurou estabelecer entre a expressão e o objeto, sucede um desequilíbrio. A palavra não é mais coestensiva à natureza nem tendem as duas a igualar-se; torna-se algo menor que ela, algo insuficiente para exprimir a nova escala em que o eu se coloca. (2000, p. 22)

Entre as principais expressões desta literatura estavam: na Grã-Bretanha, William Blake, Edward Young, Lord Byron, Shelley, Walter Scott, Robert Burns e Thomas Gray; na Alemanha, Schiller, Novalis, os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, Friedrich Schlegel, Friedrich Schleiermacher e Goethe; na França, Stendhal, Musset, Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, Chateaubriand, Lamartine e Charles Nodier; na Itália, Leopardi, Alessandro Manzoni, Aleardo Aleardi, Ugo Foscolo e Giovanni Prati; em Portugal Garrett, Herculano e Camilo Castelo Branco e na Espanha Espronceda e Zorilla.

Os românticos, segundo Candido, “[...] não apenas vêm as coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único [...] (2000, p. 26) no qual a literatura consiste na manifestação de um ponto de vista. Desse modo, no século XIX, a maioria da intelectualidade artística e literária europeia, sob a influência do Romantismo, buscava inspiração em temas da Idade Média para expressar sua visão de mundo e de vida e, com base nessas novas ideias apoiava a implantação da ideologia liberal nas nações mais desenvolvidas, infundindo nelas ideal nacionalista. Entretanto, deve-se ressaltar que esse nacionalismo artístico-literário era circunscrito ao âmbito das nações em que esses letrados se abrigavam e não extensivo às colônias. Said, analisando o caso dos romancistas da Inglaterra, assevera que:

[...] os romances ingleses oitocentistas ressaltam a continuidade (em oposição à subversão revolucionária) da Inglaterra. Além disso, eles *nunca* defendem que se abra mão das colônias, mas adotam a visão geral de que, na medida em que elas entram na órbita do predomínio britânico, *esse mesmo* predomínio é uma espécie de norma, sendo assim preservado juntamente com as colônias. (1999, p. 131)

Candido, comentando sobre as origens do Romantismo brasileiro - o que, também, pode se aplicar ao caso argentino – narra que:

[...] ao lado do nacionalismo, há no Romantismo a miragem da Europa: o Norte brumoso, a Espanha, sobretudo a Itália, vestíbulo do Oriente byroniano. Poemas e mais poemas cheios de imagens desfiguradas de

Verona, Florença, Nápoles, Veneza, vistas através do Shakespeare, Byron, Musset, Dumas, e das biografias lendárias de Dante ou Tasso, num universo de oleogravura semeado de gôndolas, mármore, muralhas, venenos, punhais, veludos, rendas, luars e morte. (2000, p. 16)

O nacionalismo reacendeu o interesse pela poesia de Dante Alighieri e a Itália, mesmo estando inserida nesse contexto, vivia um período particular conhecido por *Risorgimento*, quando se intensificaram os esforços pela unificação do país. É nessa conjuntura que a presença de Dante se aviva e o poeta passa a ser relido por aqueles que militavam pela unificação do país. Thies Schuty (2001), na sua resenha "*Dante nel Risorgimento*", traça um panorama do mito dantesco no período. Mostra um Dante visto como 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” (p. 100).³⁷

Esse ressurgimento do poeta *fiorentino* invadiu as nações que desejavam construir-se como Estado e identificar-se através de uma cultura e uma literatura próprias. Seu espírito renovador atravessou os trópicos e alcançou as terras sul americanas. Carisomo assim relata o nascer do Romantismo na América:

As circunstâncias da ardorosa luta partidária que envolvem o momento inicial do romantismo americano, [...] fizeram com que sua prosa aumentasse a proporção da natureza

³⁷ “[...] rafforzare la coscienza nazionale della popolazione mediante la diffusione dell'opera dantesca”. (2001, p. 100)

política e combativa; por outro lado, a dupla necessidade de dar conteúdo nacional aos novos países surgidos da revolução emancipadora obriga a dedicar-se à investigação histórica ou à crítica literária dos novos escritores indígenas. (1971, p. 111)³⁸

Reservadas as diferenças, originárias dos contextos histórico-culturais dos dois continentes, o Romantismo sul americano, tanto quanto o europeu, empenhou esforços na busca de tradições nacionais e no culto da história e em ambos significou o despertar das nacionalidades. Como assenta Candido, o Romantismo brasileiro – o que é extensivo também para a Argentina – foi tributário do nacionalismo e este foi “[...] o espírito diretor que animava toda a atividade geral da literatura [...], o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto”. (2000, p. 15) Portanto, a representação do local, descrevendo com tintas nacionais, fatos, costumes e paisagens foi um tema de decisiva importância nos países que buscavam construir uma identidade cultural pós-colonial.

2.1.1 Os românticos europeus e a tradução

A literatura traduzida na Europa - após o advento das *belles infidèles*,³⁹ na França do século XVII, e dos princípios da tradução

³⁸ *Las circunstancias de ardorosa lucha partidaria que envuelven el momento inicial del romanticismo americano, [...] hace que su prosa sea en subida proporción de naturaleza política y combativa; por otra parte, la doble necesidad de dar contenido nacional a los nuevos países surgidos de la revolución emancipadora obliga a dedicarse a la investigación histórica o a la crítica literaria de los nuevos escritores indígenas* (1971, p. 111).

³⁹ Período literário na França do século XVII no qual os tradutores “[...] aplicavam os princípios da redação criativa aprendidos com Guez de Balzac e Boileau. (DELISLE; WOODSWORTH, 2003, pp. 53-4)

apregoados por Tytler⁴⁰, na Inglaterra do final do século XVIII - entrou no século XIX questionando o conceito de *fidelidade* e especificando a diferença entre a tradução literal e a tradução livre. Conforme relata Susan Bassnet a tradução no início do Oitocentos possui duas tendências em conflito:

Uma exalta a tradução como categoria do pensamento, sendo o tradutor considerado, por direito, um gênio criador em contacto com o gênio do original e enriquecendo a língua e a literatura para as quais traduz. A outra encara a tradução em termos de função mais mecânica de tornar conhecido um texto ou autor. (2003, p. 113)

Com Friedrich Schleiermacher, August Wilhelm Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Johann Wolfgang von Goethe, Giacomo Leopardi, Madame de Stael, entre outros, o estudo da tradução passou a ser considerado um problema de categoria filosófica, com enfoque hermenêutico, e adquiriu um vocabulário próprio. Ao mesmo tempo, o papel do tradutor e da tradução foi 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. (apud HEIDERMANN, 2001, p. 19)

⁴⁰Alexander Fraser Tytler (1747–1813) publicou, em 1791, *Essay on the principles of translation*.

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 bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (2010, p. 57), por sua vez, “Dante Gabriel Rossetti (1828-82) defendeu a subserviência do tradutor às formas e à língua do original” (BASSNET, 2003, p. 115).

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:

[...] E, além disso, penso ter me dado conta de que o traduzir por exercício deve verdadeiramente ser feito antes de compor, e bem o necessita o jovem para tornar-se um exímio escritor, mas para se tornar um tradutor de mérito convém primeiro ter composto e ser um bom escritor. Enfim, que uma tradução perfeita é obra mais da experiência que da juventude. (LEOPARDI, 1849, p.78)⁴¹

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

⁴¹ [...] E in oltre mi pare d'essermi accorto che il tradurre così per esercizio vada veramente fatto innanzi al comporre, e o bisogni o giovi assai per divenire insigne scrittore, ma che per divenire insigne traduttore convenga prima aver composto ed essere bravo scrittore, e che in somma una traduzione perfetta sia opera più tosto da vecchio che da Giovane. (LEOPARDI, 1849, p.78)

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. (2001, p. 141)

2.2 LETRADOS, LITERATURA E TRADUÇÃO: DA COLÔNIA À CONSTRUÇÃO NACIONAL

Na obra *A cidade Letrada* (1998), Angel Rama constrói uma sólida argumentação para explicar como um grupo operou historicamente na América Latina, usando as letras para manter a dominação das metrópoles coloniais, através de um sistema social ordenado hierarquicamente, mas, também, para manter suas prerrogativas de administradores de espaços inacessíveis aos não letrados. Rama destaca dois momentos importantes na formação dessa elite: a chegada dos jesuítas, em 1572, na Nova Espanha e, em 1549, no Brasil e a sua expulsão em 1767, por Carlos III, no caso das colônias espanholas e, em 1759, pelo Marquês de Pombal, no caso da colônia portuguesa. Assim, inicialmente, essa classe contou em suas fileiras com importantes setores eclesiásticos e, depois da laicização, ocorrida no século XVIII, com intelectuais leigos.

A Ordem de Jesus, que tinha a função de educar os jovens filhos das elites locais, desenvolveu sua atividade paralelamente à estruturação administrativa e eclesiástica das colônias e de suas cidades, constituindo uma forte articulação letrada em torno do poder e utilizando sua autoridade espiritual para manejar a linguagem simbólica em direta subordinação às metrópoles. A necessidade de evangelização

dos milhões de indígenas exigia um imenso número de letrados. Assim, se criou a cidade letrada com os jesuítas que cumpriam uma importante função cultural para as estruturas de poder. A secularização das instituições e a independência das colônias não diminuiu o poder da cidade letrada que sempre soube se adaptar às mudanças políticas, demonstrando uma enorme capacidade de funcionamento autônomo dentro das instituições de poder a que pertencia, em um *modus operandi* parecido ao das burocracias da esferas públicas contemporâneas. Nas palavras de Rama: “[...] os escritores latinoamericanos dos séculos XIX e XX foram notavelmente perpicazes acerca da capacidade de agrupar-se e institucionalizar-se [...]” (1998, p. 36).⁴²

Análoga reflexão faz Agamben quando demonstra que para a humanidade o objetivo da secularização seria tornar acessíveis as instituições ao povo, mas, que essa fracassou, pois não conseguiu eliminar a assinatura do sagrado das antigas instituições. A sacralização separa o poder das pessoas tornando-o inacessível, pois o que é dito sagrado fica privado do uso comum e somente os sacerdotes, agora travestidos de tecnocratas, poderão operá-lo. O filósofo Castor Bartolomé Ruiz diz que:

A tese de Agamben é que a secularização transferiu, na forma de assinatura, os dispositivos da sacralidade para dentro das instituições modernas: Estado, mercado, lei, autoridade, etc., aparecem como entidades secularizadas, porém a secularização lhes conferiu uma espécie de natureza própria, uma essência natural a partir da qual estas instituições, agora secularizadas, parecem ter

⁴² [...] los escritores latinoamericanos del XIX y el XX fueron extraordinariamente perceptivos acerca de esta capacidad de agruparse e institucionalizarse [...]. (1998, p. 36)

leis próprias e normas inerentes à sua essência.
(2013, p. 45)

Rama (1998) não analisa as práticas discursivas dos membros da cidade letrada a partir de seu conteúdo explícito, mas, como performances visando a reprodução e perpetuação da ordem letrada como o centro da ordem social. São rituais de incorporação, cerimônias, atos, petições, processos, consagração dos poetas, opiniões, leis, proclamações, sonetos, antologias, etc. A noção de cidade letrada, permite, então, analisar a dinâmica cultural latino-americana fora da dicotomia entre imitação dos modelos metropolitanos e originalidade vernácula.

Mais influente, no entanto, foi o posto que o grupo ocupou na intermediação e manipulação dos meios de comunicação social, porque, por meio deles, se desenvolveu a ideologização do poder que se destinava ao público. (RAMA, 1998, p 37)⁴³

O poder necessita de um enorme esforço de ideologização para legitimar-se, pois, a fonte da ideologia procede, exatamente, do esforço de legitimação do poder. A palavra chave do sistema engendrado pelo grupo letrado, segundo Rama, é “ordem” (1998, p. 19).

Para Rama, a cidade letrada é a vinculação entre as letras e o poder, como violência epistemológica exercida pelo letrado; e a consciência desse vínculo deve ser o ponto paradoxal de partida de toda a reflexão sobre essa prática e os seus reflexos no sistema de dominação de classes na América Latina. A prática discursiva legal da maioria

⁴³ *Más influyente, sin embargo, fue el puesto que el grupo ocupó en la intermediación por el manejo de los instrumentos de la comunicación social y porque mediante ellos desarrolló la ideologización del poder que se destinaba al público (1998, p 37).*

dessa comunidade letrada sustentou a hegemonia das instituições e pessoas e o letrado latino americano copiou e adaptou os modelos metropolitanos coloniais, em uma atividade escriturária dirigida para a dominação, ou seja, esses reproduziram no novo mundo a prática dos literatos europeus. Como explica Said,

[...] o poder de representar o que está além das fronteiras metropolitanas, mesmo em conversas informais, deriva do poder de uma sociedade imperial, e esse poder assume a forma discursiva de um remodelamento ou reordenamento de dados “brutos” ou primitivos segundo as convenções locais da narrativa [...]. (1999, p.171)

Desse modo, a ordem colonial, e mesmo a pós-colonial, é profundamente marcada pelo domínio da cidade letrada. A instituição letrada era (e é) muito mais poderosa, adaptável e relevante do que anteriormente se havia concebido. Rama explica que

A principal razão de sua supremacia deveu-se ao paradoxo de que seus membros eram os únicos possuidores da letra em um meio desprovido de letras, os donos da escritura em uma sociedade analfabeta e porque coerentemente souberam sacralizá-la dentro da tendência gramatológica constitutiva da cultura europeia. (1998, p. 19)⁴⁴

A noção de cidade letrada é importante para pensarmos de maneira nova os desafios éticos que devem ser enfrentados pela intelectualidade, ou seja, pelos letrados da contemporaneidade. A

⁴⁴ *La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea (1998, p. 19).*

cidade letrada é constituída por uma imensa rede de intelectuais que dominam a burocracia da vida pública e privada, mas, também, as artes e a literatura. Escrever é formular discursos para transformá-los em atos que beneficiem a ordem de quem os enunciou. A escritura tem na sua gênese a função de exercitar o poder. Discursos em conflito são discursos que disputam o poder. O poder se ganha e se acumula, mas, também se perde, ou mesmo, se extingue. A literatura, em suas várias fases, sempre esteve perpassada por um discurso que ajudava a manter ou subverter o poder constituído.

Na aurora do século XIX, fortaleceu-se nas colônias latino-americanas o sentimento de autonomia frente às metrópoles europeias. A revolução francesa e a independência norte-americana serviram de inspiração. O ideal nacionalista do pensamento romântico conquistou a Europa e começou a angariar adeptos entre os americanos. O historiador Nicolas Shumway, em *A invenção da Argentina*, considera que

[...] as ideias de fraternidade universal cederam lugar à eclosão de um sentimento nacionalista, com cada país afirmando especificidades de suas características étnicas, linguísticas e míticas. Tradições folclóricas, vidas campesinas, festividades religiosas, histórias e heróis nacionais, idiosincrasias éticas, mitologias tribais e paisagens locais em pouco tempo permearam todas as artes, dos romances históricos de sir Walter Scott e Alexandre Dumas à música de Dvorak, Wagner e Tchaikowski; aos quadros de Goya, Turner e David; à poesia de Schiller, Burns e Becquer. (2008, p. 23)

Esse retorno ao que era nacional exigiu que os letrados de cada país fossem a campo constituir ou mesmo construir, no imaginário

coletivo da população, ideias-força para a edificação de uma nacionalidade, mitos que identificassem e engrandecessem o sentimento de nação. Shumway chama esses mitos de ficções diretrizes.

As mitologias nacionais foram criadas ou revividas e divulgadas com entusiasmo evangélico, sempre no sentido de criar um sentido de nacionalidade e de destino nacional. Essas mitologias tornaram-se ficções-diretrizes das nações e estimulavam os franceses a serem franceses; os ingleses a serem ingleses; os alemães, alemães. (2008, p. 24)

As nações americanas, recém-emancipadas, também precisavam criar essas ficções-diretrizes e cada uma a seu modo constituiu um ideário nacional que a identificasse e, na maioria dos casos, demarcasse pontos de ruptura com as ex-metrópoles europeias. Pascale Casanova, falando da tragédia dos “homens traduzidos”, chama esse tipo de movimento de dessimilação, e diz que os dessimilados:

[...] 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)

Nesse esforço nacional de construção mítica a literatura e, em particular, a literatura traduzida, desempenharam um papel decisivo no enriquecimento dessas culturas para a construção de uma identidade nacional. No entanto, deve-se ter presente que a tradução frequentemente acontece em condições desiguais de poder e que, portanto, ela [...] torna-se algo como uma briga por significados, uma luta para alavancar significados como se eles estivessem abrigados no texto fonte [...] (RAJAGOPALAN, 2013, p. 105) Assim, no Brasil e na

Argentina coloniais e pós-coloniais a tradução esteve intimamente ligada à questão do poder, servindo a grupos em dissenso como instrumento constitutivo para a construção de seus objetivos ideológicos e político-nacionais.

2.3 LETRADOS E TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

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 palavras através de gestos, olhares, sinais e, até 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 dos europeus em 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 diretamente mediada por nenhuma outra ciência: nem pela antropologia; nem pela filosofia; nem 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-alvos 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”⁴⁵. 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

⁴⁵ Cidadãos portugueses deixados no Brasil para aprenderem o idioma dos indígenas.

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. Os tradutores compunham o grupo de letrados que se constituiria como peça fundamental no desenvolvimento científico e cultural da nação.

No final do século XVIII, por exemplo, um grupo de letrados em Portugal, liderados pelo frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811) se engajou em um projeto financiado pela Coroa para traduzir obras de caráter utilitário para o desenvolvimento do Brasil, principalmente para a agricultura. Como descreve Wyler:

Eram em sua maioria membros das elites intelectuais, sociais e econômicas da colônia que viriam a desempenhar papéis importantes na história do Brasil, como deputados às Cortes Portuguesas e à primeira constituinte brasileira, governadores e ministros do Império brasileiro. Um deles, Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça, tornou-se, mais tarde, editor do famoso *Correio Braziliense*, órgão defensor da independência do nosso país. (2003, p. 75)

No entanto, a tradução somente ganharia impulso nas terras brasileiras 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 os dois países 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.

Ainda em 1808, a 13 de maio, Dom João VI criou a Imprensa Régia encerrando a proibição de se imprimir no Brasil. Nela foi publicado o primeiro livro técnico traduzido no Brasil, *Elementos de geometria* de A. M. Le Gendre, traduzido do francês por Manuel Ferreira de Araújo e cujo nome aparece na edição com visibilidade semelhante ao autor (WYLER, 2003, p. 80).

Com o fim da censura à impressão, principiaram a se instalar no Brasil, a começar pelo Rio de Janeiro, as tipografias e os livreiros. Com eles a tradução literária ganhou impulso. O médico e escritor Caetano Lopes de Moura (1780-1860) traduziu toda a obra de Walter Scott, mais obras de Chateaubriand, Marmontel, Finimore Cooper, Kotzbuë, La Rochefoucauld, Babi, Sablms, Treville, etc. Manuel Rodrigues de Oliveira fez uma tradução resumida de *De la philosophie de la nature*, de Jean Baptiste Claude Deslisle de Sales, divulgada com o título de *Tratado de Moral para o Gênero Humano, Tirado da Filosofia e Fundado Sobre a Natureza*. A tipografia de Belarmino de Matos

publicou *Os Miseráveis* e *O homem que ri*, de Victor Hugo. Em 1833, a educadora Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) traduziu a primeira obra feminista que se tem conhecimento, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Eduardo Laemmert (1806-1880), com a ajuda do poeta e prosador português Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), traduziu as *Amorosas paixões do jovem Werther*, de Goethe. A editora Garnier, entre 1860 e 1890, publicou um vasto número de traduções de obras francesas, entre as quais, títulos de Alexandre Dumas, Victor Hugo, Xavier de Montepin, Octávio Feuiller, Aesène Houssayye, Emílio Gaboriau, Julio Verne, Alfredo de Musset e Teófilo Gautier.

O predomínio das traduções do francês era notável. Tome-se, por exemplo, “[...] o catálogo da Casa Garraux, em São Paulo, no qual se pode observar que, em 1883, dos 473 títulos oferecidos, 215 eram traduções – uma do italiano, uma do espanhol, uma do alemão, nove do inglês e 203 do francês: Dumas, Sue, Kock, Feval, Sand, Hugo, Flaubert e muitos outros”. (WYLER, 2003, p. 88)

O escritor e editor Francisco de Paula Brito (1809-1861) traduziu e publicou obras de Frédéric Soulié, Augustin Eugène Scribe, Pitre Chevalier, Alexandre Dumas, Critineau Joly e Émile Souvestre, além de libretos para o teatro. Ativista político e abolicionista, imprimiu na sua tipografia o romance antirracista *O Mulato*, de Aloísio de Azevedo, o *Homem de Cor*, primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra a escravidão e o preconceito racial e, em 1832, a primeira revista feminina do país, *A Mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada*. Paulo Brito fundou a Sociedade Petalógica do Rossio Grande que, entre

1840 e 1860, reunia na sua livraria o movimento romântico da capital, congregando nomes como Antônio Gonçalves Dias, Laurindo Rabelo, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis. Toda a elite política e artística da época reunia-se na livraria de Paulo Brito. Incentivador da literatura nacional empregou o poeta Casimiro de Abreu e Machado de Assis, de quem se tornou depois o primeiro editor. Em 1850, fundou a Imperial Typographia Dous de Dezembro que teve como acionista Dom Pedro II (dois de dezembro é o dia do nascimento de Paula Brito e do Imperador).

O sentimento de nacionalidade floresceu no Brasil bem antes da conquista da sua independência. A tentativa de separação de Portugal mais importante antes do apartamento político em dois reinos foi a Inconfidência Mineira, ocorrido em Minas Gerais no ano de 1789, sob o lema “Liberdade, ainda que tardia”, frase retirada e traduzida da primeira Écloga de Virgílio. Inspirada pelos ideais de igualdade e liberdade do pensamento iluminista, a revolta teve como motivo principal a exploração econômica e a opressão política imposta ao Brasil pela Corte portuguesa. A revolta, que se constituiria em um verdadeiro movimento revolucionário e de ruptura política com Portugal, foi derrotada e seu principal líder, Joaquim José da Silva Xavier, morto e seu corpo esquartejado e exposto publicamente.

Frustrada a Conjuração Mineira, a separação do Brasil de Portugal, da forma como acabou acontecendo, como já dito, não pode ser atribuída a uma típica ruptura revolucionária, uma vez que ela foi, até certo ponto, assentida e aconselhada pelo rei Dom João VI: “Pedro, se o Brasil se separar antes seja para ti que me hás de respeitar do que

para algum desses aventureiros”.⁴⁶ Assim, a independência brasileira foi um arranjo das elites, preventivo a qualquer impulso separatista que levasse a alguma forma de ruptura. A preocupação do Rei e do Príncipe Regente foi evitar que no Brasil ocorresse um desenlace semelhante ao das colônias espanholas. Para além da independência, a dualidade entre ruptura e compromisso com Portugal se projetaria durante todo o Primeiro Reinado nas disputas entre os partidos dos portugueses e dos brasileiros.

Essa breve diferenciação dos processos de independência entre as colônias espanholas e a portuguesa pode estar na base de certo distanciamento do Brasil dos demais países sul americanos, pois, enquanto esses enfrentaram longos processos revolucionários que os distanciaram da matriz, o Brasil continuou tendo como referência Portugal e a Europa. Mais, durante os 67 anos subsequentes à independência, o país foi governado por dois membros da dinastia de Bragança da coroa portuguesa.

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

Segundo Schwarcz (1998), Dom Pedro II e um grupo de letrados, 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

⁴⁶ Conselho dado pelo rei e lembrado pelo próprio Dom Pedro I em carta ao pai, escrita em 19 de junho de 1822, a pouco menos de três meses do Grito do Ipiranga. (NORTON, 1938, p. 212)

Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB)⁴⁷ e inspirados no movimento romântico, 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)

Entretanto, Bueno destaca que:

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. (2003, p. 199)

O IHGB se tornaria o centro irradiador do pensamento romântico e de sua política nacional-indigenista que projetava na natureza exuberante e no indígena os fundamentos de um passado épico e de um presente e futuro gloriosos. Assim, a natureza, suas paisagens e o índio se constituem em signos identitários e elementos fundantes da literatura nacional. A partir daí inicia-se uma busca por fatos do passado ilustrativos desses símbolos que apareceriam na forma de contos, lendas e mitos que sustentassem uma narrativa em sentido de um Brasil nação.

⁴⁷ [...] 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)

Dentro desse esforço, José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que defendia a necessidade de uma reforma nacionalista na literatura brasileira e foi precursor do Romantismo no Brasil, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), foi incumbido de escrever o que seria uma epopéia nacional centrada na figura mítica do índio-herói, guerreiro e imaculado em oposição à imagem do selvagem construída pelos portugueses. Ao contrário, os colonizadores seriam retratados como os verdadeiros selvagens que buscavam subjugar a liberdade da nação Tamoia. Dedicada ao Imperador, a *Confederação dos Tamoios* não teve a aceitação esperada e sofreu críticas duras de José de Alencar, publicadas no *Jornal do Commercio* com o pseudônimo de Ig. Araújo Porto Alegre assinando “Um amigo do poeta” foi a público defender Magalhães seguido pelo próprio Dom Pedro II que publicou artigos sob o pseudônimo de “O outro amigo do poeta”. Na opinião de Carvalho (2007) esses artigos em defesa da *Confederação dos Tamoios*, de 1856, estão entre as melhores coisas escritas por Dom Pedro II. Foram “seis artigos que, segundo Antonio Candido, honravam seu amor às letras e estavam à altura da boa crítica brasileira do tempo” (p. 228).

Esse episódio é um exemplo do engajamento do Imperador na missão de edificar a nacionalidade brasileira cuja militância, lado a lado com os demais membros do grupo, foi decisiva para a aceitação e visibilidade do projeto de renovação literária. Desse modo, o Romantismo brasileiro assumiu contornos marcadamente políticos, associado ao projeto de autodeterminação nacional e de construção de símbolos e mitos fundadores da nação. Essa perspectiva estava em linha com o movimento romântico mundial. Como elucida Bosi,

A nação afigura-se ao patriota do século XIX como uma ideia-força que tudo vivifica. Floresce a História, ressurreição do passado e retorno às origens (Michelet, Gioberti). Acendra-se o culto à língua nativa e ao folclore (Schlegel, Garrett, Manzoni), novas bandeiras para os povos que aspiram à autonomia, como a Grécia, a Itália, a Bélgica, a Polônia, a Hungria, a Irlanda. Para algumas nações nórdicas e eslavas e, naturalmente, para todas as nações da América, que ignoraram o Renascimento, será este o momento da grande afirmação cultural. Mazzini, apóstolo da unidade italiana, viu bem o próprio século: ‘hora do advento das nações’. (1994, p.95)

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

Na fase pré-romântica o Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), traduziu textos de Von Humboldt, Virgílio e Píndaro e, também, se aventurou como poeta publicando em Bordéus, na França, em 1825, as *Poesias avulsas*. Na Arcádia ele se chamou Américo Elísio. Sergio Buarque de Holanda destaca que “[...] o arcadismo é um dos aspectos pelo qual a influência italiana foi mais eficaz na formação brasileira” (2002, p. 109).

José Bonifácio tinha plena consciência da importância da tradução na construção de imagens. Em agosto 1822, a poucos dias da proclamação da independência, enquanto Ministro dos Negócios Estrangeiros, como que se antecipando a um desenlace certo, mandava instruções aos encarregados de negócios do Reino do Brasil nas principais capitais do mundo para fazerem uso da tradução para a construção da imagem do Brasil. Vejamos um exemplo:

Fará traduzir e imprimir os periódicos e outras produções do patriotismo de maior reputação, e os papéis oficiais deste Reino, para dirigir e conciliar a opinião pública da França a favor da causa do Brasil e do seu augusto regente. Para este fim lhe será remetida a Gazeta do Rio de Janeiro, e outros papéis favoráveis à nossa causa. (BONIFÁCIO, 2011, p. 242)

A fase pré-romântica contou, ainda, com Odorico Mendes (1799-1864), tradutor da *Eneida*, de Virgílio, e da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero. Ele foi um escritor do Neoclassicismo, 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. Nas notas à tradução do livro I da *Ilíada* diz que evita as repetições de Homero e que busca servir-se de “um equivalente: em vez de Aquiles velocípede, digo também impetuoso, rápido, fogoso” (apud HOMERO, 2009, p. 102), e explica sua opção em razão dos adjetivos gregos não terem a monotonia dos portugueses que só variam nos dois gêneros e nos dois números. Desta forma, Odorico 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” (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 buscal-as nos dictionarios, consultar comentadores, críticos etc.; mas os termos da

própria língua, se não vem imediatamente 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 voccabulos; afim que nos ocorram immediatamente e sem custo. (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 (ALCÂNTARA, 1999, p. 838).

Quanto à tradução da epopeia virgiliana, ele a chamou de *Eneida Brasileira* numa clara demonstração de patriotismo que se contrapunha ao que foi traduzido em Portugal e demonstrava a capacidade dos escritores da jovem nação brasileira de produzir suas próprias traduções. A tradução de Odorico repercutiu nas terras lusitanas onde o professor de poética e literatura clássica no liceu de Coimbra, em matéria assinada por F. S. Lisboa, na “Coluna Variedade”, do *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de janeiro de 1863, a classificou como elegante e cadente. Ainda disse,

Alli apparecem postos em luz clara varios passos da Eneida, onde illustres commentadores não haviam atinado com genuino sentido, mas que o eximio traductor pôde alcançar. Isto ficará evidente a quem consultar as excellentes notas que seguem cada um dos cantos do poema, e em que o mesmo

ostenta vasta erudição e crítica judiciosa e esclarecida. (1863, p. 2)⁴⁸

Haroldo de Campos considera Odorico Mendes um pioneiro da tradução criativa no Brasil, diz que ele “[...] entre nós, foi o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar uma verdadeira teoria da tradução” (2011, p. 38).

No início do Romantismo a tradução brasileira olhou para a Europa e seu centro literário mais dinâmico, a França. Na linha de frente do movimento, Gonçalves Magalhães traduziu textos de Lamartine e Gonçalves Dias de Victor Hugo. Dias traduziu, também, diretamente do alemão textos de Heine, Herder e Rosegarten.

Machado de Assis (1839-1908), 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, 1959a, p.28).

A despeito disso, era grande o número de traduções, sobretudo de peças teatrais francesas e do romance-folhetim, 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

⁴⁸ Diário do Rio de Janeiro, Edição 29, 29 de janeiro de 1863. As edições digitalizadas deste diário podem ser acessadas em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 07 jul 2015.

galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (2008, v. III, p. 1002)⁴⁹

O teatro, juntamente com o romance-folhetim, assegurou o desenvolvimento da tradução no século XIX. O início do teatro brasileiro remonta à tradição medieval do teatro religioso trazido pelos jesuítas. Mas ele ganhou expressão no século XIX, a partir de 1810, quando da decisão de Dom João VI de fazer construir um grande teatro na então capital da Corte Portuguesa. Junto com a proliferação das peças, cresceu a tradução dos textos estrangeiros, mas, também as paródias e as adaptações à cena brasileira, o que dava um verniz pátrio a estas, revelando o nacional, quer na crítica ao cotidiano e seus costumes, quer na crítica política.

A tradução e a exibição teatral nunca estiveram dissociadas do cotidiano social e político da vida nacional. Durante o período da Inconfidência Mineira, por exemplo, dois conjurados realizaram traduções: o poeta e jurista Claudio Manuel da Costa (1729-1789), que traduziu peças de Metastasio, e o poeta e advogado Alvarenga Peixoto (1742/1744-1792), que traduziu *Mérove*, de Maffei. Também o árcade mineiro, José Basílio da Gama (1741-1795), traduziu um poema de Metastasio, de título *A liberdade*, publicado em 1776. José Paulo Paes, em *Tradução: a ponte necessária*, traça um breve panorama do contexto da tradução no final do século das luzes no Brasil:

Em fins do século XVIII, sobretudo entre os poetas do arcadismo mineiro, a tradução teve o caráter de um exercício de arejamento, de um esforço de emergir dos acanhados e

⁴⁹ *O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura* é uma crítica publicada originalmente em *Marmota*, no Rio de Janeiro, nas edições de 09 e de 23 de abril de 1858.

anacrônicos limites do universo mental português para os horizontes bem mais amplos da literatura italiana e francesa. Cláudio Manuel da Costa, [...] traduziu, ora em rima solta, ora em boa prosa teatral, sete peças de Pietro Metastasio, criador do melodrama poético que tanto o celebrou na Europa dos setecentos; o dramaturgo italiano, por sua vez, dedicou ao seu devotado tradutor brasileiro uma cantata e um drama lírico. (1990, p. 12)

E descreve a situação de censura opressora na qual viviam os brasileiros e a adesão dos inconfidentes às ideias que gestavam a Revolução Francesa:

Conquanto tivessem sido afetados de perto pelas ideias libertárias dos Enciclopedistas, os Inconfidentes não se atreveram a traduzir-lhes nenhum dos escritos, tidos como altamente subversivos pela censura do Reino, ferrenha perseguidora das “idéias francesas”. Mas dois padres carmelitas da Bahia, membros da sociedade secreta “Cavaleiros da Luz”, da qual se teria originado a Conspiração dos Alfaiates de 1798 [...] traduziram do francês a *Nova Heloísa* de Rousseau, a *Revolução do tempo passado*, de Volney, e os discursos incendiários de Boissy d’Anglas, textos que evidentemente não puderam ser editados em livro, mas que, copiados e recopiados a mão, circularam na clandestinidade. (1990, p.13)

Como se observa, a rebeldia se expressava também pela tradução no Brasil pré-independência, que, assim como em vários outros períodos da história da nossa nação e do mundo, foi usada como ação de resistência contra formas de dominação e opressão.

Com o advento da independência, na medida em que crescia o sentimento nacionalista, crescia junto a rejeição ao que era lusitano, o

que fez com que se multiplicasse a tradução de textos teatrais da Itália, da França, da Alemanha, da Espanha, etc., abrangendo um grande número de autores. Os tradutores foram figuras conhecidas e respeitadas da cena literária e social brasileira, tais como: Machado de Assis, Francisco Moreira Sampaio, José Joaquim Vieira Souto, Artur Azevedo, Quintino Bocaiúva, Francisco José Pinheiro Guimarães, Antônio Rego e Luiz Vicente Simoni (WYLER, 2003, p. 99).

Machado de Assis criticava a dependência do teatro brasileiro dos textos traduzidos alegando que tal atitude inibia o surgimento do poeta dramático brasileiro. Já outros consideravam que as traduções, parodizações e adaptações confluíam para a nacionalização do teatro. Fato que ganhou impulso com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, com a preocupação, como nos conta Wyler, de “[...] estabelecer padrões lingüísticos (‘os emendar’) para os textos nacionais e traduzidos, em um período de consolidação da língua nacional (2003, p. 100).

Originário da França, o romance-folhetim impresso em jornais chegou ao Brasil em 1836. Suas narrativas eram apreciadas, principalmente, pelas mulheres da sociedade. Entre as centenas de publicações encontram-se traduções de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Os mistérios do povo*, de Eugène Sue e *Os mouros no reinado de Filipe III*, de Eugène Scrib. A atividade envolveu traduções e adaptações de escritores de renome como José de Alencar e Machado de Assis. No entanto, o gênero era bastante criticado e considerado menor, o que levou muitos tradutores a não assinarem seu trabalho ou apenas o chancelarem com

suas iniciais. O próprio Machado de Assis, mesmo tendo feito a adaptação do romance-folhetim *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, uma ópera que intitulou de *Pipelet* e foi encenada em novembro de 1859, tornou-se bastante crítico do gênero por considerá-lo incompatível com o desenvolvimento de uma literatura autenticamente nacional.

Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estrangeiro, e esquece-se, nas suas divagações sobre o *boulevard* e o *Café Tortoni*, de que está sobre um *mac-adam* lamacento e com grossa tenda lírica no meio do deserto. [...] Fôrça é dizê-lo: a côr nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. (1959b, p. 969)

Embora crítico do excesso, Machado de Assis não era contra as traduções. Ele mesmo traduziu várias peças teatrais, poesias, ensaios e romances, além do canto XXV do “Inferno” da *Divina Comédia*. Um pouco de seu pensamento sobre tradução pode ser percebido na análise que ele faz da tradução de Gonçalves Magalhães, da *Morte de Sócrates*, de Lamartine, na Crônica “Ao Acaso”, publicada em 1864.⁵⁰

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

⁵⁰ “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)

Ele era um defensor da literatura e da língua nacional, como podemos ver nesta passagem da crítica “A Língua”, publicada originalmente em *O Novo Mundo*, de Nova Iorque, em 1873:

Entre os muitos méritos dos nossos livros nem sempre figura o da pureza da linguagem. Não é raro ver intercalado em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência da língua francesa. (1959, p. 822)

Outro tradutor, o médico italiano Luiz Vicente De Simoni, no prefácio de sua obra, *Ramalhete poético do parnaso italiano*, 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)

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.

2.4 LETRADOS E TRADUÇÃO LITERÁRIA NA ARGENTINA DO SÉCULO XIX

O período das emancipações políticas na América espanhola tem o argentino San Martín (1778-1850) e o venezuelano Simón Bolívar (1783-1830) como dois de seus principais protagonistas. Antes deles outros focos de sublevação à dominação colonial haviam irrompido como o debelado levante popular-militar liderado por Miguel Gregorio Hidalgo Villaseñ (1753-1811), em 1810, no México, ou mesmo a primeira revolução independentista vitoriosa da América Latina que ocorreu no Haiti, em 1804, quando essa nação caribenha se libertou da França e sob a liderança de Alexandre Pétion (1770-1818) serviu de base e apoio para Bolívar.

Por ser liderada por descendentes de europeus, a chamada aristocracia crioula, a luta pela independência foi inicialmente vista com reservas pelas classes mais pobres e excluídas. Porém, Bolívar e San Martín, dois líderes que compartilhavam a utopia da unidade latino-americana, buscaram incorporar na luta revolucionária pela independência os setores populares da sociedade. Na narração do historiador Jorge Abelardo Ramos pode-se perceber esse movimento:

O aprofundamento e democratização da luta incorporaram logo na guerra as massas indígenas, *gauchas*, negras e mestiças, por meio das quais a luta pela independência assume um caráter verdadeiramente popular. (2012, p. 168)

Entre os fatores que impulsionaram a onda independentista destaca-se o colapso político da monarquia espanhola ocasionado pela invasão da Península Ibérica por Napoleão Bonaparte, em 1808. Como

ressalta Ramos, “A revolução hispano-americana saltou como uma faísca da fulminante invasão napoleônica” (2012, p. 167). Portanto, embora o propósito da independência estivesse disseminado, mesmo que difusamente, por entre os setores sociais espalhados por toda a Hispano-América foi um acontecimento externo a centelha que o iniciou, pois, como analisa Shumway,

Cem ou mesmo cinquenta anos antes da independência, ninguém nessas áreas sonhava que um dia elas se tornariam novas nações diferenciadas por um destino próprio. Em nenhuma delas existia um mito de identidade nacional que unisse seus habitantes sob uma ideologia comum. (2008, p. 26)

Ou, ainda, como observa Ramos: “Bolívar tinha convicção de que a independência tinha sido prematura, precipitada pela invasão napoleônica” (2012, p. 176). A importância desse acontecimento é tão marcante no processo de independência que o juramento de fidelidade à Primeira Junta de Governo instalada em Buenos Aires, em 25 de maio de 1810, foi feito em nome de Dom Fernando VII, para os portenhos, o legítimo rei da Espanha. Esse juramento constituía-se num gesto de repúdio ao decadente rei Carlos IV, pai de Fernando, e ao invasor Napoleão, mas, também significava que, no sentimento portenho, os laços com a Espanha e a monarquia ainda não estavam totalmente rompidos. A declaração da independência Argentina se daria seis anos mais tarde e nesta, a exemplo de seu empenho pela libertação e unidade de toda a América Hispânica, San Martín cumpriria um papel decisivo:

Juntamente com Bolívar, é San Martín o mais notável lutador pela Confederação dos Estados nas guerras pela independência. Sob sua pressão direta, em 9 de julho de 1816, as

Províncias Unidas do Rio da Prata, reunidas em Congresso Geral na cidade de Tucumán, proclamam a independência do rei da Espanha e de ‘qualquer outro poder estrangeiro”. (RAMOS, 2012, p. 172)

Na arqueologia do nascimento da Argentina encontram-se marcas revolucionárias, bélicas e épicas que, pelo protagonismo de San Martín, se alastraram pela América do Sul. Entretanto, o sonho da unidade latino-americana restou frustrado. A disputa por fatias econômico-comerciais pelas potências estrangeiras, como os Estados Unidos e a Inglaterra, e os localismos das elites crioulas acabaram por dividir as colônias espanholas em duas dezenas de repúblicas. Ramos sentencia: “A América Latina se transforma em uma nação inconclusa” (2012, p. 170).

Do ponto de vista cultural é possível identificar no crepúsculo do período colonial rioplatense, grosso modo, dois movimentos distintos: um das classes dirigentes, que congregava os realistas espanhóis e *criollos* liberais, cujo refinamento se dava pela imitação daquilo que era espanhol, o que resultou em um ambiente cultural marcadamente estéril. Mesmo depois da independência, essas classes continuaram com os olhos voltados para a Europa, renegando a existência de uma cultura popular própria da Argentina. O segundo movimento tem origem nas classes baixas que criaram em cada região tradições folclóricas e religiosas próprias. Tais manifestações, de caráter tipicamente popular, geraram nas regiões sentimentos de identidade de classe e de solidariedade étnica. Na Argentina pós-colonial, esses movimentos culturais serviram de esteio para o nascimento de dois movimentos políticos: os unitários e os federalistas.

O Partido Unitário considerava as províncias semibárbaras e incapazes de se autogovernarem, por consequência, defendia a unidade da nação centralizada pelo governo de Buenos Aires. Caracterizava-se por uma visão mais elitista de democracia, que deveria ser liderada pelos homens mais esclarecidos, os letrados portenhos. Seus formuladores, a maioria de Buenos Aires, eram liberais e tinham a Europa, especialmente a França, como modelo de cultura civilizatória. Para os intelectuais e literatos unitários, civilizar-se era europeizar-se. Uma cena de *Facundo*, obra do liberal Domingo F. Sarmiento (1811-1888), deixa claro como estes viam a situação da Argentina à época de sua luta por constituir-se em uma nação:

Na República Argentina convivem, ao mesmo tempo, no mesmo solo, duas civilizações distintas: a nascente, que, sem conhecimento do que tem sobre sua cabeça, está reproduzindo esforços ingênuos e populares da idade média; outra que, sem se cuidar do que tem a seus pés, tenta realizar os resultados mais recentes da civilização europeia. O século XIX e o século XII vivem juntos: um dentro das cidades; o outro nos campos. (1999, p. 51)⁵¹

O Partido Federalista defendia a autonomia das províncias contra as pretensões centralistas dos portenhos e apregoava que essas deveriam se unir por livre vontade em uma Confederação. Seus seguidores eram contrários ao livre comércio desejado pelos ingleses, com concordância dos unitários, por considerarem prejudicial à nascente indústria nacional. Caracterizavam-se pela defesa de uma

⁵¹ *En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que, sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades; el otro, en las campañas* (1999, p. 51).

democracia mais radical e que englobasse todos os setores sociais, independente de raça, classe e origem e pela aceitação dos valores da cultura popular, representada pelos gaúchos e pelos mais humildes, em contraposição aos costumes europeizados dos unitários.

O movimento de *mayo*, que deu início à independência argentina, desencadeou um esforço intelectual para justificá-la, mas, segundo Shumway, o movimento dos *hombres de mayo* deve ser olhado com cautela, pois

[...] foi fundamentalmente um fenômeno de Buenos Aires, em que os portenhos declararam a independência da Espanha napoleônica, não só para si, mas para todos os cidadãos do vice-reinado. Portanto, a partir de maio, os portenhos inauguraram uma longa tradição de confundir Buenos Aires com todo o país. Além disso, com a Primeira Junta teve início uma longa série de conflitos entre portenhos e *caudillos* provinciais, terminando muitas vezes em guerra civil e derramamento de sangue. (2008, p. 48)

Esse corte sócio-político deslocou-se para a literatura, pois esta está inserida na cultura da qual se originou, e marcou os movimentos literários e tradutórios argentinos ao longo do século XIX.

David Viñas (1982) argumenta que a literatura argentina é a história da vontade nacional e que, de acordo com as conjunturas em que estavam inseridos, os literatos quando se transformaram em autores usaram suas vozes para falar da história das sucessivas tentativas para transformar uma comunidade em nação. Ele considera que o nacional se originou a partir da consciência crítica dos condicionamentos sócio-históricos da cultura argentina. E assevera que a literatura argentina

começou na ditadura de Juan Manuel de Rosas (1793-1877). O nacionalismo do qual fala é entendido como,

[...] realismo tanto como significação totalizadora como eleição e continuidade em um elã inicial, e como estilo enquanto autonomia e autenticidade dos diversos grupos sociais de acordo com as conjunturas nas quais estão inseridos.

[...]. Dentro dessa perspectiva, a literatura argentina começa com Rosas. (1982, p. 14)⁵²

Para Pagano, o escritor na literatura argentina é um sujeito com percepção fragmentada da história. Isso ocorre,

[...] inicialmente, pela colonização e o deslocamento que ela produz, o que faz com que o escritor argentino - e o escritor latino-americano em geral - vivam no entre-lugar de duas histórias, duas línguas e duas memórias. (1996, p. 160)

Mas também ocorre pelo contexto político-social nas terras portenhas que incluía no seu dia recorrentes situações de exílio, proscrição política, encarceramento, assassinatos e, também, aquela “produzida pelo transplante do imigrante europeu, que traz consigo outras memórias e histórias a serem reencenadas no contexto da nova nação. ‘Viver numa outra língua’ [...]” (PAGANO, 1996, p. 160).

Sob essa ótica, o escritor argentino trabalha, simultaneamente, numa dupla temporalidade e espacialidade, buscando a tradição ausente nos espaços atuais, lendo a tradição estrangeira transportada para o espaço nacional,

⁵² [...] *realismo en tanto significación totalizadora como elección y continuidad en un élan inicial y como estilo en tanto autonomía y autenticidad de los diversos grupos sociales de acuerdo a las coyunturas a las que se ven abocados.*

[...]. *Dentro de esta perspectiva la literatura argentina empieza con Rosas” (1982, p. 14).*

desenterrando a tradição nacional e desterrando-a para uma outra tradição. (PAGANO, 1996, p. 158)

Outra questão que tem forte imbricamento com o nascedouro da literatura nacional argentina é a da fronteira e os espaços vazios da nação em expansão que necessitavam ser ocupados político-culturalmente. Coube à literatura descrever o deserto, desenhar as fronteiras e atribuir-lhes papéis no projeto de construção nacional. Evidentemente, como destaca o professor Álvaro Fernández Bravo: “[...] grande parte da literatura que discute desde e sobre as fronteiras da nação no momento da sua expansão, opera em função de setores sociais, grupos políticos, frações de classe em plena formação” (1999, p. 36)⁵³. Tal constatação mostra que o projeto expansionista de ocupação dos espaços vazios que se justapunham com a fronteira civilizatória se deu em sincronia, mas, também em contradição com o laborar das fronteiras entre raças, classes e as vozes circunstanciais dos distintos construtos ideológicos e culturais existentes.

Todas essas situações geraram deslocamentos que marcaram o desenvolvimento da nação, de sua sociedade, da sua cultura, da sua literatura e, mesmo, da sua língua. Igualmente marcaram os que tiveram que partir para o exílio e se abrigar na língua e na cultura do Outro ou deslocar-se até a língua do Outro, como fez Sarmiento na página de início de *Facundo, ou civilização e barbárie* onde escreve em francês a frase "*On ne tue point les idées*" (1999, p. 4) para simbolizar o exílio do intelectual argentino e demarcar a distância da barbárie, um *locus* onde

⁵³ [...] gran parte de la literatura que discute desde y sobre las fronteras de la Nación en el momento de su expansión, opera en función de sectores sociales, grupos políticos, fracciones de clase en plena formación. (1999, p. 36)

não se compreende a língua do estrangeiro e, portanto, distante da civilização. Conforme narra o livro, usando-se de um carvão, ao passar pelos banhos de Zonda, Sarmiento escreveu a referida frase em francês e o governador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, enviou um grupo especial para decifrar o significado, o que não conseguiram. Assim, para Sarmiento a incapacidade de compreender a língua do Outro civilizado expressa a ignorância e a barbárie do governo a que estavam submetidos os portenhos. Dessa forma, *Facundo* materializa a oposição entre os termos civilização e barbárie, conceitos que marcariam geneticamente o pensamento político e o projeto de poder dos liberais argentinos no século XIX. Estes associavam a civilização a um modelo de desenvolvimento europeizado, industrializado e branco e a barbárie à imensidão vazia dos pampas, ao selvagem inculto, ao *gaucho* e ao caudilhismo.

Para o escritor Ricardo Piglia (1993), a tradição literária argentina vive a tensão entre olhares introspectivos e olhares dirigidos para fora, para o Outro que está além do seu espaço nacional. Em *La Argentina en pedazos*, considera que a história da narrativa argentina começa duas vezes: primeiramente em *El matadero*, obra de Echeverría escrita entre 1838 e 1840, e depois na página inicial da obra de Sarmiento, *Facundo*, publicado em 1845. Para ele, os relatos contidos nessas obras constituem duas versões, uma paranóica e outra triunfal, de um confronto que atravessou a literatura argentina pelo menos até Borges e se resume, conforme cunhado por Sarmiento, na luta entre civilização e barbárie. Uma diferença entre as duas obras é que a narrativa de Sarmiento é autobiográfica enquanto a de Echeverría é ficcional. Ambas as obras são uma forte crítica à ditadura de Rosas e a

sua violência contra os opositores, entre os quais a geração romântica de 37 a que ambos se somavam.

O grupo de 1837 começou com jovens intelectuais pertencentes à segunda geração *criolla* reunindo-se na livraria de Marcos Sastre (1818-1887). Entre eles estavam Esteban Echeverría (1805-1851), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Juan María Gutiérrez (1809-1878), José Mármol (1818-1871) e Vicente Fidel López (1815-1903). Identificavam-se com a geração de *mayo* que havia protagonizado o processo independentista e eram simpáticos às ideias do romantismo europeu, do liberalismo e defendiam a importância da constituição de uma literatura nacional. Suas ideias e ações tiveram forte influência na queda de Rosas e no processo de reorganização nacional. O Salão Literário da livraria de Marcos Sastre deu origem à *Asociación de Mayo*, inspirada nos grupos carbonários italianos, como *La Joven Italia*, de Giuseppe Mazzini. O grupo exerceu certa influência social e foi perseguidos pela *la Mazorca*, braço armado da Sociedade Popular Restauradora, que apoiava Rosas. Todos acabaram por exilar-se. A maioria em Montevideú, outros, como Sarmiento, em Santiago do Chile. No exílio se juntaram com os demais opositores refugiados.

Alguns dos integrantes da geração de maio de 1837, além de escreverem narrativas em prosa e poesia, também se dedicaram à tradução, dentre eles, um pouco mais tarde, estaria Bartolomé Mitre.

A tradução na América Hispânica começou bem antes das revoluções independentistas do século XIX. Estuardo Núñez (1960) relata que no século XVI já circulavam em Lima, Cuzco y Quito cópias manuscritas de uma versão feita por Fray Luis de León de *Cantar de los*

cantares. Tratava-se de uma tradução clandestina contra a proibição inquisitorial de verter em língua vulgar os textos bíblicos. Por conta dessa tradução, Fray Luis foi processado e preso a mando do Santo Ofício. Apesar disso, Núñez sustenta que a “Espanha trouxe para a América a inquietude com a arte da tradução desde os primórdios da conquista espanhola” (1960, p. 291)⁵⁴ e mais adiante ressalta que no século XVII o interesse por Dante e por poetas italianos, tais como, Petrarca, Ariosto e Tasso redundou em constantes traduções feitas por toda a América culta (1960, p 292).

Mas, foi no alvorecer do século XIX, navegando nos ventos libertários que se espalharam pela América Latina, que a tradução passou a cumprir um papel ainda mais relevante na formação cultural das jovens nações em processo de edificação. Conforme Bárbara Martín,

A tradução, cujo desenvolvimento na Hispanoamérica remonta ao período colonial, foi uma tarefa primordial para as primeiras gerações republicanas, sobretudo para os adeptos do romantismo, preocupados com a ‘emancipação mental’ e o combate contra a herança cultural espanhola [...]. (2006, p. 120)⁵⁵

Um dos primeiros pensadores da identidade argentina foi Mariano Moreno (1778-1811), adepto da doutrina liberal e ideólogo da revolução de maio de 1810. Ele foi secretário da Primeira Junta de

⁵⁴ *España trajo a America la inquietud por el arte de traducir desde los mismos albores de la conquista hispánica* (1960, p. 291).

⁵⁵ *La traducción, cuyo desarrollo en Hispanoamérica se remonta al período colonial, fue una tarea privilegiada por las primeras generaciones republicanas, sobre todo por las adeptas al romanticismo, preocupadas por la “emancipación mental” y combativas frente a la herencia cultural española [...]* (2006, p. 120).

Governo instalada no mesmo ano em Buenos Aires. Advogado, político e jornalista, filho de pai espanhol e mãe *criolla*, planejou a concepção da Biblioteca Pública de Buenos Aires (hoje Biblioteca Nacional). Embora católico, assimilou as ideias iluministas e publicou, em 1810, sua tradução de o *Contrato Social*, de Rousseau.

No período da independência, a literatura argentina, em sua fase pré-romântica, estava sob o predomínio das fórmulas neoclássicas expressas principalmente na poesia lírica, no teatro e no periodismo, donde se pode destacar: Manuel José de Lavardén (1754-1809?), Vicente López y Planes (1785-1856) e Esteban de Luca (1786-1824). Além da independência, foi tema comum à poesia destes três a heróica resistência à invasão inglesa de 1806, quando os portenhos defenderam Buenos Aires após a fuga do Vice-rei espanhol Rafael de Sobremonte, para Córdoba.

Ainda na fase pré-romântica, Juan Cruz Varela (1794-1839) foi o primeiro a traduzir obras clássicas para a literatura nacional. Profundo conhecedor dos poetas latinos, traduziu as *Odes* de Horácio e a *Eneida* de Virgílio. Político, jornalista e poeta, apoiou as reformas liberais de Bernardino Rivadavia (1780-1845). Sua obra e o seu trabalho como periodista foram marcados por sua opinião política em favor das ideias liberais e pelo desejo de contribuir para o enriquecimento da nascente literatura nacional. Varela, em carta a Juan Maria Gutierrez, em 1838, fala sobre sua admiração pelos clássicos e sua motivação para traduzi-los:

[...] Nunca aspirei ser reconhecido como poeta: a minha ambição a este respeito limita-se a que

meus compatriotas me apreciem e que me odeiem os tiranos.

Como presente de amizade, envio-lhe uma cópia assinada da parte da *Eneida* que traduzi até agora. Limitar-me-ei a dizer-lhe que, ao passo que todas as nações cultas têm traduções mais ou menos célebres da *Eneida* em seus respectivos idiomas, quando na França hoje mesmo se está traduzindo de novo Virgílio [...], somente os espanhóis não têm daquele poema uma só tradução que mereça ser lida. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162)⁵⁶

Dedicou-se à tradução da *Eneida* no exílio, em Montevideú. Enéas, o herói da clássica narrativa é, também ele, um expatriado que, segundo o mito, fuge da Tróia destruída pelos gregos e, junto com outros sobreviventes, funda Roma, a cidade que se transformará na capital do mais poderoso e duradouro império da Antiguidade. A mensagem que parece emergir das páginas traduzidas seria: assim como Enéas construiu uma nova Tróia, devem os argentinos construir uma nova Argentina.

Para Pagano, a atitude de recriar os clássicos greco-romanos, que caracterizou o período neoclássico na Argentina, pode ser visto como fossem

[...] gestos de apropriação da literatura clássica universal, orientados por um desejo de consolidação de uma imagem de literatura

⁵⁶ [...] Nunca he aspirado al renombre de poeta: mi ambición a este respecto está cifrada en que me aprecien mis compatriotas y me aborrezcan los tiranos. Como presente de amistad, remito a usted una copia autógrafa de La parte de la *Eneida* que he traducido hasta ahora. [...]. Por ahora me limitaré a decirle que cuando todas las naciones cultas tienen traducciones más o menos célebres de la *Eneida*, en sus respectivos idiomas; cuando en la Francia hoy mismo se está traduciendo de nuevo a Virgilio[...]; sólo los españoles no tienen de aquel poema una traducción que merezca leerse (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162).

nacional. Numa analogia com o movimento poético e tradutório alemão, por ocasião da consolidação discursiva da nação, podemos ver no gesto tradutório do neoclassicismo argentino - tradutório no sentido amplo do termo - uma recriação cultural que possibilita a afirmação de uma identidade formulada a partir de um projeto nacional. (1996, p. 165)

Varela mostrou-se um tradutor crítico e rigoroso ao avaliar as traduções até então feitas para o espanhol da *Eneida*:

A que fez Velasco⁵⁷ não pode ser mais defeituosa e ridícula; nem aqueles são versos, nem ali há poesia, nem mesmo a menor aparência de estilo de Virgílio. Se fôsse julgar o mérito do original por aquela tradução, um mau conceito se formaria do primeiro dos poetas latinos. Iriarte⁵⁸ traduziu em versos assonatados os quatro primeiros livros da *Eneida*; mas você conhece muito bem que o prosaísmo insuportável daquele escritor, mesmo sendo um erudito, é pouco hábil para empreender o trabalho de traduzir um poeta eminente. Há também em prosa os seis primeiros livros da *Eneida*, mal atribuídos ao frei Luis de León:⁵⁹ e esta prosa é das mais insuportáveis que se pode ler. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162)⁶⁰

⁵⁷ Gregorio Hernández de Velasco (1525? – 1586?), teólogo e poeta humanista espanhol (www.cervantesvirtual.com). Acesso em 01 mai 2015.

⁵⁸ Tomás de Iriarte (1750-1791), escritor e poeta neoclássico espanhol (www.cervantesvirtual.com). Acesso em 01 de mai 2015.

⁵⁹ Fray Luis de León (1527-1591) é um escritor importante do segundo Renascimento espanhol e um símbolo da resistência frente a um poder opressor representado pela Inquisição (www.cervantesvirtual.com). Acesso em 01 mai 2015.

⁶⁰ *La que hizo Velazco no puede ser más defectuosa y ridícula; ni aquéllos son versos, ni allí hay poesía, ni el más ligero remedo del estilo de Virgilio. El que fuera a juzgar del mérito del original por aquella traducción, formaría muy mal concepto del primero de los poetas latinos. Iriarte tradujo también en versos asonantados los cuatro primeros libros de la Eneida; pero usted sabe muy bien que el prosaísmo insoportable de aquel escritor, por otra parte erudito, lo hacía muy poco hábil para emprender el trabajo de traducir a un poeta eminente. Existen*

E conclui seu pensamento sobre tradução dizendo que “[...] se não se pode competir com as versões excelentes que ostentam os estrangeiros, se pode, ao menos, dar uma ideia do sublime do original” (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162).⁶¹

Como se pode perceber por essa última frase, há um reconhecimento de certa inferioridade da literatura argentina e, conseqüentemente, da literatura traduzida, frente às estrangeiras. Leia-se, em relação à literatura européia, e particularmente, à francesa. Como explica Carisomo, ao tempo das lutas pela independência na América Latina, havia

A hegemonia política e espiritual da França, que começa com o grande reinado de Luís XIV e se prolonga durante o século XVIII, graças às figuras eminentes do pensamento filosófico e da criação artística que aparecem durante este século, e formam o que se chamou de Iluminismo [...] há um predomínio da razão sobre o sentimento, da crítica reflexiva sobre a improvisação, o triunfo das leis racionais para o domínio científico [...] o que iria originar os sistemas contrários às monarquias absolutistas e o triunfo das ideias democráticas. (1971, p. 49)⁶²

también en prosa los seis libros primeros de la Eneida mal atribuidos a fray Luis de León; y esta prosa es de lo más insoporable que puede leerse (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162).

⁶¹ [...] si no puede competir con las excelentes que ostentan los extranjeros, pueda, al menos, dar una idea del sublime original (GUTIÉRREZ, 2006, p. 162).

⁶² *La hegemonia política y espiritual de Francia, que comienza con el gran reinado de Luis XIV, se prolonga, durante el siglo XVIII, gracias a las figuras eminentes del pensamiento filosófico y la creación artística que aparecen durante esta centuria, y forman lo que se ha llamado el iluminismo [...] hay un predominio de la razón sobre el sentimiento, la crítica reflexiva sobre la improvisación, el triunfo de las leyes racionales para el dominio científico [...], que iba a originar los sistemas contrarios a las monarquias absolutas y el triunfo de las ideas democráticas* (1971, p. 49).

Resumidamente, pode-se interpretar a atividade tradutória de Varela em torno dos clássicos latinos como um esforço de assimilação desta literatura universal em prol do desejo de afirmação de uma imagem para a literatura argentina. A recriação cultural dos clássicos via tradução mostra capacidade de colocar à disposição do projeto nacional obras que são patrimônio mundial, ao mesmo tempo em que estabelece uma filiação com a literatura ocidental de tradição greco-romana.

A tradução virgiliana na Argentina se manifestou, ainda, nas traduções da *Eneida* feitas pelo jurista Dalmacio Velez Sarsfield (1800-1875), que traduziu em prosa os Cantos I ao VI, e pelo hispano-argentino Ventura de la Vega (1807-1865) que dessa traduziu o primeiro canto. Vega traduziu, também, obras de poetas franceses, tais como, Eugène Scribe, Victor Hugo e Joseph Bouchardy.

Entre os tradutores de escritores modernos na Argentina do início do século XIX pode-se destacar: Juan Antonio Miralla (1789 - 1825) tradutor de Gray, Byron e Ugo Foscolo. Deste traduziu *Últimas cartas de Jacopo Ortis*, impresso em Buenos Aires, em 1835. Miralla, ainda, era um admirador de Dante Alighieri, de quem traduziu alguns tercetos da *Divina Comédia* como se pode ver no exemplo abaixo:

...Come sa di sale
Lo pane altrui!.... (Par, XVII, 58).
Ah! como sabe a sal el pan ajeno!
(GUTIÉRREZ, 1860, p. 109)

Outro a traduzir a *Eneida* de Virgílio foi Mitre. Tal como Varela, ele admirava os clássicos e traduziu, também, as *Odes*, de Horácio, além da *Divina Comédia*. Mas, não só do latim e do toscano

ele traduziu, entre suas obras encontramos traduções do italiano, do inglês e do francês, dentre as quais, obras de Longfellow, Byron, Víctor Hugo. Do inglês traduziu *Elegy on a Churchyard*, de Thomas Gray, do francês, aos dezenove anos, compôs uma versão *castellana* de *Ruy Blas* de Victor Hugo, traduziu a novela francesa *El Diario de uma mujer*, de Octavio Feuillet, e *Colomba*, de Merimée. Segundo Bekenstein, “Tinha a capacidade de fazer uma versificação fluida. Podia traduzir um soneto de Petrarca praticamente de improviso, como fez diante de Miguel Cané” (2012, p. 4).⁶³

A obra de Mitre despertou interesse no exterior. A Academia de História Francesa, por exemplo, lhe pediu permissão para traduzir e publicar seu trabalho dedicado a Manuel Belgrano.

Mitre legou um trabalho fundante da história e da teoria da tradução na Argentina. No prefácio da edição de 1889, da sua tradução da *Divina Comédia*, publicou sua *Teoría del traductor*, e nela expressa sua opinião em favor da tradução literal, tanto da forma como do conteúdo. Nela diz:

O problema a ser resolvido, de acordo com estes princípios básicos, e, tratando-se da *Divina Comédia*, considerada do ponto de vista linguístico e literário, é uma tradução fiel e uma interpretação racional, matemática ao mesmo tempo que poética, que, sem alterar o seu caráter típico, a aproxime na medida do possível do original ao vertê-la com uma roupagem análoga, se não idêntica, e que reflita, ainda que palidamente, suas luzes e suas sombras, discretamente ponderadas dentro de

⁶³ *Tenía la capacidad de hacer una versificación fluida. Podía traducir un soneto de Petrarca prácticamente a la vista, como hizo ante Miguel Cané* (2012, p. 4).

outro quadro de tons igualmente harmônicos, representados pela seleção de palavras que são as tintas na paleta dos idiomas que, assim, mesclam as diferentes cores. (1922, p. X)⁶⁴

Analogamente a Varela, Mitre usa como argumento para empreender a árdua tarefa de traduzir a *Divina Comédia* a inexistência de traduções dignas entre as feitas em espanhol:

A Divina Comédia é um desses livros que não podem faltar em nenhuma língua do mundo cristão, e, muito especialmente, no espanhol, que é falado por setenta milhões de seres, e, ao lado do Inglês - da maneira como se expandem em vastos territórios - será uma das que prevalecerão em ambos os continentes. Isto é o que explica a escolha da tarefa, não se justificaria, contudo, se existisse alguma tradução em castelhano que refletisse, mesmo que tenuamente, as inspirações do grande poeta, pois, então, seria inútil, se não prejudicial. (1922, p. XII)⁶⁵

Desse modo, Mitre e Varela, bem como a maioria dos escritores argentinos pós-independência, se afastaram culturalmente da Espanha inserindo-se num projeto literário que se somou ao projeto liberal de nação. Nesse contexto, a tradução representou um meio de fazer com

⁶⁴ *El problema a resolver, según estos principios elementales, y tratándose de La Divina Comedia, considerada desde el punto de vista lingüístico y literario, es una traducción fiel y una interpretación racional, matemática a la vez que poética, que, sin alterar su carácter típico, la acerque en lo posible del original al verterla con un ropaje análogo, si no idéntico, y que refleje, aunque sea pálidamente, sus luces y sus sombras, discretamente ponderadas dentro de otro cuadro de tonos igualmente armónicos, representados por la selección de las palabras que son las tintas en la paleta de los idiomas que, según se mezclen distintos colores.* (1922, p. X)

⁶⁵ *La Divina Comedia es uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano, y muy especialmente en la castellana, que hablan setenta millones de seres, y que, a la par de la inglesa -como que se dilatan en vastos territorios-, será una de las que prevalezcan en ambos continentes. Esto, que explica la elección de la tarea, no la justificaría, empero, si existiese en castellano alguna traducción que reflejase siquiera débilmente las inspiraciones del gran poeta, pues entonces sería inútil, cuando no perjudicial.* (1922, p. XII)

que a literatura argentina incorporasse as grandes obras da cultura ocidental fortalecendo sua própria cultura. Assim, a Argentina pós-colonial traduziu durante todo o século XIX indo dos clássicos latinos, passando por Dante, Petrarca e pelos românticos europeus, tais como, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Ugo Foscolo, Chateaubriand, Musset, Ossian, etc.

A admiração pelos escritores românticos constitui um traço comum entre Dom Pedro II e Mitre, mas, também, entre os sistemas literários brasileiro e argentino do século XIX. Eles e, especialmente, Victor Hugo, continuaram a ser lidos e traduzidos no Brasil e na Argentina para além da duração do movimento na Europa.

Um caso peculiar de tradução na argentina do século XIX foi a utilização da ópera *Fausto*, de Gounod, por parte de Estanislao Del Campo (1834-1880), como referente para escrever seu poema *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, popularmente conhecida como "*El Fausto de Estanislao del Campo*" ou "*El Fausto Criollo*". Para Pagano,

O Fausto argentino retoma o drama de Goethe através da ópera Fausto, de Gounod, e o insere dentro de um relato entre dois gaúchos no pampa argentino. A ênfase não está na história do Doutor Fausto, mas no encontro dos dois camponeses e no ritual de relatar histórias que caracteriza a vida no pampa (1996, p. 167).

Trata-se, portanto, de uma recriação do texto europeu feita a partir de uma leitura aberta. A tradução está presente, mas, com transformações que lhe conferem autonomia.

Crolla (2013) destaca que, nas origens do processo de introdução da literatura estrangeira no sistema literário argentino, está Sarmiento e a sua vontade de aprender línguas. Traduzir, para ele, é aprender a ler, é aprender a ler outro idioma com o objetivo de traduzir e diz: “Ler para Sarmiento é traduzir e traduz enquanto aprende a outra língua” (2013, p. 131).⁶⁶ Em Sarmiento, a tradução se soma à sua preocupação com a educação básica e adquire sentido pedagógico de formação moral. Diz ele em *Recuerdos de Provincia*: “Todas as traduções que fiz têm o objetivo de dotar a instrução primária de textos úteis [...]” (2003, p. 126).⁶⁷ Mais do que tradutor, Sarmiento foi traduzido. Apenas dois anos após a publicação da segunda edição de *Facundo*, em 1851, a obra foi traduzida para o francês e, para o inglês, em 1868. Entre outras traduções, em 2003, Kathleen Ross fez uma tradução atualizada publicada pela University of California Press.

Ser traduzido para Sarmiento era um fato importante, pois, assim, ele estreitava o diálogo com as nações que para ele eram modelo civilizatório. Com sua obra ele cria um duplo movimento, um interno ao expressar suas ideias diretamente ao povo argentino e hispano-americano, já que a primeira publicação de *Facundo*, em 1845, foi feita no jornal chileno *El Progreso*, e outro externo, na medida em que a difusão de seu pensamento no mundo civilizado criaria uma pressão de fora para dentro pró-modernização da Argentina. Por essa análise, percebe-se a estreita relação entre literatura e poder, bem como, a força

⁶⁶ *Leer para el Sarmiento es traducir y traduce mientras aprende la otra lengua* (2013, p. 131)

⁶⁷ *Todas las traducciones que he hecho tienen por objeto dotar a la instrucción primaria de tratados útiles [...]* (2003, p. 126).

do discurso literário, inclusive via tradução, no debate político argentino do século XIX.

Na Europa, em reação à rigidez e à falta de liberdade individual, e em defesa das normas impostas pela natureza, o romantismo irrompeu e chegou vigoroso à América espanhola e ao Rio da Prata por volta da década de 1830. Esteban Echeverría, já citado, admirador de Byron e dos românticos alemães, é considerado o pioneiro do romantismo na Argentina, o seguem: José Mármol, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, Carlos Guido Spano (1827-1918), Ricardo Gutierrez (1838-1896), Olegario Victor Andrade (1839-1882) e Leopoldo Diaz (1862-1947), além de Sarmiento e Mitre.

Para a maioria dos românticos, de orientação liberal, escrever passa a ser o exercício de superação do vazio simbolizado pelo deserto e da barbárie representada pelo localismo distante da cultura letrada. Para estas elites ilustres, a civilização e o progresso estavam no estrangeiro, se inspiravam na Europa e na vida da cidade em contraposição à barbárie do local, do vazio, do telúrico, da vida campesina e do nativo. O exílio de vários destes homens os pôs em contato com as cidades europeias e a civilidade encontrada precisava ser transposta para o país. Na política, pela retórica e, se necessário, pelas armas, na literatura, pela tradução.

No entanto, na tradição literária argentina do século XIX, não se pode deixar de mencionar o desenvolvimento de uma literatura de caráter popular, cuja característica geral consiste em projetar, a partir do campo, o ambiente rural do país, os costumes do homem do campo,

seus personagens típicos, sua tradição e seu vocabulário: a chamada literatura gauchesca. Ela reflete aspectos da herança cultural espanhola, como o culto às armas e a habilidade na montaria. O gaúcho, ginete, solitário, errante e possuidor de um imenso sentimento de liberdade habita as planícies desertas dos pampas. Essa literatura também apresenta descrições da vida e dos costumes de outros personagens sociais marginalizados como os índios, mestiços, negros, entre outros. Muitas obras dessa literatura fazem a exaltação do folclórico e do cultural, como forma de protesto e com o objetivo de fazer crítica social.

Embora ela já existisse anteriormente, seu desenvolvimento na forma escrita começa com o movimento romântico. Para Carisomo, a literatura gauchesca é aquela que

[...] pinta a vida, costumes e motivos – com uma linguagem e estilo peculiar - do camponês argentino-uruguaio (o gaúcho), quer como um nômade vaqueiro, que é sua forma mais comum de trabalho, quer como camponês sedentário da estância, e todo o elemento humano que o rodeia: o indígena, o negro com os seus cruzamentos, o gringo imigrante; tudo isto se desenvolvendo em um cenário característico: *O pampa*. (1966, p. 171)⁶⁸

A representação do mito gaúcho se inicia associado ao pensamento federalista do populista José Artigas (1764-1850) por meio de Bartolomé Hidalgo (1788-1822). Nascido na banda oriental (Uruguai), ele combateu sob a chefia de Artigas e foi o primeiro a

⁶⁸ [...] pinta la vida, costumbres y motivos – con una lengua y estilo peculiares – del campesino argentino-uruguayo (el gaucho), ya sea como nómada ganadero, que es su forma más común de trabajo, ya como paisano sedentario de la chacra, y a todo el elemento humano que lo rodea: el indio aborigen, el negro con sus cruzas, el gringo inmigrante; todo ello movido en un escenario característico: *La pampa* (p. 171).

apresentar literariamente o gaúcho do Rio da Prata como um tipo nacional, dando-lhe características míticas e usando sua imagem para objetivos políticos. Para Shumway,

[...] Hidalgo apresenta o populismo com voz e rosto humanos. O que em Artigas eram principalmente teorias, em Hidalgo era o arquétipo do *gaucho*, imagem que representa ao mesmo tempo o camponês argentino do fim dos anos de 1810 e um repositório mítico do genuíno espírito argentino [...] ele foi o primeiro escritor argentino de alguma importância a enunciar ficções-diretrizes populistas para contrabalançar as doutrinas de exclusão que caracterizavam o pensamento antifederalista. (2008, p. 103)

Enquanto em *Facundo* o termo gaúcho “[...] se tornou sinônimo aproximado de nômade rural, a quem Sarmiento descreve como suporte natural do caudilhismo, representando assim um obstáculo ao progresso” (SHUMWAY, 2008, p. 106), em Hidalgo a imagem do gaúcho representa o revolucionário antiespanhol, o americano genuíno. Vê-se assim que a literatura gauchesca se desenvolveu em meio a duas linhas ideológicas bastante distintas, permeadas pelo debate político entre unitários e federalistas e suas visões de mundo.

A poesia gauchesca mais célebre é *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1886). A primeira parte do poema é de 1872 e a segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879. O personagem Martín Fierro representa um gaúcho que simboliza todos os gaúchos, seu modo de vida, de expressão e sua forma de agir.

Outros expoentes da literatura gauchesca são Hilario Ascasubi (1807-1875), Santos Veja (1838 - ?), Rafael Obligado (1851-1920) e o já citado Estanislao del Campo.

A literatura gauchesca, possivelmente, representa o caso mais importante de relação entre os sistemas literários argentinos e brasileiros no século XIX. Na província brasileira do Rio Grande do Sul, além da proximidade geográfica e de certa identidade cultural, ocorreram casos de escritores argentinos se exilarem nos pampas brasileiros (e, também, em outras regiões do Brasil), e havia (e, ainda, há) características literárias semelhantes⁶⁹, especialmente na poesia popular que canta a existência de um mesmo sujeito típico da região, o gaúcho. Um exemplo são as similaridades entre a poesia de José Hidalgo com obras anônimas feitas pouco tempo depois no Rio Grande do Sul, outro, é o *Fausto* de Estanislao del Campo com o *Fausto Gaúcho* de Múcio Scevola Lopes Teixeira (1857-1926).

Finalizando este percurso panorâmico pela literatura e a tradução na Argentina do século XIX, pode-se dizer que o desejo de traduzir pós-colonial constituiu-se, predominantemente, no desafio de superar o deserto que dá origem à barbárie nacional. Nas palavras de Shumway,

[...] ao terminar o período colonial, a Argentina era um território praticamente vazio, com uma população estimada em cerca de quinhentos mil habitantes [...] sob nenhum aspecto a área era unida por geografia, política, economia ou qualquer visão particular de destino nacional. As cidades que existiam eram na verdade

⁶⁹ Cf. SISCA, Alicia Lidia. Literatura y región gaucha: encuentro de culaturas. In: **Antares**, v. 4, n. 8. Caxias do Sul: UCS, jul/dez 2012.

agrupamentos urbanos isolados e missões, ligadas por estradas ruins ou inexistentes; povoações que só eram alcançadas mediante o tráfego terrestre, terrivelmente lento. (2008, p. 33)

Dessa forma, o desenvolvimento argentino foi desigual. Enquanto Buenos Aires, nutrida pelos recursos advindos das transações portuárias, experimentava um desenvolvimento integrado e de características mais urbanas, as províncias e suas cidades desenvolveram-se praticamente sozinhas. Tal condição, especialmente após o fim do domínio colonial, acabou por distanciar culturalmente essas populações da capital portenha com a qual deixavam de identificar-se e, portanto, não firmavam laços de fidelidade, ao contrário, a lealdade adquiria tons expressamente localistas. Esse forte sentido de localismo devido ao isolamento levou a que as populações destas desenvolvessem tradições folclóricas particulares, com formas de religião e mitos pré-nacionais somados a um sentimento de identidade cultural, étnica e de classe. O reflexo político deste caldo cultural foi o surgimento do caudilho, um indivíduo carismático, visto como um líder e protetor que incorporava valores da cultura popular.

Por outro lado, [...] na boca do grande estuário estava Buenos Aires, geográfica e culturalmente distante do resto da Argentina, mas destinada, pela localização privilegiada entre os ricos pampas e as rotas comerciais oceânicas, a exercer uma hegemonia peculiar sobre as províncias do interior. (SHUMWAY, 2008, p. 34)

A visão da elite portenha sobre a relação de Buenos Aires com as províncias do interior pode ser sintetizada por um pequeno trecho do diálogo ficcional criado por Roa Bastos em seu “Em frente a frente

Argentina” entre Mitre e Cândido López⁷⁰. Mitre diz ao pintor: “[...] Buenos Aires é a cabeça e as demais são membros. Você deixaria sua mão decidir” (ROA BASTOS, 2002, p. 27).

Era a elite de Buenos Aires que liderara o processo de independência. É da elite liberal-unitarista que se compusera a geração de proscritos pelo governo Rosas - momento-chave na construção do discurso identitário de um projeto de nação -, e é dessa elite que surgiram os mais proeminentes letrados que constituíram as bases do sistema literário nacional e do subsistema da literatura traduzida. Por fim, é essa elite que traduzira e trouxera a assinatura de Dante para o interior das suas obras e que iniciaria, em conjunto com os letrados das demais ex-colônias espanholas e portuguesa, a construção da imagem do Dante sul americano contemporâneo.

⁷⁰ Cândido López foi oficial tenente de Mitre e o pintor da Guerra do Paraguai.

3 A CONSTRUÇÃO DO DANTE SUL AMERICANO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL DO SÉCULO XIX

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 século IX, que traduziu obras do latim para o inglês; Afonso X, o sábio, rei de Castela e Leão no século XIII e patrono da Escola de Tradução de Toledo, na qual 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 e de Bartolomé Mitre. Todavia, bem poucos governantes se interessaram pela tradução como um campo de estudo, como fez Mitre, e, possivelmente, um número menor ainda se dedicou à prática dela de forma tão extensiva e abrangente como fez Dom Pedro II.

No presente capítulo, além de discorrer sobre a representação da *Divina Comédia* feita por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre, veremos a presença de Dante nas literaturas brasileira e argentina com foco no século XIX, em especial, no período conhecido como Romantismo quando a questão nacional intensifica a relação entre literatura e poder. O ressurgimento de Dante se dá justamente pela força política do seu

texto que vai do literário para o político e vice-versa. Nunca antes o poeta *fiorentino* foi narrado de forma tão engajada em um contexto literário-político.

No entanto, o interesse por Dante Alighieri não é uma prerrogativa apenas do momento romântico dessas literaturas. Conforme análise do historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, pode-se dizer que a assinatura de Dante chega à América junto com os europeus, pois, é possível comparar as descrições que Cristóvão Colombo fazia das terras americanas em suas cartas aos reis católicos com a “divina floresta” do canto XXVIII do “Purgatório” da *Divina Comédia*.

Da selva tropical apresentada por Cristóvão Colombo não parece demasiado pretender, com efeito, que é uma espécie de réplica da “*divina foresta spessa e viva*”, que o poeta, “*prendendo la campagna; lento lento*” vai penetrar para atingir finalmente o paraíso terrestre. (2000, p. 20)

3.1 DANTE, A *DIVINA COMÉDIA* E A ITÁLIA DA (DES)UNIDADE POLÍTICA

Dom Pedro II, Bartolomé Mitre e Dante Alighieri foram poetas e políticos em tempos distantes. O presidente argentino e o imperador brasileiro tiveram como cenário de suas vidas o século XIX. Já o poeta italiano viveu seis séculos antes, nascido 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,⁷¹ defendido pelos gibelinos. O norte da Itália era majoritariamente aliado do Imperador e o centro, incluindo Roma, do Papa. Portanto, a Itália 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.

Na *Divina Comédia*, escrita no início do século XIV, 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 objetivo do poeta *fiorentino* não é dizer o que existe no além-morte, mas o de mostrar um percurso para se visualizar a vida de todos os homens.

A *Divina Comédia* é um poema dividido em três livros: o “Inferno”, o “Purgatório” e o “Paraíso”. Para Emilio Pasquini, “O instrumento basilar da expressiva orquestração é o terceto com rima encadeada [...]”⁷² (2005, p. XVI). Gianfranco Contini diz que 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) e para Bruno Enei, “Ela é o superamento da estética da Idade Média [...]” (2010, p.66).

⁷¹ 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.

⁷² 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.

A *Divina Comédia*, por ser uma obra que faz uma forte crítica ao comportamento social, político e religioso de sua época, requer, para esta pesquisa, que conheçamos as circunstâncias na qual foi escrita e os eventos que motivaram Dante a escrevê-la.

Florença era naquele tempo uma das mais importantes cidades na Europa e cujos interesses financeiros e comerciais se estendiam por todo o continente. A cidade era hegemonizada pelos guelfos. Porém, estes se dividiam em duas facções; os brancos, que defendiam mais autonomia para o governo local e os negros, mais alinhados ao papa.

Dante se somava aos brancos e chegou a ser *priore* de Florença, o posto mais alto da governança local. Mas, quando da tomada da cidade pelos negros, em 1303, para fugir da morte certa, teve que se exilar. Assim, a sua vida mudou profundamente: era um florentino de 37 anos perambulando de uma cidade a outra em função da proscrição.

A divisão da Itália entre dois poderes: um temporal e outro pretensamente divino, e os reflexos desta disputa em Florença, obrigando Dante a se exilar, marcaram profundamente a sua obra e, em especial, *A Divina Comédia*. Para Enei a nomeação de Dante para *priore de Firenze* "[...] foi sua tragédia, pois com sua honestidade, os seus inimigos o destruíram" (2010, p. 55). Portanto, a escritura do poeta *florentino* trecentista reflete a sua atuação política e os fatos dela decorrentes. Sua maior obra, a *Divina Comédia*, que requereu 14 anos de esforço, foi escrita no exílio.⁷³

⁷³ 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*, na qual canta o amor idealizado por Beatriz e trata de ciência, filosofia e moralidade. À fase do exílio pertencem: *Il Convivio*, trabalho filosófico

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 desiluiu 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. (1965, p. 128)

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. Maria Teresa Arrigoni (2001) 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

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 entre Igreja e Estado e afirma a necessidade de um Império universal e autônomo. Dante morreu no exílio, em 1321, em Ravena.

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)

Um dos recursos retóricos importante da *Divina Comédia* é a alegoria através da qual Dante faz constantes representações figurativas para transmitir o significado desejado. Desse modo, por exemplo, Dante representa o homem, Beatriz a fé e Virgílio a razão.

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 e colocam o homem e sua alma diante de três possibilidades para as quais o livre arbítrio lhe permite a escolha: a condenação eterna; a condenação temporária ou a salvação perene. O julgamento divino é supremo e definitivo, mas não nos esqueçamos de que, enquanto autor, é o próprio Dante quem encarna o papel de Deus, portanto é ele quem julga e dispõe as almas de acordo com o seu juízo distribuindo-as pelos três reinos. Se o Dante autor encarna Deus, o Dante personagem e protagonista encarna ele mesmo, o que lhe permite nem sempre concordar com o julgamento divino do Dante autor. No Canto V, por exemplo, ele se apieda de tal modo do destino das almas de Paolo e

Francesca que desmaia (fato, aliás, que ocorre em outras passagens da narração).

*... sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade. (vv. 142)*

E no Canto XXXIII, o Dante personagem se indigna com o terrível destino de Ugolino e seus filhos e netos e conclama as ilhas Capraia e Gorgona a fecharem a foz do rio Arno para que os habitantes de Pisa morram afogados.

*muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogne persona! (vv. 84)*

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. No percorrer desse caminho, os homens cruzam o Inferno, o Purgatório e o Paraíso de suas existências. Italo Borzi (2006), na introdução que faz da sua edição da *Divina Comédia*, diz que o escopo da obra é

[...] a renovação da sociedade humana, de um mundo "que vive enfermo". Para realizar esta nobre missão, da qual se 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. [...]. (2006, p. 22)⁷⁴

⁷⁴ “[...] 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

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 (1985): “O bem mais elevado se origina em Deus” (p. 96)⁷⁵. Para Arrigoni (2008), 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” (p. 39).

Como já enunciado, a análise das traduções da *Divina Comédia*, em particular, do episódio do conde Ugolino, feitas por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre, é o objeto desta pesquisa. Dante narra o episódio no Canto XXXIII do “Inferno”. A cena se passa no nono e último círculo do inferno, onde são punidos os que praticaram o pecado de traição e do qual os três maiores expoentes são Judas, Brutus e o cunhado deste, Gaius Cassius Longinus. Neste lugar, Dante e Virgílio encontram muitas pessoas famosas, entre elas Ugolino e o arcebispo Ruggieri degli Ubaldini. Eles estão numa região entre Antenora e Ptoloméia. A primeira é a área do nono círculo em que ficam os traidores da pátria e do partido, caso de Ugolino, acusado de entregar os castelos de Pisa para as cidades de Lucca e Florença. A outra área é reservada aos que traíram a confiança que lhes foi depositada por outros, caso do arcebispo, que traiu Ugolino após este aceitar seu

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).

⁷⁵ *Il massimo bene e l'origine del bene è Dio.* (AUERBACH p.96)

chamado de retornar a Pisa. Na escrita de Mitre o episódio é assim resumido:

Ugolino narra seu encarceramento na torre de Pisa, juntamente com seus quatro filhos. Seu sonho fatídico. A agonia de seus filhos, e sua morte por fome. Ugolino sobrevive a seus filhos, e cego, desnordeado, tem mais poder sobre ele a fome que os sentimentos naturais. (apud ALIGHIERI, 1922, p. 191)⁷⁶

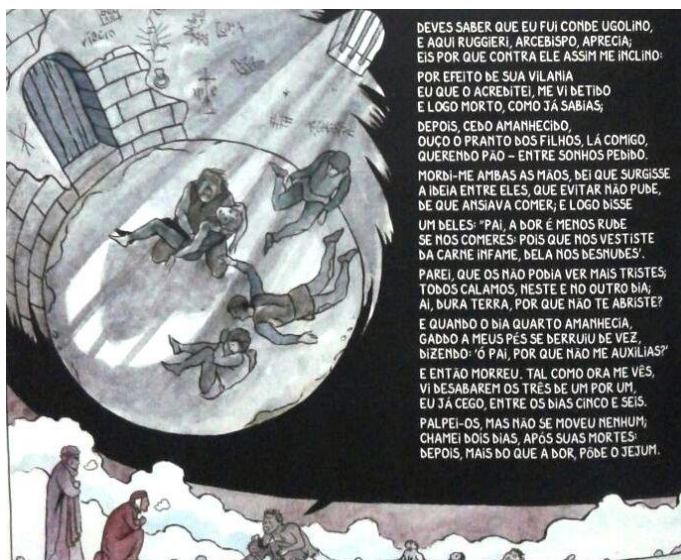


Figura 5. Conde Ugolino e seus filhos e netos na Torre della Muda.⁷⁷

Históricamente Ugolino della Gherardesca foi um nobre de Pisa que pertencia ao partido gibelino e depois aliou-se ao rival partido

⁷⁶ *Hugolino narra su emparedamiento en la torre de Pisa, juntamente con sus cuatro hijos. Su sueño fatídico. La agonia de sus hijos, y su muerte por hambre. Hugolino sobrevive a sus hijos, y ciego, desatentado, puede en él más el hambre que los sentimientos naturales* (apud ALIGHIERI, 1922, p. 191).

⁷⁷ 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.

guelfo. Em 1285, eleito capitão do povo por 10 anos, fez um acordo de paz com os guelfos de Florença e Lucca cedendo a estes alguns castelos do território. O acordo descontentou a todos em Pisa: os gibelinos o viam como um traidor, tanto por suas ações nas guerras como na política (troca de partido) e os guelfos o consideravam perigoso por ser de origem gibelina, por ceder facilmente aos inimigos e por sua avidez por riqueza e poder. Para fortalecer seu domínio juntou-se ao neto Nino Visconti promovendo algumas reformas populares. Rompida a aliança com Visconti, aliou-se ao arcebispo Ruggieri degli Ubaldini e a nobreza gibelina representada pelas poderosas famílias Gualandi, Sismondi e Lanfranchi. Logo, os novos aliados se voltaram contra Ugolino, acusando-o de traição e encarcerando-o na Torre della Muda com seus filhos Gaddo e Uguccione e os netos Anselmo e Nino, este último conhecido como Brigata. Depois de alguns meses de cativo, em março de 1289, Ruggieri deu ordem para que a chave da prisão fosse jogada no rio Arno e a porta trancada para que os prisioneiros morressem de fome. Passados oito dias a torre foi reaberta encontrando-se ali os cinco corpos mortos pela fome. Esse desfecho fatídico ocorreu quando Dante tinha 23 anos.

Já a cena que culmina no ambíguo e atroz final é por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio descrita da seguinte forma:

Um dia, uma noite, que transcorrem lentos e silenciosos em uma elementar sucessão de tempo entre os condenados paralisados, o conde resiste reprimindo no coração palavras e lágrimas. Em seguida, o colapso. Quando na penumbra do novo dia vê nos rostos dos filhos os sinais da fome comum [...] Sozinho e impotente o pai testemunha o passar dos filhos,

escuta e registra o último grito de socorro de Gaddo, que é como o sinal extremo da vida. [...] de fome, de desespero tateia no escuro [...], sobre os cadáveres de seus filhos, chama-os desesperado por dois dias: revive com elevada angústia o último ato daquele martírio. (2005, p. 371)⁷⁸

O escritor Jorge Luis Borges (1982), em *Nove ensaios dantescos*, dedica um deles a analisar “El Falso Problema De Ugolino”. Neste, Borges discorre sobre a dubiedade do verso 75 do famoso episódio: *Poseía, piú che'l dolor, poté il digiuno*, e diz que suspeita tratar-se de um problema que parte de uma confusão entre a arte e a realidade. Duas são as interpretações possíveis, uma aceita pelos estudiosos mais antigos da *Divina Comédia* que assevera que a dor não matou Ugolino e sim a fome, e a outra que apregoa que a fome foi mais forte que a dor e o Conde comeu das carnes de seus filhos e netos. Sobre a tese do canibalismo, Borges opina que

Dante não queria que pensássemos, porém, que suspeitássemos. A incerteza é parte de seu desígnio, Ugolino rói o crânio do Arcebispo; Ugolino sonha com cães de dentes afiados rasgando os flancos do lobo (*..e con l'agute scane/mi pareo lor veder fender li fianchi*). Ugolino, movido pela dor, morde as próprias mãos; Ugolino ouve que os filhos lhe oferecem inverossimilmente a sua carne; Ugolino pronunciando o ambíguo verso, torna a roer o crânio do arcebispo. Tais

⁷⁸ *Un giorno, una notte, che trascorrono lenti e silenziosi in elementare successione di tempo tra gli immobili condannati (...), il conte resiste reprimendo nel cuore parole e lacrime. Poi Il crollo. Quando nella penombra del nuovo giorno scorge nel volto dei figli i segni della comune fame [...] Solo e impotente il padre assiste al trapasso dei figli, raccoglie e registra l'ultima invocazione d'aiuto di Gaddo, che è come l'estremo segno della vita. [...] di fame, di disperazione brancolare al buio [...], sui cadaveri dei propri figli, invocarli disperato per due giorni: rivive con sublime affanno l'ultimo atto di quel martírio.* (2005, p. 371)

ações sugerem ou simbolizam o evento
atroz. (1982, p.10)⁷⁹

Assim, mesmo que não se deva crer na possibilidade de canibalismo, deve-se desta suspeitar com incerteza e temor. Negar ou afirmar o monstruoso delito é menos horrível que vislumbrá-lo. Para Borges, Dante não sabia mais de Ugolino do que aquilo que é narrado nos tercetos e, portanto, o que está escrito é o máximo de quanto Dante imaginou do Conde. E que, por conseguinte,

[...] no ambíguo tempo da arte, que se assemelha ao da esperança e do esquecimento. [...] Na escuridão da sua Torre da Fome, Ugolino devora e não devora os amados cadáveres, e essa ondulante imprecisão, essa incerteza, é a estranha matéria de que é feito. Assim, com duas possíveis agonias, sonhou Dante e assim sonharam gerações. (1982, p.10)⁸⁰

Eis o falso problema que Ugolino nos coloca, por isso, o que parece central para Borges não é o problema moral do canibalismo. Importa mais a reflexão sobre a ambiguidade literária do episódio a partir de um ponto de vista que considera a obra literária em seu discurso, como um fato verbal, feito de palavras e portadora de um estilo. Desse modo, mais relevante que afirmar ou rejeitar o canibalismo de Ugolino é aquilatar o valor literário da ambiguidade que o texto

⁷⁹ *Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio, Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (... e con l'agute scane/mi pareo lor veder fender lijiancht). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosimilmente su carne; Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atrozo. (1982, p.10)*

⁸⁰ *[...] en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. [...] En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones. (1982, p.10)*

sugere e o efeito de incerteza criado no leitor. Como Dante não sabia muito mais de Ugolino do que os tercetos narram, a ambiguidade é uma forma de ir além do que foi dito sem se comprometer e sem criar contradições textuais.

Os versos nos quais Ugolino conta a história de sua morte e de seus filhos e netos estão entre os mais famosos da *Divina Comédia*. Nas suas páginas, o episódio é cantado por Dante dos versos 01 ao 90 do canto XXXIII do “Inferno” (Apêndice A).

No canto, Ugolino jamais reclama de sua morte, mas do castigo injusto imposto a inocentes, os seus filhos e netos. Tal como aconteceu com o Conde, o castigo imposto a Dante foi estendido a seus filhos, fato que demonstra que este relato, bem como outros ao longo da obra, tem um sentido de denúncia contra a injustiça que o próprio Dante, bem como os próximos de si, haviam sofrido.

Em síntese o episódio é um clássico relato da luta pelo poder que se dá em uma situação em que a emergência de um significa destruir, eliminar e mesmo apagar a existência do outro, cujo discurso está em oposição ao seu. Na luta pela constituição das nações no século XIX, política e literatura simbioticamente agem a favor e contra distintos projetos de poder. Pela via política e militar se alveja a existência do outro e se promove a sobrevivência política de uma opinião, e pela literatura se contrapõe ao discurso do outro e se promovem os símbolos e os mitos que fundarão a nova identidade das nações, sobretudo, em oposição às ex-colônias.

3.2 A REPRESENTAÇÃO DA *DIVINA COMÉDIA* POR DOM PEDRO II

No Brasil, o fim do período colonial se deu em 1922 com o início do Primeiro Reinado, o qual teve como imperador Dom Pedro I. Já o Segundo Reinado foi o período em que o Brasil foi governado por Dom Pedro II. Iniciou-se com a declaração de sua maioridade, em 23 de julho de 1840, quando o jovem imperador tinha quinze anos incompletos de idade e findou com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889.

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, pois, enquanto na Europa recrudescia o conflito de classes entre a burguesia em ascensão e a nobreza decadente, acentuados pelas revoluções Industrial e Francesa, no Brasil, recém emancipado do jugo colonial, perpetuava-se o domínio agrário-latifundiário-escravista assentado em uma economia de exportação primária. 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 princípios era não raro deposta para prevalecerem os interesses áulicos, as conveniências de ocasião, as abdições, as acomodações. (1994. p. 492)

Nelson Werneck Sodré (1978) 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. (pp. 44-5)

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.

A perda de apoio junto à elite cafeeira, motivada pelo fim da escravidão, fragilizou o império e impulsionou 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 1889, os militares proclamam a república, sepultando a monarquia.

Dom Pedro II viveu entre 1825 e 1891 e foi coroado imperador em 1841⁸¹ 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, que o aceitou.

Além de governante, foi um intelectual, admirador das ciências, apreciador das artes e da literatura; uma das características de seu governo foi a liberdade de imprensa. Era sensível às transformações sociais e defensor da abolição, mas foi sob a regência de sua filha, a princesa Isabel, que a escravidão legalmente findou – o Brasil foi o último país da América a fazê-lo. Assim como Dante, morreu no exílio sem jamais ter voltado a rever sua pátria. A morte ocorreu em Paris, dois anos depois de proclamada a república no Brasil.

Lia muito sobre vários temas. Em edição comemorativa ao centenário do nascimento de Dom Pedro II, o diário *O Jornal*, do Rio de Janeiro, na edição de dois de dezembro de 1925, publica um artigo do historiador e escritor Theodoro Sampaio, intitulado “A Cultura intelectual do Imperador”, no qual ele destaca a metodologia de leitura do Imperador:

Lendo, por ventura, em sciencias ou letras, o seu lápis de anotador, crítico, ia deixando, á

⁸¹ Schwarz 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).

margem da idéa versada, o que em seus pensamentos essa idéa suggeria e, nisto, o seu senso crítico bem equilibrado tinha a servil-o a memmoria prodigiosa que o distinguia, a memória dos Braganças. Era um leitor infatigável, cuja sêde de saber só não era maior do que o seu patriotismo. (1925, p. 4)⁸²

O Monarca se dedicou desde cedo ao estudo de idiomas. Em 1871, monsenhor Joaquim Pinto de campos asseverava que Dom Pedro II conhecia

[...] a fundo as linguas patria, latina, franceza, italiana, e allemã: sabe a hespanhola, e ingleza; não é estranho á grega. A ethnographia, a lingua guarany, e os principaes dialectos dos selvagens hão-lhe sido assumpto de lucubrações. (1871, pp. 22-3)

O Imperador 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 outros⁸³. O escritor e diplomata Oliveira Lima publicou, em *O Jornal*, o artigo “O Imperador e os sábios”, no qual ele salienta que “Os estrangeiros [...] reconheciam e admiravam o saber de D. Pedro II, não pelo facto de ser elle imperador

⁸² **O Jornal**, Edição comemorativa do centenário de D. Pedro II. Rio de Janeiro, quarta secção, edição 2135, dois de dezembro de 1925. As edições digitalizadas deste diário podem ser acessadas em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_02&pasta=ano%20192& em Acesso em 07 set 2015.

⁸³ “Poetas, historiadores e sabios estrangeiros se tem dirigido ao Imperador, escrevendo-lhe, e dedicando-lhe ou offerecendo-lhe suas obras, e com alguns se tem S.M. I. correspondido. Entre aquelles ou estes, figuram os snrs. Lamartine, Humboldt, Manzoni, Alexandre Herculano, Ferrão, Fleuscher, Antonio Feliciano de Castilho e outros”. (CAMPOS, 1871, pp. 24-5)

[...] mas por ser genuíno aquelle saber (1925, p. 11).⁸⁴ Durante seu governo o Brasil viveu um período de desenvolvimento. Nadja Paraense dos Santos (2004) assim descreve esse período:

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

Ele traduziu poemas e textos religiosos da tradição judaica e católica e fez traduções entre vários pares de línguas,⁸⁵ clássicas e modernas. Entretanto, como já dito, o seu trabalho como tradutor, mesmo com os avanços trazidos pelas pesquisas do NUPROC nos últimos cinco anos, ainda, é pouco conhecido, tanto pela população quanto pelo mundo acadêmico, onde são poucas as pesquisas a respeito do tema “Dom Pedro II e a tradução”.

⁸⁴ **O Jornal**, Edição comemorativa do centenário de D. Pedro II. Rio de Janeiro, quarta secção, edição 2135, dois de dezembro de 1925. As edições digitalizadas deste diário podem ser acessadas em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_02&pasta=ano%20192&. Acesso em 07 set 2015

⁸⁵ “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, 1975c, p. 295)

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).

O apreço pelo estudo das outras línguas só não era superior ao do próprio idioma. Em carta a condessa de Barral⁸⁶, então na Europa, em 1865, insta: “Peço-lhe que m’escreva sempre que lhe for agradável em Português, e leia de vez em quando algum autor n’esta língua, afim de falar e escrever sempre corretamente o idioma de sua pátria de nascimento”. (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p. 33) No ano seguinte, em nova carta, repreende a Condessa: “Porque é que m’escreveu em francês? Espero que não se vá estrangeirando e esqueça a língua do lugar onde nasceu”. (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p. 69) E, motivado pela tradução que Logfellowm fez da *Divina Comédia*, tentou convencê-lo, sem sucesso, a traduzir *Os Lusíadas*, de Camões. Dizia o Imperador que tal feito o tornaria “[...] um poeta quase nacional para o Brasil e Portugal”. (LYRA, 1977, p. 237)⁸⁷

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-*

⁸⁶ Para saber mais sobre a correspondência entre Dom Pedro II e a Condessa de Barral cf.: MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. *Pedro e Luísa. Construções de si: a escrita epistolar de D. Pedro II e da Condessa de Barral*. Tese de doutorado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

⁸⁷ Volume II: *Fastígio: 1870-1880*.

homem e o Pedro-instituição. Aliás, racionalizar foi uma condição essencial para que pudesse levar a bom termo a sua tarefa de imperador, 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,⁸⁸ 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,⁸⁹ 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. Mesmo na relação com a condessa de Barral o desejo por cultura era uma constante, tanto, que depois de ela mudar-se para a França, em 1865, Dom Pedro II a transformou numa espécie de guia particular a lhe informar sobre as novidades literárias europeias, a ponto de, em carta, escrever-lhe: “Desculpe-me se a converti em minha livreira” (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p. 19) Esta ansiedade por conhecimento o conduziu ao estudo das artes e das ciências. Entretanto,

⁸⁸ O casamento foi realizado por procuração em Nápoles, em 1843.

⁸⁹ “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).

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,⁹⁰ de estudantes brasileiros no exterior, demonstra esse aspiração.

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 transgredir 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. (1999, p. 154)⁹¹

⁹⁰ “[...] 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 contas trimestrais de seu aproveitamento e assumir o compromisso de regressar ao país no final dos estudos” (CARVALHO, 2007, p. 98).

⁹¹ Todas as citações do Diário de Dom Pedro II nesta tese foram retiradas da cópia digital do diário pessoal do imperador da obra: ALCÂNTARA, Dom Pedro de. **Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890**. Organização de Begonha Bediaga, Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

Dom Pedro nomeava o conselho de ministros e o seu presidente e com eles mantinha reuniões colegiadas 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:

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. (1999, p. 154)

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. (1999, p. 154)

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. (1999, p. 154)

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 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. (1999, p. 155)

Para Dom Pedro II, a tradução sempre foi campo de estudo, um meio de acessar as outras culturas e a ela se dedicou de forma extensiva e abrangente. Este fato constitui-se num indicativo de que, além de prováveis motivações políticas, das quais um governante não pode se descuidar, havia o entusiasmo próprio do homem, do intelectual, ávido por conhecimento e por ampliar sua visão de mundo. Isso, por si só, é suficientemente substancial para tornar Dom Pedro II um objeto de estudo de interesse acadêmico. Afora isso, 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, cancelados 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.

Em 1889 foi publicado pelos netos D. Pedro e D. Luiz, filhos da princesa Isabel, um livro de poesias e traduções do Imperador. Nele se encontram, além de suas poesias, as traduções de poemas de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Félix Anvers, Henry Longfellow, John Whittier, Alessandro Manzoni, entre outros, num total de 26 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.

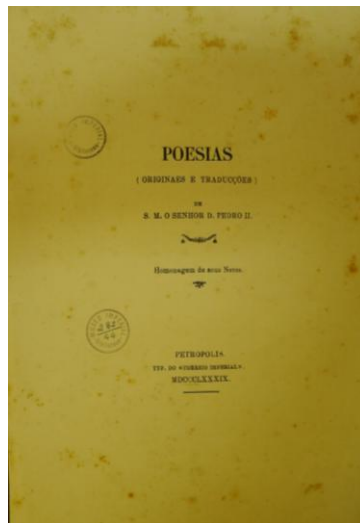


Figura 6. Frontispício da Edição de 1889 das *Poesias* completas de Pedro II

Na primeira parte do livro, encontram-se os sonetos de autoria do próprio Imperador. Na sequência, estão as traduções⁹², subtintuladas

⁹² As traduções de Dom Pedro II, que constam da edição de 1889, são 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;

de versões, entre as quais, o canto XXXIII do "Inferno" que é o objeto de estudo desta pesquisa.

Na edição de 1932, da Editora Guanabara, há um prefácio de autoria do jornalista e escritor Medeiros e Albuquerque. Este 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. Ele diz que a edição de 1932 é uma cópia fiel da edição original.

Dom Pedro II ainda teve publicado, em Bruxelas, em 1888⁹³, a tradução do francês de três quadras de Émile Sigogne, dedicadas à princesa Dora d'Istria. Esta foi estampada em seguida ao verso original no livro *Mosaïque*.

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.

26. Versos d'Ernesto Heller à morte do poeta Dranmor, 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" (Psalmo L.), "Oh Salutaris Hostia", "Panis Angelicus", "Ave, verum", "Pange lingua", "Vexilla regis", "Stabat mater".

⁹³ Cf. SEGURADO, Milton Duarte. O poeta Pedro II. In: **Notícia bibliográfica e histórica**. Campinas: Departamento de História/PUC. N.ºs 72/73/74, jan/maio de 1976, pp. 8-17.

Antes das três publicações acima citadas, em 1882, a tradução de Dom Pedro II de *Il Cinque Maggio*, de Alexandre Manzoni, compôs o livro organizado pelo professor italiano Carlo Attilio Meschia, intitulado *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni*. A obra foi impressa na cidade italiana de Foligno, pelo estabelecimento Feliciano Campitellio, e junto à tradução do Monarca figuram outras vinte e sete traduções; sendo seis em latim, três em francês, sete em espanhol, uma em catalão, oito em alemão (entre as quais a de Goethe), uma em inglês e mais uma em português.

Esta tradução do Imperador da ode manzoniana foi também publicada em 1885 no livro *Cinco de Maio Ode Heroica de Alexandre Manzoni – Três versões em português*. A ode *Il Cinque Maggio* foi escrita em homenagem a Napoleão Bonaparte, morto em cinco de maio de 1821. A publicação carioca de 1885 se deu em honra aos 64 anos da morte do líder francês. Uma das notas dessa publicação relata que o Sr. Meschia para fazer a edição italiana de 1882 recebeu um autógrafo “[...] mandado pelo Sr. cav. Pietro Brambilla, parente e herdeiro de Manzoni juncto com a carta que a acompanhava, também autógrafa, com a data: Nápoles, 15 de Novembro de 1871. É inédita e publica-se com o consento do augusto traductor” (MANZONI, 1885, p. 67).

É interessante observar que a publicação no circuito literário europeu foi autorizada pelo Imperador, o que corrobora a tese de que Dom Pedro II queria ser reconhecido e fazer parte da confraria de intelectuais-literatos da segunda metade do século XIX e, também, vale ressaltar que o próêmio e as notas explicativas dessa publicação dão testemunho do aceite e do reconhecimento da qualidade literária da tradução do Monarca e, ainda, que a publicação de sua tradução em solo

italiano reflete o prestígio que o âmbito literário internacional abonava ao Imperador.

Outra nota da edição de 1885 cita ulteriores traduções de Dom Pedro II, como o V canto do “Inferno” da *Divina Comédia e Prometheu* de Eschylo “[...] que o falecido Duque-Estrada Teixeira leu trechos em duas conferências da Glória” (MANZONI, 1885, p. 68). E assinala que a notícia dessas conferências podem ser lidas nas edições do *Jornal do Commercio* de 5 de maio e de 23 de junho de 1874. Portanto, também, em solo nacional as traduções do Monarca eram reconhecidas e de conhecimento, ao menos, do público que lia jornais.

Manzoni está entre os literatos do período mais admirados por Pedro de Alcântara que dele traduziu a ode *Il Cinque Maggio* pela primeira vez em 1853 e a retocou em 1869 quando a presenteou, juntamente com outras traduções suas, a atriz Adelaide Ristori⁹⁴. O Imperador encontrou-se com o poeta italiano em 1871, em Brussaglio, e manteve com ele uma correspondência por cerca de 20 anos. Franco Cenni fala que o Imperador não tinha 26 anos quando enviou sua primeira carta a Manzoni:

A Manzoni, com poucas linhas escritas em italiano, o imperador pedira, como autógrafo, 'algumas estrofes da ode imortal *Cinque Maggio*'. O poeta respondeu enviando-lhe a ode inteiramente copiada de sua própria mão. O jovem admirador escreveu-lhe novamente, então, já mais senhor de si, [...]. (2003, p.87)

Do espanhol, Dom Pedro II traduziu o poema oriental *Granada*, de autoria de José Zorrilla y Moral e, parcialmente, *Araucana*, poema

⁹⁴ Cf. BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. **O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori**. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.

épico de Don Alonso de Ercilla y Zuñiga que narra a batalha dos índios araucanos contra os colonizadores no sul do Chile, o qual fez distribuir “por ocasião das festas aos marinheiros chilenos” (CALMOM, 1975a, p. 535). Ana Sackl informa que *Araucana*, publicado em Madri, em 1590, “[...] pertence ao século de ouro espanhol e aparece já na lista de livros escolhidos por Dom Quixote de Miguel de Cervantes de Saavedra” (2013, p. 188).

Do grego traduziu a *Odisséia*, de Homero, clássico fundador da literatura ocidental e *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo. Este último publicado pela Imprensa Nacional em 1907.

O Monarca tinha muito apreço pelo hebraico, língua que começou a estudar por volta de 1860. Em seu diário, registra: “Traduzi *Nehemias* com facilidade - não tenho esquecido o hebraico” (1999, p. 612). 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*⁹⁵ e traduziu Camões para o hebraico. Da *Bíblia*, ainda traduziu os *Atos dos Apóstolos*, do *Novo Testamento*.

Dom Pedro II também traduziu diretamente do árabe as *Mil e uma Noites*, obra que não conseguiu concluir. Segundo Rosane de Souza (2015), o Monarca é um tradutor bastante fiel e manteve até mesmo trechos eróticos, que outros escondiam, como se pode ver nesta passagem: “[...] e 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 e começou a chupar

⁹⁵ Estes trabalhos se encontram atualmente no Museu Imperial em Petrópolis.

a língua de mim [...] ", (2015, p. 134). Para Souza “Temos assim, como afirma Bataille (1987), uma forma de transgressão, e o ato erótico agride o que é moralmente aceito dentro dos princípios cristãos, por isso, é considerado obsceno” (2015, p. 134).

Ainda do oriente, o Imperador traduziu parcialmente o livro do *Hitopadeśa* ou "instrução útil", coletânea de 43 contos e fábulas indianos com sentido moral atribuído ora a Narayana ora a Visnusarman, do qual o manuscrito mais antigo data de 1373. Provavelmente, a obra foi escrita antes de Buda, que viveu na Índia entre os séculos VI e V a.C, e serviu como uma espécie de catecismo da religião por ele criada. *Hitopadeśa* foi traduzida mundialmente e, de acordo com Adriano Mafra, a versão de Dom Pedro II foi “[...] traduzida a partir do devanágari (sistematização da língua sânscrita na modalidade escrita). [...] tendo como base duas edições do *Hitopadeśa* para o inglês [...]” (2015, p. 89). Entre os objetivos dessa tradução estava o aprendizado do sânscrito.

Algumas traduções nunca foram publicadas e seu acesso requer pesquisa direta nos locais onde estas obras podem se encontrar, contudo, como se sabe, durante o seu reinado quando jogava seu peso monárquico no esforço para a consolidação de uma identidade nacional, as traduções do Monarca circulavam na corte e eram lidas por conhecidos e intelectuais do Brasil e do exterior e, também, em saraus, tertúlias e no próprio IHGB.

Além de tradutor, Pedro de Alcântara também foi traduzido. Conforme o professor e escritor Milton Duarte Segurado no artigo “O poeta Pedro II”, o barão de Roussado verteu para o francês o poema “A

vida a bordo” e Mr. Liegeard “À morte do Príncipe D. Pedro (seu pai)”, também para o francês (1976, p. 14).

Schwarcz destaca o papel ativo do Imperador na construção de símbolos e mitos que dessem sustentação ao seu projeto de identidade cultural nacional, ação que, por óbvio, auxiliava no reconhecimento de sua própria produção artística:

D. Pedro II abria os salões literários no Palácio de São Cristóvão, dirigia as reuniões do Instituto Histórico, ia à ópera, acompanhava exames no Colégio Pedro II e inaugurava as exposições anuais da Academia de Belas-artes. Aí estavam as colunas de sua construção. A imagem eram os trópicos e o indígena idealizado. (1998, p. 154)

Como a maioria dos intelectuais brasileiros do período, Dom Pedro II tinha o francês como língua da literatura e da cultura.⁹⁶ Fato que fica evidente na quantidade de poemas cuja tradução se deu a partir do francês. Sobre essa predominância do francês, José Paulo Paes ajuíza:

[...] 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. (1990, p.11)

Observando alguns trechos de seu diário, como, por exemplo, os que falam sobre a tradução da *Odisséia*, se pode perceber o quão

⁹⁶ “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).

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 02 de janeiro de 1891, ou seja, um espaço temporal 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 <i>Odisséia</i> com o Seibold comparando-a à tradução alemã.
17 de agosto de 1887 (4a f.)	1 ¾. Almocei bem. Descansei. Acabo de traduzir a <i>Odisséia</i> com Seibold. Vou sair.
3 de setembro de 1887 (sábado)	1h ½ Dei lição de grego traduzindo a <i>Odisséia</i> e comparando-a com a tradução alemã. Vou sair.
7 de setembro de 1887 (sábado)	1h 35' Acabada comparação da tradução alemã dos <i>Lusíadas</i> com o original da tradução da <i>Odisséia</i> . Tem chovido.
17 de janeiro de 1888 (3a f.)	4h ¼ 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 <i>Odisséia</i> e comparei a tradução alemã dos <i>Lusíadas</i> com o original no meu estudo em companhia do Seibold. Jantei com apetite.
30 de janeiro de 1888 (2a f.)	10h ¼ [...] Antes do jantar, em que comi com apetite, traduzi no meu estudo com o Seibold a <i>Odisséia</i> , 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: ALCÂNTARA, 1999, pp. 544-894.

Diversamente de Mitre, Dom Pedro II não foi o primeiro tradutor no seu país da *Divina Comédia* e nem o único a trabalhar com Dante na literatura brasileira. 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 e a assinatura de Dante acontecem tanto em escritores de textos dramáticos como de textos poéticos e na prosa. Portanto, antes e depois de Dom Pedro II, a

presença de Dante e de sua obra na nossa literatura é bastante significativa.

Segundo Marco Lucchesi, no seu artigo *Notas Acerca da Divina Commedia no Brasil*, publicado na revista do IHGB, a presença de exemplares da *Divina Comédia* no Brasil remonta ao século XVII e possivelmente antes. Diz ele:

O poema sacro fazia parte do acervo de jesuítas e beneditinos, cujo registro do primeiro exemplar da *Comédia*, segundo Câmara Cascudo, remonta ao século XVII. Devia haver outros e anteriores registros. Mas, após a expulsão dos jesuítas, as bibliotecas dos colégios como que se dissolveram, vendidas, furtadas, ou ainda, e principalmente, “espedaçadas e comidas do bicho”, como diz o auto de inventário dos livros achados no colégio do Rio, em 1725. (2012, p. 297)

Existem nos acervos de bibliotecas do país exemplares da *Divina Comédia* anteriores ao século XVI, o que não significa que estes tenham chegado ao Brasil antes dos registrados nas bibliotecas dos jesuítas e beneditinos. Na biblioteca da Fundação Casa Rui Barbosa existe uma publicação da *Divina comédia* de 1481, editada por Landino e que pertencia a este grande letrado brasileiro.

Na Biblioteca Nacional encontram-se exemplares editados a partir do século XVI. Entre os mais antigos do acervo da Biblioteca Nacional tem-se:

- Dante con nvoe, et vtili ispositioni / Aggiuntoui di piu vna tauola di tutti i vocaboli piu degni d'osseruatione, che a i luoghi loro sono dichiarati [M. Alessandro Vellutello], Imprenta In Lyone [Lyon, Franca] : appresso Guglielmo Rouillio, 1551;

- Dante con l'espositioni di M. Bernardino Daniello da Lvcca : sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, Imprenta In Venetia [Itália] : appresso Pietro da Fino, 1568;
- Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello : sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso, Imprenta In Venetia [Itália] : Appresso Gio. Battista, & Gio. Bernardo Sessa, fratelli, 1596.

Há, também, traduções francesas do século XIX:

- La divine comedie / Dante Alighieri; traduction de Artaud de Montor; illustrations de Yan Dargent. Imprenta Paris, [França]: Libr. Garnier, 1870;
- La divine comédie / Dante Alighieri; traduction nouvelle par Francisque Reynard. Imprenta Paris [França]: A. Lemerre, 1877-1878.

Numa compilação feita pelo centro de estudos de filosofia patristica e medieval de São Paulo – CEPAME sobre a bibliografia existente acerca de Dante nas bibliotecas das universidades estaduais paulistas⁹⁷, encontram-se:

- DANTE ALIGHIERI, *Opere del divino poeta Dante con suoi comentì: correcti et conogne di ligentia novamente in litera cursiva impresse.* [s.l.], [s.n.] 1520. 440 fls.[USP];
- DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia di Dante con la dichiaratione de' vocabuli piu importanti, usati dal poeta, dim. Lodouico dolce.* Vinegia, Appresso Domminico, 1578. 598 p. [MP];
- DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia.* “Vita di Dante Alighieri scritta dal Abb. Marrini”, vol. 1, pp. I-XVIII. “Prima[-seconda] lettera sopra Dante de V. Martinelli, al Conte d’Orford”, vol. 1, pp. XIX-XL. “Della dottrina teológica contenuta nella Divina commedia di Dante Alighieri de Berti”, vol. 1, pp. XLICLXXXVIII. “Principio d’un capitolo del Abate A. M. Salvini scritto di villa a F. Redi”, vol. 1, pp. CLXXXIX-CXCII. Parigi, Appresso Marcello Prault, 1768. 2 vols. [USP].

Igualmente existem traduções ao francês editadas no século XIX e uma traduzida ao alemão:

⁹⁷ Centro de estudos de filosofia patristica e medieval de São Paulo – CEPAME, José C. Estêvão (Depto. de Filosofia – USP). Atualizada em 16/12/2009.

- DANTE ALIGHIERI, *OEuvres de Dante Alighieri: La divine comédie. La vie nouvelle*. Tr. ?. Paris, Charpentier, 1842. [USP];
- DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie de Dante Alighieri*. Tr. en français par M. lechevalier A. de Montor. Paris, Garnier, [s.d.], nouv. ed. XXVIII+448 p. [USP];
- DANTE ALIGHIERI, *L'enfer du Dante*. Traduit en vers par L. Ratisbonne. Paris, M. Lévy, 1859. 2 vols. [USP];
- DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie*. Traduit en vers, tercet par tercet avec le texte en regard par L. Ratisbonne. Paris, M. Lévy, 1865-1870. Nouv. ed., rev. et améliorée. 3 vols. [UNICAMP];
- DANTE ALIGHIERI, *L'enfer...* Avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de P. A. Fiorentino. Paris, Hachette, 1891. VIII+184 p. [USP];
- DANTE ALIGHIERI, *Gottliche comodie*. Metrisch ubertragen und mit kritischen und historischen erlauterungen versehen von philalethes. Leipzig, Teubner, 1891. 3 vols. [USP].

Para Lucchesi o estudo do *sacro poema* pode se dividir

[...] em duas fases distintas, antes e depois de Machado de Assis, de quem se esperava, aliás, a tradução completa da *Comédia*, que deveria ser magistral, a julgar pelo canto 25 do Inferno, o melhor de quanto nos legou o Segundo Reinado (e não só daquele tempo). Sem contar as leituras de Dante, esparsas nas páginas machadianas, cortadas com precisão cirúrgica, ou modificadas [...]. (2012, p. 295)

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 país. 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.

Antes de Dom Pedro II, nos três primeiros séculos da literatura brasileira, a recepção de Dante 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*. Nos sermões do padre Antonio Vieira (1608-1697) se encontra a atmosfera de horror da *Divina Comédia* nas suas descrições do inferno. Em *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1722-1784), se pode perceber a presença de elementos do “Paraíso”. 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 disseminação da sua obra no lado hispânico do continente. (2010, p. 1)⁹⁸

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.

⁹⁸ “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).

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 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*.

No Século XIX, a presença de Dante e as traduções da *Divina Comédia* se intensificaram. O Quadro das traduções da *Divina Comédia* no Brasil (Apêndice M) mostra que foi no século XIX e, particularmente, na sua segunda metade, inserida no contexto cultural do Segundo Reinado, que as traduções desta obra de Dante começaram a ser produzidas e publicadas. Na “advertência do editor” da tradução da *Divina Comédia*, feita pelo Barão da Vila da Barra, já se enumeravam alguns tradutores de Dante no século XIX:

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

Destarte, muitos autores renomados da literatura brasileira mantiveram relação com Dante. Alguns de forma muito estreita e permanente, outros, mais ligeiramente.

Nas primeiras fases do movimento romântico, têm-se Gonçalves Magalhães, já citado, que além da presença dantesca 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 Sousândrade (1833 – 1902), autor do poema “O Guesa Errante” e Castro Alves (1847-1871) - poeta da liberdade e da denúncia das desigualdades sociais - autor de "Navio Negreiro", poema escrito em 1868 e no qual o poeta narra a trajetória de um navio que transporta escravos. No quarto canto do seu poema, por exemplo, Castro Alves compara o navio ao inferno dantesco com suas cenas horrendas tornando evidente a assinatura do *altíssimo poeta*:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
 Que das luzernas avermelha o brilho.
 Em sangue a se banhar.
 Tinir de ferros... estalar de açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,
 Horrendos a dançar...⁹⁹

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.

⁹⁹ ALVES, Castro. O navio negreiro. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf>. Acesso em 26 mai 2015.

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 a presença e a assinatura de Dante é uma constante, tanto em suas poesias, como nos contos, peças, crônicas e romances. Na obra *O Alienista*, por exemplo, ele modifica o verso dantesco:

O Padre Lopes que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho:

La bocca sollevò dal fiero pasto

Quel "seccatore"...

mas uns sabiam do ódio do padre, e outros pensavam que isto era uma oração em latim. (ASSIS, 1942, p. 50)

Sua intenção aos substituir a palavra *peccator* do original por *seccator* é destacar o caráter inconveniente e a conversa maçante do personagem Coelho. Machado ainda traduziu o canto XXV do “Inferno” e tratou de temáticas do “Paraíso” e do “Purgatório”. Para Guerini e Monteiro

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)¹⁰⁰

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 e Manoel Jesuino Ferreira¹⁰¹, a traduziram em versos, mas sem a preocupação de manter a rima dantesca (Ver Apêndice M – Quadro das traduções da *Divina Comédia* no Brasil).

No quadro abaixo constam três traduções dos versos finais do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: a do

¹⁰⁰ “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.”

¹⁰¹ Diz o *Diário do Rio de Janeiro*, de 05 de março de 1876, na edição nº 61, que o Dr. Manoel Jesuino Ferreira, além de traduzir *Templo de Guido*, de Montesquieu, da prosa em verso: “Há dez annos passa os intervallos de uma grave enfermidade a traduzir a *Divina Comedia*. Já é fanatismo! Dizem até que, se está na espinha, do Dante principalmente se deve queixar. Mais um pecado ás costas do amante de Beatrice! [...] Em lingua portugueza até hoje veio a lume sómente meia duzia de cantos do *Inferno*. Eis de repente surgem a passo igual duas versões, uma, a de V. Ferreira, em verso branco, a outra em *tercetos*, como no original. Andam agora aos pares. Affirmam que há terceira!”. (p. 1) A tradução em *tercetos* refere-se Xavier Pinheiro e a terceira deve referir-se ao Barão da Vila da Barra. As edições digitalizadas deste diário podem ser acessadas em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 25 out 2015.

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.

vv	Dante Alighieri	Dom Pedro II Manuscrito Pré-Texto Final (MPTF)¹⁰²	José Pedro Xavier Pinheiro	Ítalo E. Mauro
39	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,
40	l'altro piangea; sì che di pietade	A outra chora e tanto o dó que me attrae,	Tanto carpia o outro, que eu, absorto	Chorava a outra alma e, como quem se esvai
41	io venni men così com'io morisse.	Que desmandei, da morte sob a côr,	Em piedade, senti letal conflito,	Em morte, eu me esvai de pena e dor,
42	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 Italo Mauro - empregou tercetos encadeados, dessa forma, manteve a rima da *Divina Comédia*.

¹⁰² No mestrado usei o conceito de Manuscrito Definitivo conforme definição que lhe dá De Biasi, para quem, ele “É o último estado autógrafo do prototexto [...]” (2010, p. 60). Mas como não há consenso sobre o termo, uma vez que se questiona a ideia da existência de um manuscrito que possa ser chamado de definitivo, passo a designá-lo, na ausência de um nome universalmente aceito entre os pesquisadores de CG, de Manuscrito Pré-Texto Final (MPTF) para referir-me ao último manuscrito autógrafo de que se tem conhecimento antes do autor decidir fixar o seu texto (o que nem sempre acontece) e encaminhá-lo para publicação (o que, também, nem sempre acontece).

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, já tinha interesse pela língua italiana e pela a tradução dessa língua, 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)¹⁰³

É possível que o Imperador tenha feito e concluído suas traduções dos dois episódios do “Inferno” antes de 1859, período em que reaparece o seu diário. Dom Pedro II tinha o hábito de descrever sua atividade tradutória nos diários e não há menção nestes sobre momentos de tradução da *Divina Comédia*. Encontram-se apenas registros aludindo aos cantos já traduzidos, como por exemplo, em 16 de janeiro de 1888 quando descreve:

12h $\frac{3}{4}$ Acabo de estar com Foucher de Careil que me leu os contos de Francesca di Rimini e do Conde Ugolino da sua tradução de Dante. Agradou-me este trabalho. Prometi-lhe mandar-lhe o que traduzi da Divina Comédia. (ALCÂNTARA, 1999, p. 613)

Mas, seguramente ele as fez antes de 1869, pois, como conta Pedro Calmon (1975b), 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

¹⁰³ Bilhete não datado. Este 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.

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 à Ristori, o Monarca fala de suas traduções e anexa a 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 traduzí-la, é a publicação, em 1843, do livro *Ramalhete poético do parnaso italiano*, de Luiz Vicente De Simoni, um médico italiano naturalizado brasileiro e que por Dom Pedro I foi nomeado professor de latim de suas princesas¹⁰⁴. 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 foram objeto 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 (2007) diz que o livro é “a primeira e uma das únicas antologias

¹⁰⁴ Cf. MOTTIN, Antônio; CASOLINO, Enzo. *Italianos no Brasil: Contribuições na Literatura e nas Ciências – séculos XIX e XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

de poesia italiana no Brasil até hoje, trazendo uma importante contribuição para a formação de nossa cultura [...]” (p. 10). Arrigoni (2011) 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. (p. 44)

Igualmente, Heise afirma que “Com a publicação, em 1843, do *Ramalhete poético do parnaso italiano*, Luiz Vicente De Simoni tornava-se o primeiro tradutor de Dante Alighieri em língua portuguesa (2007, p. 83).

A tradução de Luiz Vicente De Simoni é a que provavelmente mais tenha influenciado a recepção do tradutor monárquico. Esta conjectura se funda no fato - para além do interesse literário - de que o livro 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 Beleza:
 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
Sôu alto contento
De júbilo ineffavel,
Da rosa em cada assento,
Aonde fulgurante
A Beatriz viu Dante. (1843, p. 14)

Percebe-se no poema acima uma clara 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 Natalino Sapegno nas notas da sua edição da *Divina Comédia*:

Naquela imensa vista os olhos de Dante não se turvam: no Empíreo que se localiza fora do espaço, já não faz qualquer sentido falar do perto ou do longe [...]. Então, do "amarelo da rosa eterna", para onde Beatrice conduziu Dante, o poeta é capaz de contemplar a um só tempo toda a vastidão do espetáculo e um a um todos os detalhes que concorrem para constituirlo, tudo "o quanto e o porquê daquela alegria". Olha e admira, - exorta-o Beatrici - como é grande o número de corpos gloriosos, por quanto espaço se estende nossa cidade celestial! (ALIGHIERI, 1973, p. 375)¹⁰⁵

E por Dante é cantada no "Paraíso" no terceto abaixo:

¹⁰⁵ *In quell'immensa vista l'occhio di Dante non si smarrisce: nell'Empireo che è fuori dello spazio, non ha più alcun senso di discorrere di vicino o di lontano [...]. Così dal "giallo della rosa sempiterna", dove Beatrice l'ha condotto, il poeta è in grado di contemplare ad un tempo tutta la vastità dello spettacolo e ad uno ad uno tutti i particolari che concorrono a costituirlo, tutto "il quanto e 'l quale di quella allegrezza". Guarda duque, e stupisci, - lo esorta Beatrice - quanto grande è il numero dei corpi gloriosi, per quanto spazio si estende la nostra città celeste!* (ALIGHIERI, 1973, p. 375)

*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, pp. 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”, e a terrível morte do conde Ugolino e seus filhos, canto XXXIII do “Inferno”. 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 e que, na Europa, e em outras partes do mundo, eram das passagens que mais seduziam tradutores.¹⁰⁶

Não existem registros formais (anotações no diário do Imperador, cartas, notas manuscritas em livros, etc.) que sirvam de elementos mais concretos para se medir o grau de influência da obra de De Simoni nas traduções de Dom Pedro II, no entanto, é fato 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, transformaria 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 que montei das traduções brasileiras da *Divina Comédia* (Apêndice M), 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*

¹⁰⁶ Em Portugal, por exemplo, conforme Daniela Di Pasquale no artigo *O mito de Francesca da Rimini em Portugal*, publicado na revista *Babilônia* Nº 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)

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. O trineto de Dom Pedro II, Dom Carlos T. de Saxe-Coburgo e Bragança, em seu livro, *O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori*, registra que em 1869 o Imperador presenteou a atriz italiana com um conjunto de traduções autógrafas que ele fez de Manzoni, Dante, Schiller e Witthier e que essas haviam sido realizadas em 1847 e 1853, e retocadas em 1869. De fato, no manuscrito da tradução da ode *Il Cinque maggio* Dom Pedro II anota ao final a data de 1853 e diz que a tradução foi retocada em 1869. O mesmo faz com a tradução de Schiller quando assinala o ano de 1847. Na tradução de Witthier coloca a data de agosto de 1864. Mas, no manuscrito da tradução do episódio do conde Ugolino não há registro algum de data (APÊNDICE E). Atualmente esses manuscritos se encontram no Museu do Teatro de Gênova (2007, p. 240)

A tradução do “Inferno”, de José Pedro Xavier Pinheiro, foi publicada em 1888, e a tradução integral em 1907. A tradução integral 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 precisão das datas em que essas traduções foram feitas, seja pela ausência, até aqui, de provas documentais ou mesmo de testemunhos 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.

A comparação entre a tradução de Dom Pedro II e a de Xavier Pinheiro - ambas construídas em tercetos encadeados – confirma a análise feita na dissertação de mestrado quando se comparou as traduções de ambos do episódio de Francesca da Rimini do Canto V do

“Inferno”; ou seja, 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 resultaram em influências significativas. Os únicos versos em que se observa alguma proximidade são os 8,9 e 43:

vv	Dante Allighieri	Dom Pedro II	Xavier Pinheiro
8	che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,	Brota infamia ao traidor a quem devóro,	Que ao traidor, que eu devoro a infâmia brote.
9	parlare e lagrimar vedrai insieme.	Fallar, chorar verás tu junctamente,	Falar, chorar, verás conjuntamente.
43	Già eran desti, e l'ora s'appressava	Accordados, a hora já chegava,	“Despertaram; e a hora já chegava:

Quadro III - Análise Comparativa: Dom Pedro II x Pinheiro

Nesses três versos, Xavier Pinheiro optou por fazer uma tradução mais literal, palavra por palavra, o que é uma das características de Dom Pedro II. Por isso há semelhanças na tradução, o que não significa influência de uma sobre a outra, mas sim, do próprio texto de partida. É no verso 09 onde se encontra a maior proximidade. No verso 08 há uma quase justaposição na escolha das palavras, mas Xavier Pinheiro inverte a ordem das orações. No verso 43 há coincidência na segunda parte do verso.

A análise também se confirma quando da 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 à de Dom Pedro II. Além de tê-la feito em versos

soltos,¹⁰⁷ enquanto o Imperador a fez em versos encadeados,¹⁰⁸ 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, mas sem que isso denote qualquer tipo de influência direta de uma tradução sob a outra.

vv	Dante Allighieri	Dom Pedro II	Barão da Vila da Barra
2	quel peccator, forbendola a' capelli	O peccador, limpando-a no cabelo	O peccador, e enxuga-a nos cabelos
18	però quel che non puoi avere inteso,	Mas certamente o que não tens ouvido,	Mas o que não podias ter ouvido.
26	più lune già, quand'io feci 'l mal sonno	Vira eu da lua, quando um pesadelo	Vi muitas luas; eis que pesadêlo

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

Já quando se compara a tradução de Dom Pedro II com a de De Simoni, volta-se a confirmar a análise feita na dissertação de mestrado, ou seja, as semelhanças aparecem, como se pode observar nos versos abaixo:

vv	Dante Alighieri	Dom Pedro II	De Simoni
1	La bocca sollevò dal fiero pasto	A bocca levantou do feroz pasto	A boca levantou do fero pasto
2	quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.	O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atraz já tinha gasto.	O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atraz já tinha gasto.
10	Io non so chi tu se' né per che modo.	Quem tu sejas não sei, também ignoro	Quem tu sejas não sei, nem como vindo

¹⁰⁷ Verso solto é um verso branco que obedece à métrica, sem rima, porém, inserido entre versos rimados. (Dicionário Houaiss online).

¹⁰⁸ Encadeamento é o recurso de fazer aparecer a rima de uma estrofe na estrofe seguinte (Dicionário Houaiss online).

22	cioè come la morte mia fu cruda,	E' como foi cruel a minha morte;	Isto é, como crue foi minha morte,
42	e se non piangi, di che pianger suoli?	E, se não choras, de que tem chorado?	E, se não choras, de que irás chorando?
47	a l'orribile torre; ond'io guardai	De horivel torre; logo rosto olhei	Daquella horivel torre: então olhei
52	Perciò non lagrimai né rispuos'io	E não chorei, e não respondi eu	Não chorei pois, nem resposta dei eu
54	infin che l'altro sol nel mondo uscìo.	Té que no mundo novo sol se ergueu!	Té que no mundo o outro sol nasceu.
58	ambo le man per lo dolor mi morsi;	De desespero ambas as mãos mordi,	Ambas as mãos eu de afflicção mordi-me;
62	se tu mangi di noi: tu ne vestisti	E' comeres de nós; tu nos vestistes	O comeres de nós: tu nos vestiste
66	ahi dura terra, perché non t'apristi?	Ah, crua terra, por que não te abris-te?	Ai, dura terra, por que não, te abriste?
68	Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,	Gaddo a meus pés atira-se ao comprido	Gaddo se me lançou deitado aos pés,
73	già cieco, a brancolar sopra ciascuno,	Cego me puz a apalpar cada um	Então cego, e apalpando a cada um,
74	e due dì li chiamai, poi che fur morti.	Trez dias os chamei, mortos estando.	Tres dias os chamei quando expirados;
75	Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".	Mas pode mais que a dor emfim o jejum.	Depois mais que a dôr pôde o jejum.
80	del bel paese là dove 'l sì suona,	Da bella terra, aonde o si resôa,	Desse bello paiz onde o si soa;
84	sì ch'elli annieghi in te ogne persona!	Tal que elle afogue a ultima pessôa.	Tal que elle affogue em ti qualquer pessoa;
88	Innocenti facea l'età novella,	Erão por tenra idade innocentados.	Tenra idade bradava de absolve-los.

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

Nos dezenove versos acima, é nítida a influência da poesia de De Simoni, tanto na forma como no conteúdo, na tradução de Dom Pedro II. Dois dos três versos do primeiro terceto são exatamente iguais e um praticamente igual. No terceto que inicia no verso 73, bem como nos versos 42, 62 e 66 as diferenças são muito sutis. Nos demais, alguns possuem pequenas alterações, mas que não escondem a similaridade. No verso 42, a única diferença é o uso do verbo, De Simoni usa “chorar” no gerúndio com o auxiliar “ir” no futuro do indicativo e Dom

Pedro II usa o particípio passado do verbo “chorar” com o auxiliar “ter” no presente do indicativo. No verso 80, Dom Pedro II, em vez de “Desse bello paiz”, usa “Da bella terra”, etc.

Resta bastante claro que o Monarca tinha grande conhecimento da tradução de De Simoni e que esta foi, provavelmente, a primeira versão para o português com a qual ele teve contato. Essas semelhanças não necessariamente são indicativas de que a tradução de De Simoni tenha condicionado a tradução de Dom Pedro II. Possivelmente, o que se sucedeu é que o primeiro jorro de ideias, dado o grau de conhecimento que Dom Pedro II tinha da tradução de De Simoni, tendo-a lido muitas vezes, e como também conhecia muito bem o original do canto XXXIII do “Inferno” - lembre-se que, desde cedo, Pedro de Alcântara dominava a língua italiana – que esse conhecimento resultou numa primeira versão já muito próxima do manuscrito definitivo e marcado pela memória do texto de De Simoni. Portanto, tem-se uma situação através da qual se caracteriza um processo de influência e não de condicionamento de um escritor sobre o outro.

Deve-se observar que, 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. No terceto abaixo, por exemplo, pode-se observar a diferença da construção dos versos no que diz respeito à forma e ao sentido, já que o Imperador preferiu ficar mais próximo do original de Dante do que De Simoni.

vv	Dante	Dom Pedro II	De Simoni
9	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.	Porem, se meu discurso, qual semente, Brota infamia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu junctamente,	Mas se o que digo é infamia semeada, Que ao traidor, que aqui rôo, vá produzindo, Falla verás com pranto misturada.

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

Dessa forma, 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 da tradução de De Simoni.

Outros elementos distintivos da tradução de Dom Pedro II podem ser elencados. No verso 79, Dom Pedro II faz uma construção de sentindo bem singular em relação à versão de De Simoni, e mesmo das versões do Barão da Vila da Barra e da de Xavier Pinheiro. Ele faz a tradução mais próxima do original de Dante, mas, ao duplicar o adjetivo acusativo sobre Pisa, ele constrói um verso harmônico e muito forte: “vitupereo vil”, ou seja, um ato infame praticado por uma cidade infame. De Simoni, também, faz um acréscimo acusativo contra Pisa: “execração”. Seu discurso e o do Imperador reforçam a condenação aos opressores.

vv	Dante	Dom Pedro II	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
79	Ahi Pisa, vituperio de le genti	Ah Pisa, vitupereo vil das gentes	O' Pisa, infamia e execração das gentes	Ah! Pisa! Pisa! escandalo dos povos	Ah! Pisa, opróbrio aos povos residentes

Quadro VII – Análise Comparativa: Dom Pedro II x De Simoni x Barão da Vila da Barra x Pinheiro (I)

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 abaixo:

vv	Dante	Dom Pedro II	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
54	Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscio.	E não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu!	Não chorei pois, nem resposta dei eu Em todo o dia, e na noite em seguida, Té que no mundo o outro sol nasceu.	Sem lagrimas, nos olhos, sem resposta, Succumbindo passei o dia, e noite, Até que despontou o sol de novo.	“Nem lágrimas, nem voz dei, que se ouviu, No dia e noite, que seguiu-se lenta, Até que ao mundo novo sol surgisse.

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

E nem quando fazem traduções mais distantes, como no caso do verso 31, no quadro abaixo:

vv	Dante	Dom Pedro II MPTF	De Simoni	Barão da Vila da Barra	Xavier Pinheiro
31	Con cagne magre, studioso e conte	Magras cadellas em constante sanha,	Com vil matilha astuta e nunca insonte,	De cadellas famintas, adestradas,	“Magros cães, destros, feros açulava.

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

Entretanto, em alguns versos encontra-se certa proximidade entre as versões dos quatro tradutores, especialmente quando todos optam por traduções muito próximas dos versos de Dante. No verso 66, por exemplo, as traduções de Dom Pedro II, De Simoni e do Barão são muito vizinhas, já no verso 80 as quatro são muito próximas, sendo as de Dom Pedro II e Xavier Pinheiro quase idênticas.

vv	Dante	Dom Pedro II - MPTF	De Simoni	Barão da Vila Barra	Xavier Pinheiro
66	ahi dura terra, perché non t'apristi?	Ah, crua terra, por que não te abriste?	Ai, dura terra, por que não, te abriste?	- Dura terra ah! Por que te não abriste?	Ah! por que, terra esquiva, não te abriste?
80	del bel paese là dove 'l sì suona,	Da bella terra, aonda o si resôa,	Desse bello paiz onde o si soa;	Do formoso paiz, onde o Si sôa!	Na bela terra, onde o si rressona!

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

A estrutura geral do texto de chegada de Dom Pedro II é muito semelhante à do texto de partida de Dante, 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. Não obstante isso, em algumas partes do canto encontra-se certo distanciamento na construção lexical em relação ao texto de Dante. São alguns poucos casos em que usa palavras ou frases que apresentam determinado afastamento do original.

Consequentemente, do 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,

posso 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.

O público que Dom Pedro II pretendia atingir com sua representação da *Divina Comédia* 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 somente o sistema literário brasileiro, mas a elite criadora do sistema literário ocidental. Desse modo, a tradução funcionaria como um passaporte de ingresso neste seletto clube que desejava frequentar.

Assim, como não há registros precisos da data em que Dom Pedro II concluiu as suas traduções dos Cantos V e XXXIII, também não se sabe qual edição o Imperador usou como referência para a sua tradução. Possivelmente não tenha usado somente uma, pois, ao longo da vida, adquiriu vários exemplares com o texto original e traduzidos ao francês. Pode inclusive ter usado o texto que constava do *Ramalhete poético do parnaso italiano*, uma vez que se trata de uma edição bilíngue e há fortes indícios de que a tradução de De Simoni influenciou a sua versão.

A obra do poeta *fiorentino* acompanhou o Imperador poeta por toda a sua vida. Mesmo depois de já ter finalizado as suas traduções dos episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, registros na correspondência da mordomia da Casa Imperial mostram que ele

continuou a adquirir e a receber obras de e sobre Dante. Por exemplo, o registro 1246, do Livro 52, de 30 de maio de 1882, relata ordem ao Ministro Plenitenciário do Brasil na Itália, Barão de Javari, para comprar “a Carlos Saccani um exemplar da obra completa *La Divine Comédie*, de Dante” (1977, p. 215). Em outro, de número 1506, do Livro 53, de cinco de setembro de 1883, Dom Pedro II agradece ao professor Agostinho Manfrin Provedi “o pacote contendo um opúsculo, tradução em versos exâmetros latinos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri” (1977, p. 253).

Calmon conta que no exílio, 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 ouviam-no contritos. Parou. [...]. (1975c, p. 289)

A passagem acima, narrada por Calmon, mostra a dimensão da importância de Dante na vida de Dom Pedro II, assim como, também o demonstra a citação do próprio Imperador que consta da sua biografia, publicada em Portugal, em 1871, pelo Monsenhor Joaquim Pinto de Campos, com o título de *O Senhor D. Pedro II: imperador do Brasil*. Esta foi proferida nos colóquios literários que muito agradavam o

Imperador e que originalmente teria sido publicado no periódico literário luso-brasileiro *Futuro*, na edição de primeiro de outubro de 1862, nas pp. 48-50. Diz Dom Pedro II:

O, em todos os sentidos, primeiro poema da lingua italiana, a *Divina Comedia*, é das mais extraordinárias concepções. Affastados por mais de seis séculos daquelle idioma, daquellas allusões, daquellas obscuridades, que já no seu tempo o eram, não saboreâmos hoje a *Trilogia*, como fora para desejar; mas por tal arte me enleva a sua leitura, que conservo de memória os mais notáveis de seus cantos. (CAMPOS, 1871, pp. 27-28)

O comportamento e a conduta geral indicam que Dom Pedro II não se pretendia um grande poeta, sua poesia era uma maneira de se expressar, de revelar o eu interior e mostrar-se como realmente era. Ele 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. Fundamentalmente dedicou-se à edificação de uma cultura brasileira capaz de estar à altura do cosmopolitismo das nações que formavam o centro dinâmico do capitalismo e compunham o núcleo principal da República Mundial das Letras. Para isso, pautou sua vida por uma agenda política cujas energias direcionavam-se para o projeto de construção da identidade nacional: governar, escrever, traduzir, viajar, etc., eram tarefas voltadas para esse esforço. Construir a imagem de um homem/governante erudito

era construir a imagem de um Brasil moderno como bem sintetiza Carvalho no trecho a seguir:

Seu apoio à ciência, às letras e às artes, à educação e à técnica foi um exemplo importante num país de 80% de analfabetos. [...] Serviu também para projetar no exterior a imagem de um chefe de Estado culto e mecenas, em contraste com a dos generais e caudilhos toscos que povoavam a América Latina. Pode-se imaginar a surpresa de intelectuais europeus, como Nietzsche, com quem se encontrou casualmente na Áustria, ao descobrirem que vinha do Brasil um dos soberanos mais ilustrados do século. Em suas exéquias, boa parte do mundo intelectual e científico de Paris estava presente. (CARVALHO, 2007, p. 230)

Se a independência política brasileira adveio em 1922, não me parece exagerado afirmar que a independência cultural, com o efetivo rompimento com a dominação colonial, ocorreu durante o governo de Dom Pedro II.

3.3 A REPRESENTAÇÃO DA *DIVINA COMÉDIA* PELO PRESIDENTE BARTOLOMÉ MITRE

A Argentina principiará seu longo e difícil processo de superação do domínio colonial e de construção de uma identidade nacional na segunda década do Oitocentos. Após a independência, em 1816, iniciou-se um período de disputas internas para determinar o futuro da Nação. Esse foi marcado por momentos de maior ou menor autonomia provinciais e guerras civis numa cena em que os caudilhos eram os atores que dominavam o mapa político de suas províncias. Os governos constitucionais pós-independência foram interrompidos na

década de 1830 pela instalação da ditadura de Juan Manuel de Rosas, que dominou a política argentina de 1829 até 1852. Rosas perseguiu os opositores e vários deles conheceram o exílio.

Aos 35 anos, em dezembro de 1829, Rosas foi nomeado governador de Buenos Aires pela câmara provincial que lhe concedeu poderes extraordinários e, em março de 1835, foi reeleito com plenos poderes sobre todas as esferas públicas, dando-se início, assim, ao período ditatorial propriamente dito. Este evento materializou a derrota do Partido Unitário, de inspiração liberal e defensor da autoridade de Buenos Aires sobre todas as províncias. No outro extremo estava o Partido Federalista, que defendia maior autonomia para as províncias e que angariava a simpatia dos caudilhos. O militar e cronista Tomas de Iriarte assim descreve a polarização dos dois partidos:

O derrotado Partido Unitário era considerado aristocrático, enquanto o Partido Federalista era popular. Entre os unitários havia mais talento, mais homens com novas ideias, uma maior afinidade com as teorias e o espírito da época, mais brilho e eloquência; [...] Mas eram dominados por um modo antipático de pensar, o modo exclusivista. E suas doutrinas liberais contrastavam incisivamente com sua intolerância pronunciada. [...] O seu ar de prepotência insultuosa tornou-os totalmente impopulares entre as pessoas comuns, e até mesmo para a maioria da classe média. Eram indivíduos amaneirados, dados a imitar costumes estrangeiros, cuja paródia da Europa ofendia os hábitos e valores locais. [...] Com poucas exceções, [os federalistas] eram criollos puros, presos às rotinas locais [...]. (IRIARTE apud SHUMWAY, 2008, p. 159)

Rosas foi um ditador de personalidade forte e cuidadoso na arte de criar e preservar mitos. Obrigava todos os cidadãos a usar a insígnia do partido federalista e sua imagem era destacada em todos os lugares públicos e mesmo nas igrejas. Para garantir seu poder fazia uso da violência, da censura e do terror, este último personificado na *Mazorca*, uma espécie de grupo paramilitar que perseguia os opositores do regime.

Mas, um fato importante fugiu ao controle de Rosas: o surgimento de uma importante leva de intelectuais argentinos, a Geração de 1837, que daria origem à *Asociación de Mayo*, uma organização que congregava intelectuais argentinos que militavam contra Rosas. Inicialmente tolerada, a *Asociación de Mayo* foi fechada pela ditadura de Rosas e seus membros foram para o exílio. Esta geração teve que refletir, então, sobre as razões que levaram o país a produzir tal ditadura.

Em 1850, o General Urquiza se rebelou contra Rosas, contando com o apoio do Brasil e do Uruguai e, vencedor, instalou a Assembleia Constitucional promulgando a primeira constituição Argentina em 1853. Esta se inspirou na obra de Juan Bautista Alberdi, *Bases y Puntos de Partida para La Organización Política de La República Argentina, de 1852*. Alberdi havia sido membro da *Asociación de Mayo*, composta principalmente por simpatizantes da causa unitária, entretanto, desta foi se afastando por discordar da excessiva admiração dos unitários pelas teorias vindas da Europa e dos Estados Unidos. A constituição não amenizou os conflitos internos e a guerra civil recomeçou. Deste conflito emergiu a liderança de Bartolomé Mitre, que foi eleito

presidente constitucional por um período de seis anos (1862-1868). Somente no governo Mitre o país alcançaria a unificação e a nação se consolidaria.

Segundo o historiador Pacho O'Donnell (2010), os anos de anarquia e guerras se estenderam ao longo de grande parte do século XIX e ambos os lados agiram com extrema crueldade, num conflito em que unitários e federais saqueavam, torturavam, degolavam e empalavam. Foi uma guerra sem prisioneiros. Para Shumway (2008), a marca dessa divisão levou a que os historiadores argentinos deixassem panteões rivais na galeria de heróis do país, “[...] um liberal e portenho, outro nacionalista e provincial” (p. 247), entretanto, “[...] Para a maioria dos argentinos a história oficial, a versão do passado acolhida nos livros escolares, é composta de histórias liberais e portenhas” (p. 247) e aponta Mitre como o principal criador da versão oficial.

Antes de ser presidente da Argentina na década de 1860, Mitre se destacou como orador persuasivo e como jornalista, atividade esta que iniciou aos dezessete anos¹⁰⁹. Em 1852, fundou o jornal *El Debate* e posteriormente o *La Nación Argentina*, que se converteu no diário *La Nación*. Nele e em jornais de países vizinhos, como Uruguai e Chile, publicou um grande número de artigos. Em 1843, em Montevidéu, Mitre, assim como Dom Pedro II fez no Brasil, ajudou a fundar o Instituto Histórico e Geográfico Nacional e, em 1854, criou o Instituto Histórico e Geográfico do Rio da Prata. Político de inspiração liberal, foi amigo de Giuseppe Garibaldi e simpatizante dos ideais libertários de Mazzini e seus companheiros.

¹⁰⁹ Cf. MITRE, Adolfo. **Mitre Periodista**. Buenos Aires: S. A. Peuser Ltda, 1943.

Da sua obra literária é bastante conhecido o seu trabalho como historiador e biógrafo, especialmente as obras: *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, publicada em 1857, e *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, que começou a redigir em 1858, mas que só foi publicada em 1950.

Bartolomé Mitre, como historiador, se dedicou a estudar a história recente da Hispano-América e os efeitos da colonização espanhola na formação do seu povo, contudo, seu objetivo ao descrever a história do país foi despertar o sentimento de nacionalidade argentina. Algo necessário para a tarefa de reunificar a nação dividida por incessantes disputas entre federalistas e unitaristas, pois,

A tarefa de reconfigurar a imagem de um passado dilacerado pelos enfrentamentos civis que começa depois da queda de Rosas não poderia sobreviver ao forte contraste que significou a fratura produzida entre Buenos Aires e a Confederação. [...] Apenas a definitiva consolidação do estado nacional permitiria conceber uma história arquitetada genealógicamente. (PALTI, 2009, p. 93)¹¹⁰

Intelectual ligado ao Partido Unitário, defensor do ideário liberal, Mitre destacou na sua obra as celebridades argentinas que no passado representaram as ideias que queria pôr em prática na Argentina do seu tempo, ressaltando o valor da ação humana na determinação dos acontecimentos históricos. Na análise de Shumway, com a sua obra, em

¹¹⁰ *La empresa de reconfigurar la imagen de un pasado desgarrado por los enfrentamientos civiles que se inicia tras la caída de Rosas no podría sobrevivir al fuerte contraste que signifique la fractura producida entre Buenos Aires y la Confederación. [...] Sólo la definitiva consolidación del estado nacional permitiría concebir una historia tramada genealógicamente* (PALTI, 2009, p. 93).

especial a coleção de biografias intitulada *Galería de Celebridades Argentinas*, publicada em 1857, Mitre queria atingir um público amplo e,

Não chega a surpreender que os que receberam o *status* oficial de celebridade na *Galería* foram todos servidores da causa portenha, ou seja, entre eles não há um só caudilho. Alguns colaboraram com Rosas, mas os detalhes dessa colaboração são cuidadosamente omitidos. A seleção reflete também a preocupação de identificar homens exemplares em diversas vocações. (2008, p. 250)

De acordo com essa abordagem, observam-se dois aspectos importantes no ato escritural de Mitre, o cuidado em localizar o público que desejava influenciar com sua obra e o uso da sua escrita para notabilizar exemplos que servissem à difusão de seu pensamento político. Há uma fusão do Mitre escritor com o Mitre político durante o processo criativo que faz com que para ele a história seja “[...] um relato exemplar, um meio de modelar o futuro. Utiliza deliberadamente o passado para criar uma mitologia nacional, uma ficção-diretriz, cuja função primordial é justificar a Argentina que ele vislumbra” (Shumway, 2008, p. 254). Desse modo, seu relato serve para legitimar suas próprias aspirações e a causa central de seu projeto político: a unificação da Argentina sob a hegemonia de Buenos Aires. Também para Ramos (2006), sua atividade como historiador restou tributária de seus interesses como político (p. 17). De tal modo, Mitre destaca na sua obra uma minoria letrada, de intelectuais de diversas áreas que se constituem em exemplos para governar o país, em oposição à desordem e à barbárie representada pelo federalismo sustentado no caudilhismo e esse, por sua vez, esteado nas classes sociais não letradas. Entre os

ícones da independência argentina Mitre destaca Manuel Moreno e Rivadavia enfatizando as ideias destes em relação à barbárie:

As ideias que Moreno semeou com a ajuda de uma minoria esclarecida foram logo cultivadas pela comunidade, que lutava sempre contra a torrente da barbárie. Quando todos acreditavam que essas ideias tinham sido esmagadas pelos cascos desses Átilas dos pampas [os caudilhos], surgiram homens como Rivadavia, que as reviviam com o sopro fecundante da civilização. (MITRE apud Shumway, 2008, p. 252)

A fala de Mitre não deixa dúvidas, sua ideia de classe dirigente, capaz de conduzir a Argentina a um modelo civilizatório baseado na cultura europeia, é uma “minoria esclarecida” que corajosamente enfrentava os caudilhos que contavam com o apoio de uma maioria não esclarecida.

Em 1862, Mitre chegou à presidência. A ascensão ao cargo máximo da nação ocorreu, após Urquiza, que era então o presidente da Confederação Argentina, com sede em Paraná, estranhamente desistir de enfrentá-lo militarmente. Pacho O'Donnell (2010) relata o episódio asseverando que quando o exército de Buenos Aires estava a ponto de se render, para surpresa de todos, um clarim convoca a retirada do exército da Confederação e que Urquiza, indiferente e tranqüilo, se retirou do campo de batalha calmamente como para demonstrar que saía voluntariamente.

Ao justificar a superioridade intelectual de uma minoria ancorada nos grandes homens que lideraram o Movimento de Maio, ele, ao mesmo tempo, justifica a sua própria “minoria esclarecida” que,

pelas armas, destituiu um governo constitucional que contava com o apoio de todas as províncias a exceção de Buenos Aires. De tal modo, Mitre, as classes cultas e os portenhos eram os herdeiros legítimos do Movimento de Maio e estavam destinados a salvar o país.

Consolidado na presidência, Mitre voltou-se para a organização do país, construindo escolas, portos, ferrovias e linhas de telégrafo. Aperfeiçoou o sistema jurídico com códigos e leis, melhorou o sistema bancário e instituiu políticas de incentivo à migração. É considerado, até mesmo por críticos, como um governante fundamental para a existência de uma Argentina moderna.

Como poeta publicou, em 1938, aos dezessete anos, *No tengo um nombre*, coleção de poesias publicadas em *El Iniciador* durante seu exílio em Montevideú, e que é considerado seu primeiro livro. Em 1854 publicou *Rimas*, uma compilação de composições poéticas cuja boa aceitação levou a uma reedição ampliada em 1876. O livro contém quase todo o trabalho poético do Presidente e nele se percebe a influência de Bécquer, que lhe inspirou o título, Victor Hugo, Horácio e Dante. (GUTIÉRREZ, CALIMANO, 1953, p. 187) A obra é dividida em várias secções, entre as quais, "Armonías de la pampa", "El caballo del gaucho", "El pato", "El ombú", "En medio de la pampa" e "A Santos Vega". É um trabalho de inspiração nitidamente romântico e patriótico, com poesias amorosas e filosóficas em que aborda o tema do gaúcho e recupera tipos, usos e paisagens pitorescas. Parte da obra de Mitre, incluindo artigos, ensaios e outras criações, foi publicada por ele em

periódicos e revistas da época e depois reeditada postumamente. Algumas produções somente foram publicadas após sua morte¹¹¹.

Mitre iniciou a tradução da *Divina Comédia* em um contexto político-literário inspirado pelo movimento romântico e, como já posto, além da obra de Dante, ele traduziu do italiano, do latim, do inglês e do francês. Para Gloria Galli de Ortega, em "la 'lettura' argentina di Dante"¹¹²,

A obra de Mitre coincidiu com os anos em que, superando as dificuldades da organização nacional, consolida-se na Argentina um clima de renascimento e crescimento em todos os setores. Nunca, como agora, o país esteve atento às novidades da cultura europeia e, ainda

¹¹¹ Abaixo um rol das publicações de Mitre, incluindo uma edição das obras completas de 1938:

- *Catálogo razonado de la sección: lenguas americanas* (Buenos Aires: Ed. Coni, 1909);
- *Archivo del general Mitre* (Buenos Aires: La Nación, 1911);
- *Comprobaciones históricas* (Buenos Aires: La Facultad, 1916);
- *La cuestión chileno-peruana: la política de la República Argentina* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1919);
- *Cuatro épocas* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1927);
- *Soledad* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1928);
- *Memorias de botón rosa* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1930);
- *Obras completas de Bartolomé Mitre* (Buenos Aires: Ed. Kraft, 1938);
- *El diario y la juventud de Mitre (1843-1846)* (Buenos Aires: Ed. Coni, 1939);
- *Ensayos históricos* (Buenos Aires: Ed. Sopena, 1941);
- *Páginas de historia* (La Plata: Ed. Calomino, 1944);
- *Estudios históricos y literarios* (Buenos Aires: W. M. Jackson, 1944);
- *Defensa de la poesía* (Buenos Aires: Academia Argentina de las Letras, 1947);
- *Profesión de fe y otros escritos* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956);
- *Arengas parlamentarias* (Buenos Aires: W. M. Jackson, [s.d.]);
- *Arengas selectas* (Buenos Aires: W. M. Jackson, [s.d.]);
- *Falucho y el sorteo de Matucana. El crucero de la Argentina (1817-1819)* (Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1968);
- *La abdicación de San Martín* (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 1979).

Fonte: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=mitre-bartolome>. Acesso em 06 dez de 2014.

¹¹² Artigo apresentado no Congresso sobre Dante realizado na Pontifícia Universidade Católica de Quito, Equador, em outubro de 2003.

que a admiração pelo que era italiano tivesse diminuído, Dante, seus pontos de vista e, especialmente, a *Divina Comédia*, já se haviam incorporado à matriz cultural da Argentina. (2003, p.4)¹¹³

Após a independência, os literatos argentinos iniciaram o projeto de edificação de uma literatura nacional. Adriana Crolla (2013) atribui a constituição da literatura argentina a dois subsistemas: a tradição espanhola e a literatura estrangeira traduzida,

Seguindo Even Zohar (1995), poderíamos dizer que, no polissistema argentino, a tradição espanhola se apresentou como um sistema aparentemente natural imposto pela norma culta e, em particular, pela instituição escolar, quando, na realidade, para uma grande parte do público, funcionava como um subsistema periférico com repertórios conservadores e, em muitos casos, anacrônicos. A literatura estrangeira importada através de traduções instaurou, por outro lado, uma forte rede de relações, integrando-se, de tal maneira, ao sistema central, que passou a ser um subsistema fundamental na produção de forças inovadoras, colaborando na constituição de novos cânones e criando fortes filiações com a tradição literária argentina, entendida em seu conjunto. (pp. 130-31)¹¹⁴

¹¹³ *Il lavoro di Mitre coincide con gli anni in cui, superando le difficoltà dell'organizzazione nazionale, si consolida in Argentina un clima di rinascita e di crescita in tutti settori. Mai come allora il paese fu attento alle novità della cultura europea e, quantunque l'ammirazione per ciò che era italiano si fosse mitigata, Dante, le sue concezioni e soprattutto la Commedia si erano già incorporate alla matrice culturale argentina (ORTEGA, 2003, p.4).*

¹¹⁴ *Seguendo a Even Zohar (1995) podríamos decir que en el polisistema argentino la tradición española se presentó como un sistema aparentemente naturalizado impuesto desde la norma culta, y en particular desde la institución escolar, cuando en realidad, para una gran parte del público funcionaba como un subsistema periférico con repertorios conservadores y en muchos casos, anacrónicos. La literatura extranjera importada a través de traducciones, instauró, por otra parte, una fuerte red de relaciones, integrándose de tal manera en el sistema central que pasó a ser un subsistema fundamental en la generación de fuerzas innovadoras,*

No interior desse subsistema operou Mitre com sua tradução integral da *Divina Comédia*. Adolfo Mitre (1960) descreve que o contato com Dante deu-se aos dezessete anos, em Montevidéu. Na capital Uruguai, onde se encontrava com sua família paterna desde 1833, Mitre trabalhava em um jornal junto a Florêncio Varela e ao padre Miguel Cané. Estes conheciam os poetas italianos, estavam imbuídos politicamente dos ideais mazzinianos e mantinham encontros com os exilados italianos no Uruguai. Em 1842, durante o sítio de Montevidéu, Mitre conheceu o revolucionário italiano Giuseppe Garibaldi, por quem passou a nutrir admiração. Mais tarde, em 1864, a partir da ilha de Caprera, na Itália, Garibaldi enviou, ao então presidente Mitre, uma carta manuscrita, em espanhol, instigando-o a assumir a importante missão de colocar a Argentina como líder da defesa das causas libertárias, dos direitos humanos sem distinção de classe ou cor, e contra a tirania. O Presidente respondeu chamando o italiano de herói do século e campeão da causa nacional e popular da sua pátria, e oferecendo a Garibaldi a admiração e a simpatia que lhe tributavam todos os povos e homens livres da terra (MITRE, 1960, pp. 224-27). A estima que nutriam um pelo outro foi eternizada pelo nicaraguense, Rubén Darío (1867-1916), em 1906, nos versos abaixo:

Jamás se vieron una lealtad mayor
 que la del León italiano
 al amigo de América que amó en fraterno amor.
 De Garibaldi y Mitre las dos diestras hermanas
 sembraron la simiente de encinas italianas
 y argentinas que hoy llenan la tierra de rumor!
 A ambos cubrió la gran sombra del Dante,

y en el Dante se amaron [...] (1918, p. 120)

Embora não tenha pertencido ao grupo fundador, Mitre é considerado um dos membros mais jovens da geração de 1837, o grupo liberal que criou o Salón Literário, local onde se debatia cultura, literatura, política e filosofia e da qual se originou a Asociación de Mayo. Em 1837 Mitre tinha 16 anos. Ortega relata como esse momento aproximou toda uma geração de argentinos de Dante:

A geração argentina de 1837, formada dentro de uma cultura de substrato latino, se sente diretamente interpelada pela grandiosidade e densidade das páginas de Dante e experimenta o prazer de sua leitura. A maioria dos filhos daquela época conhece o exílio, o que os levou a abraçar os ideais e a nostalgia do exilado florentino [...]. (2003, p.2)¹¹⁵

E acrescenta que:

[...] a presença de Dante foi decisiva nesta primeira geração argentina, por escolha e por uma simpatia pelo que era italiano, nascida e nutrida em Montevidéu, com base nas experiências e esperanças compartilhadas e alimentada pela mesma desilusão dos argentinos e italianos de se verem excluídos da pátria, na espera do momento de retorno. (2003, p.3)¹¹⁶

Por conseguinte, embora Mitre tenha sido o primeiro tradutor do Rio da Prata a verter integralmente a *Divina Comédia*, a presença e a

¹¹⁵ *La generazione argentina del 1837, formatasi dentro di una cultura di sostrato latino, si sentì direttamente interpellata dall'eccezionale altezza e densità delle pagine dantesche e trasse piacere dalla loro lettura. La maggioranza dei figli di quell'epoca conebbe l'esilio e ciò li portò a far propri l'ideali e la nostalgia dell'esule fiorentino[...]*. (2003, p.2)

¹¹⁶ *[...] la prezenza di Dante fu decisiva in questa prima generazione argentina, per scelta per una simpatia verso ciò che era italiano nata e cresciuta a Montevideo, sulla base di esperienze e di speranze condivise ed alimentate dalla stessa delusione di argentini ed italiani del vedersi esclusi dalla patria, nell'attesa del momento del ritorno.* (2003, p.3)

assinatura do poeta *fiorentino* na literatura argentina é anterior, contígua e posterior a sua versão versificada da divina obra, pois, como registra Ítalo Calvino, “Um clássico é um livro que nunca termina de dizer o que tinha para dizer” (2007, p. 11). De tal modo, para além da dicotomia tradução ou traição, deve-se ter presente que não existe versão definitiva, uma vez que cada época faz suas próprias traduções dos clássicos de acordo com os valores e pensamentos existentes nesta. Faz parte do destino dos grandes clássicos preencherem sua existência com acaloradas e infundáveis discussões literárias entre os leitores e críticos de uma determinada época.

Vários autores recorreram a Dante e à cultura italiana como fonte de inspiração para suas obras. A Prof. María Soledad Blanco avalia que a visão dantesca do mundo está presente, de maneira direta ou indireta, na maior parte das obras mais representativas da literatura argentina e considera especialmente “[...] a escritura dos chamados ‘românticos argentinos’, como Esteban Echeverría, José Hernández, José Mármol, Domingo F. Sarmiento y Eduardo Gutiérrez, entre outros” (p. 2).¹¹⁷ Na geração romântica de 1880 destaca-se Joaquín Víctor González (1863-1923) frequentador assíduo de Dante. (GUTIÉRREZ, CALIMANO, 1953, p. 230)

De acordo com Leonor Fleming (2007), a assinatura de Dante nas obras de Esteban Echeverría, formado na estética neoclássica e introdutor do romantismo na Argentina, é perceptível tanto nos escritos literários como na sua posição ideológica expressa por sua prosa

¹¹⁷ [...] a la escritura de los llamados “románticos argentinos”, como Esteban Echeverría, José Hernández, José Mármol, Domingo F. Sarmiento y Eduardo Gutiérrez, entre otros (p.2).

política. Ela destaca a influência de Dante em duas obras fundamentais de Echeverría: no poema “La cautiva”, publicado pela primeira vez em 1837, e no romance *El matadero*, escrito entre 1838 e 1840.

No poema “La cautiva”, incluído no livro *Rimas*, ele escolhe versos do “Inferno” para abrir as seções “El festín” e “El pajonal”, que titulam respectivamente a parte segunda e quinta do poema. Em ambos os casos, as citações estão em italiano, mas no segundo ele inclui sua tradução para o espanhol, o que o configura como o primeiro tradutor argentino de Dante. A citação é referente ao canto VIII do “Inferno” e, abaixo dela, consta a tradução de Echeverría.

vv	Dante Alighieri	Echeverría
107	... e lo spirito lasso	... y el ánimo cansado
108	Conforta, e ciba di speranza buoua	De esperanza feliz, nutre, y conforta

Quadro XI – Dante Alighieri x Echeverría

Estes versos se referem à esperança. Dante, cansado da viagem e temeroso de sua descida ao inferno, é animado por Virgílio a continuar. Com eles Echeverría estabelece um ponto de esperança para que a protagonista Maria, fugindo dos índios selvagens, impetre a liberdade e encontre seu filho. E, para a Argentina, esperança de superação da barbárie simbolizada pelo tumulto babélico do inferno dantesco e logrando o projeto civilizatório pelo qual lutava sua geração. Palavras chave do léxico de Dante como tumulto e murmúrio, transpassam “La cautiva” e outros poemas do rio-platense evidenciando sua admiração pelas imagens infernais produzidas pelas palavras do *fiorentino*. A assinatura do *l'altissimo poeta* já era perceptível nos primeiros livros de Echeverría, como, por exemplo, em *Elvira o la*

novia del Plata, editado em 1832, o primeiro poemário do argentino que tem o valor histórico de introduzir o romantismo na América e no qual se encontram imagens e palavras de clara filiação dantesca.

Outro encontro de Echeverría com Dante pode ser percebido no conto *El matadero*. No canto XII, no sétimo círculo do inferno, estão submetidos às suas penas os violentos contra pessoas, mergulhados num rio formado pelo sangue daqueles que oprimiram, destacando-se os tiranos que mantêm acima da superfície somente as sobranceiras. Lá Dante e Virgílio encontram o minotauro de Creta e o touro fica enfurecido com a presença deles,

*Qual è quel toro che si slaccia in quella
c' ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,
vid'io lo Minotauro far cotale;*
(Inf. XII, vv. 22-25)

O conto *El matadero* encarna o ambiente político da Argentina durante a ditadura de Rosas. Echeverría usa como cena o matadouro de Buenos Aires para simbolizar o clima político violento no país. Situado na fronteira da cidade, o matadouro fica no confim entre a civilização e a barbárie que é representada pela multidão ensandecida por conseguir um pedaço de carne e pela violência dos federais rosistas contra um touro em fuga e um jovem militante do partido unitário. Simbolicamente o matadouro representa a Argentina e a matança de touros, a violência e assassinato dos opositores. A imagem do touro que encontra Dante no canto XII do “Inferno” se associa ao touro que representa a Argentina impedida de desenvolver-se e civilizar-se pela ação barbaresca de um tirano e seus seguidores.

Como Dante, Echeverría morre no exílio, em 1851, sem poder voltar à sua terra e antes da queda da ditadura Rosas. Do mesmo modo, usaram suas penas para denunciar as injustiças as quais condenavam e se julgavam vítimas. A semelhança de circunstâncias ajuda a entender a influência do poeta trecentista sobre o colega dos anos oitocentos.

Miguel Ángel De Marco, em sua biografia de Mitre, relata que este conheceu Echeverría em Montevideú, nas reuniões dos expatriados, nas quais discutiam política e literatura. Sobre o futuro presidente da Argentina, Dom Esteban destacava a precocidade de seu reconhecimento como prosador e poeta, a franqueza varonil de seus movimentos e o tom marcial de sua voz que recordava a entonação robusta de Calímaco e de Tirteo. (DE MARCO, 1998, pp. 58-59)

O encontro de Jorge Luis Borges (1889-1986) com Dante se deu na década de 1940 e representou um deslumbramento tão significativo na vida do escritor argentino que ele não mais o abandonaria. A presença de Dante em Borges tem sua síntese em *Nove ensaios dantescos*, de 1982, um *locus* onde se juntam os gênios dos dois escritores. No prólogo desses ensaios, pode-se perceber a dimensão que Borges dá ao altíssimo poeta quando diz que fantasiou uma obra mágica, uma lâmina que também era um microsomo e que para ele o poema de Dante é essa lâmina, mas uma lâmina de caráter universal (BORGES, 1982, p. 3). Como analisado no subcapítulo 3.1, um dos nove ensaios se chama “El Falso Problema De Ugolino”.

Outro escritor em que Fleming (2007) destaca a presença de Dante é Ángel Battistessa (1902-1993), crítico, professor universitário, fundador da faculdade de letras da Universidade Católica Argentina e

presidente da Sociedade Argentina de Estudos Dantescos. Traduziu poetas alemães, franceses, ingleses e italianos, entre os quais Goethe, Rilke, Shakespeare, além da *Divina Comédia* (1972), a coroação de seu trabalho como tradutor, que lhe valeu o Premio Dante, em 1973, e uma Distinção Papal em 1974.

No prólogo da edição bilíngue, esclarece que o compromisso de traduzir a obra máxima de Dante deu-se na assembléia de dantistas reunida em Florença, em 1962, como parte do programa de comemorações de sétimo centenário do nascimento do poeta que se daria em 1965, e que essa tinha o objetivo de aproximar o estudioso não especializado da maior criação de Dante. Profundo conhecedor da literatura argentina, em especial do século XIX, investigou a influência de Dante na literatura nacional. Conforme Fleming (2007), Battistessa, no artigo sobre “Dante y las generaciones Argentinas”, faz uma análise sobre as distintas leituras de Dante na Argentina do século XIX, sua síntese mostra que a geração do Hino Nacional e seus poetas o leram como um defensor da liberdade, que a primeira geração de românticos, a de 1837, o tinha como modelo de poeta cívico da regeneração social, com o qual se identificavam pela questão do exílio. E que a segunda geração romântica, que se formou ao tempo da tradução de Mitre, o valida como um ato de governo e, também, se interessou pela figura alegórica de Virgílio e seu discurso sobre a construção da Nação. Nas notas da tradução da *Divina Comédia* referentes ao Canto VIII do “Inferno” faz a relação dos versos de Dante com as citações em “La cautiva” de Echeverría.

Outros casos de presença de Dante em literatos argentinos poderiam ser explorados, mas os autores aqui postos são uma amostra significativa da presença de Dante na literatura argentina pré e pós Mitre. O poeta *fiorentino* motivou muitos escritores rio-platenses e seus ecos reverberam ao interior da obra de Echeverría, de Sarmiento, na tradução de Mitre, nos artigos e na tradução de Battistessa, na criatividade da escrita e dos ensaios de Borges, e, mesmo, na narrativa contemporânea da novela de Rabanal (1940 -) e tantos outros do passado e da atualidade.

Dante chegou à Argentina antes das grandes levas de imigrantes do século XIX. Mas, a imigração fez crescer sua presença e o Dante imigrado junto com os italianos, somados aos aportes da cultura *del bel paese*, foram um elemento importante na constituição da literatura dos argentinos. Portanto, de Echeverría a Rabanal, a *Divina Comédia* está presente na reflexão sócio-política e na inspiração e criação literária de diversas gerações da literatura argentina.

Sobre a formação cultural e o nascimento de uma literatura nacional, Ortega relata:

A partir dos anos vinte e trinta do século XIX – após a independência –, predominou a influência francesa e a cultura europeia (exceção feita, obviamente, para os espanhóis), que desembarcou na Argentina e foi divulgada em francês. Certamente, em um processo de assimilação pelo qual a literatura nacional, por impulso natural, operou criativamente em busca de uma matriz própria, o que implicava

na adaptação criativa do que vinha da Europa. (2003, p.1)¹¹⁸

E ressalta que é "evidentemente significativa a presença e a influência que Dante teve sobre o pensamento e a formação cultural dos argentinos" (2003, p.1).¹¹⁹

Para Martin Paz (2003), em artigo jornalístico, a história da tradução na Argentina está profundamente imbricada com a história do Estado nacional desde a atividade pioneira de Mitre traduzindo os versos da *Divina Comédia*. María Rosa Lojo (2005), igualmente em um artigo jornalístico, diz que Mitre é, inequivocamente, filho de sua época e compôs uma poesia claramente romântica, comprometida com a luta política.

Essas afirmações abrem uma forte linha de investigação sobre a motivação de Mitre em traduzir a *Divina Comédia*: sua sincera admiração por personalidades italianas que, no além-mar, comungavam com os seus ideais e de sua geração. Outra linha de investigação importante, exposta pelo próprio tradutor no prefácio à edição de 1897, era sua avaliação de que não havia traduções para espanhol – e nenhuma na Argentina - com qualidade suficiente para envolver os leitores com a obra de Dante como se estivessem lendo o original.

¹¹⁸ *A partire dagli anni venti-trenta del secolo XIX - dagli inizi della storia indipendente -, predominò l'influsso francese e la cultura europea, debita eccezione fatta, ovviamente, per quella spagnola, approdò in Argentina e fu divulgata in francese. Certamente, in un processo di assimilazione, per chè la letteratura nazionale, per impulso naturale, operò creativamente alla ricerca di una matrice propria che implicava l'adattamento creativo del portato europeo* (2003, p. 1).

¹¹⁹ *"evidentemente significativa la presenza e l'influenza che ebbe Dante sul pensiero e sulla formazione culturale degli argentini"* (2003, p.1).

Durante o exílio na Bolívia, em 1848, Mitre começou a escrever um trabalho poético-arqueológico chamado de *Las Ruinas de Tiahuanaco*, publicado em 1879. Esse trabalho lhe rendeu a nomeação de acadêmico de Roma pelo *Saggio Collegio di Arcadia di Roma*. Grato e animado pela homenagem, Mitre motivou-se a traduzir a *Divina Comédia*.

O contato de Mitre com a Itália, com sua língua e com sua cultura, sempre foi muito intenso. O texto abaixo, escrito por ele e citado por Adolfo Mitre, dá uma ideia dessa relação:

A Itália tem sido a mãe fecunda da civilização moderna. Ela deu à linguagem humana sua nota mais harmônica; à literatura o mais original dos poetas do Renascimento; à ciência o revelador das leis do universo; à geografia, o descobridor do Novo Mundo, às belas artes, as criações que deram forma, cor e corpo ao ideal; música as inspirações melódicas que fazem estremecer as almas; ao direito humano a abolição da pena de morte e ao mundo político a Itália Livre e Unida...! (1960, p. 5).¹²⁰

Adolfo Mitre relata, ainda, que o adolescente Bartolomé, em Montevideú, compôs e publicou, no *El Nacional*, um poema anônimo dedicado “*A la jovem Italia*” no qual canta:

[...] *Joven Italia! El mundo te saluda
Y te saluda el pueblo americano.
Desterrados, os damos nuestra mano...* [...] (1960, p. 11)

¹²⁰ *La Italia ha sido la madre fecunda de la civilización moderna. Ella ha dado al lenguaje humano su nota más armónica; a la literatura el más original de los poetas del Renacimiento; a La ciencia el revelador de las leyes del Universo; a la Geografía, el descubridor del Nuevo Mundo, a las Bellas Artes, las creaciones que han dado forma, color y cuerpo al ideal; a la música, las inspiraciones melódicas que hacen estremecer las almas; al derecho humano la abolición de la pena de muerte y al mundo político la Italia Libera e Unita...!* (1960, p. 9).

E que desde 1861 ele era membro da *Accademia dei Quirite* de Roma, o que lhe auferia o título de *caballero romano*, além de estar associado a várias outras instituições italianas, tais como, a *Pontificia Accademia Tiberiana*, a Sociedade Geográfica Italiana de Florência e a *Accademia Araldica Genealógica*. (1960, p. 52)

A essa admiração somava-se o compartilhar de situações e ideais. Na Argentina, Mitre e sua geração, inspirados pelos ideais do romantismo, lutavam contra a ditadura do *caudillo* Rosas e pela unificação do país sob a hegemonia de Buenos Aires. Na Itália do *Risorgimento*, Dante inspirava a Mazzini, Manzoni e Garibaldi na luta pela unificação italiana, pela república e pelo fim da dominação estrangeira.

Bárbara Martín, contextualizando a relação de Juan María Gutiérrez com os românticos italianos, faz um paralelo entre o jornal milanês *Il Conciliatore*, órgão difusor das ideias românticas italianas, fundado e dirigido por Silvio Pellico (1789-1854), e que funcionou de setembro de 1818 a outubro de 1819, quando foi fechado pela censura austríaca, com o jornal *La Moda*, gazeta semanal de música, poesia, literatura e costumes, editado por Rafael Jorge Corvalán, com funcionamento entre setembro de 1837 e abril de 1838, e que tinha o objetivo de cumprir, dentro dos limites impostos pela ditadura de Rosas, função semelhante para a geração de 1837. Em sua reflexão, ela chega à seguinte conclusão:

O estabelecimento de paralelos entre as tradições e a trajetória dos românticos na Itália e Argentina, e entre *Il Conciliatore* e *La Moda* é tentador, apesar da distância histórica que

separa o nacionalismo italiano e o projeto de construção nacional da Geração de 1837. Tudo parece indicar, não obstante, que o fator político foi decisivo no espírito italianófilo dos rioplatenses. De fato, nos capítulos traduzidos por Gutiérrez de *I doveri degli uomini*¹²¹ a pátria é um motivo recorrente. (MARTIN, 2006, p. 133)¹²²

Inicialmente, o presidente tradutor buscou manter na sua tradução características do italiano da baixa idade média, para isso, começou a verter usando arcaísmos do espanhol do século XV para aproximar o seu texto do italiano de Dante. Abandonou esta ideia nas sucessivas revisões que fez a cada nova reedição, até chegar à versão editada em 1897, que deveria ser definitiva, mas, que sobre o seu exemplar pessoal, fez novas alterações que foram publicadas postumamente em 1922. Desde a primeira edição, em 1889, ele fez questão de esboçar suas ideias sobre a arte de verter num prefácio intitulado *Teoría del traductor*. A respeito do uso de arcaísmos dizia:

A fim de aproximar em certo modo a cópia interpretativa do modelo, parcialmente lhe dei um ligeiro tom arcaico, de modo a produzir, ao menos, a ilusão em perspectiva, como em um quadro se busca a semelhança das linhas geratrizes acentuadas por seus acidentes. (1889b, p. 15)¹²³

¹²¹ *I doveri degli uomini* (1834) é um livro de Silvio Pellico que trata sobre moral e patriotismo.

¹²² *El establecimiento de paralelos entre la idiosincrasia y trayectoria de los románticos en Italia y Argentina, y entre Il Conciliatore y La Moda es tentador, pese a la distancia histórica que separa el nacionalismo italiano y el proyecto de construcción nacional de la Generación de 1837. Todo parece apuntar, no obstante, que el factor político fue decisivo en el talante italianófilo de los rioplatenses. De hecho, en los capítulos traducidos por Gutiérrez de I doveri degli uomini la patria es un motivo recurrente* (MARTÍN, 2006, p. 133).

¹²³ *A fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico, de manera que, producir al menos la ilusión en perspectiva, como en*

As características de seus manuscritos mostram que Mitre planejava os detalhes do ato tradutório tendo sempre à frente a parte do texto original sobre o qual estava trabalhando. Mitre era adepto da tradução literal, tanto da forma como do conteúdo. Na sua *Teoría del traductor*, diz:

As obras-primas dos grandes escritores – e sobretudo, as poéticas – devem ser traduzidas ao pé da letra, para que sejam ao menos um reflexo (direto) do original, e não uma *belle infidèle*, como se disse de algumas versões belamente vestidas, que as disfarçam. São textos bíblicos que entraram em circulação universal como a boa moeda, com seu cunho e sua lei, e constituem, por sua forma e por sua base, elementos essenciais incorporados ao intelecto e à consciência humana. (1889b, pp. 7-8)¹²⁴

O Presidente sustentou que o ideal de tradução das obras canônicas é manter o conteúdo do original - mesmo quando o texto e o tradutor estiverem diacronicamente distantes -, respeitando-se o estilo do autor e evitando a desnecessária e molesta impressão de que se trata de uma obra traduzida. Ele 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, - por considerar a obra original

un retrato se busca la semejanza de las líneas generatrices acentuadas por sus accidentes. (1889b, p. 15)

¹²⁴ *Las obras maestras de los grandes escritores,—y sobre todo, las poéticas,—deben traducirse al pie de la letra, para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una bella infidel, como se ha dicho de algunas versiones bellamente ataviadas, que las disfrazan. Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley, y constituyen por su forma y por su fondo elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana.* (1889, pp. 7- 8)

intocável e sagrada, assim como a Bíblia. A introdução de características próprias do tradutor, a pretexto de melhorar a obra, lhe era, em princípio, uma falsificação do original. Na tradução de poesia, defendia a manutenção da estrutura do poema original. Mitre optou pela primeira das opções elencadas por Friederich Schleiermacher, deixar o autor em paz e levar o leitor até ele.

Essa opinião não significa que ele enxergasse a atividade literária como algo mecânico, um ato essencialmente linguístico e apartado da criatividade inspirada pelo contexto. Nas suas reflexões sobre poesia, Mitre diz: “A poesia não é a cópia servil, mas sim a interpretação poética da natureza moral e material [...]”¹²⁵. Portanto, sua opção pela máxima fidelidade na tradução dos textos dos grandes mestres, possivelmente, contém a preocupação de manter a interpretação poética que esses fizeram da natureza moral e material da realidade por eles observada. Como veremos mais adiante, sua posição de defensor da tradução literal não o impediu de que na tradução do episódio do conde Ugolino ele fizesse, em alguns tercetos, uma tradução com certa distância em relação ao original.

Não há uma informação precisa sobre qual foi ou quais foram as edições usadas por Mitre para referenciar sua tradução. Provavelmente ele usou a edição genovesa *Dai tipi di Luigi Sambolino*, de 1877, com comentários e análises de Frederigo Alizeri. Esta edição está exposta no Museu Mitre e ficava no quarto do general. No entanto, sabendo-se que ele tomou a decisão de traduzir a *Divina Comédia* antes

¹²⁵ *La poesía no es la copia servil, sino la interpretación poética de la naturaleza moral y material [...]*. Esta citação se encontra nas notas de *Armonías de la Pampa*, publicado inicialmente em 1854 e depois em *Rimas* (1891/1916).

desta data, e que a edição considerada definitiva adveio somente em 1897, parece evidente que foram usadas outras edições como texto de partida. Mitre, desde jovem, era enlevado pela *Divina Comédia*, e seu encanto por Dante e sua obra lhe acompanharam durante toda a sua vida, até mesmo nos campos de batalha. Conforme ele mesmo testemunha em seu diário da juventude, em 1943, aos 21 anos, em meio à luta armada que os uruguaios moviam contra o cerco de Montevideú¹²⁶ patrocinado pelo general Manuel Oribe, com apoio da ditadura Rosas, ao analisar a poesia de Byron e Lamartine disse que estes eram grandes pela mesma razão que Dante e Homero, cujas poesias vieram ao mundo num momento em que se operava uma regeneração. (1936, p. 28)

Na citação a seguir, Mitre revela a extensão de sua admiração pelo poeta italiano:

Dante é o poeta dos poetas, o inspirador dos sábios e dos pensadores modernos, ao mesmo tempo, o alimento moral da consciência humana em seus ideais. Carlyle disse que a *Divina Comédia* é, no fundo, o mais sincero de todos os poemas e que saído profundamente do coração e da consciência do autor, penetrou através de muitas gerações em nossos corações e em nossas consciências. (1922, pp. XV-XVI)¹²⁷

¹²⁶ O cerco durou nove anos o que levou Alexandre Dumas a publicar uma novela com o título de *Montevideo o una Nueva Troya* (1850).

¹²⁷ *Dante es el poeta de los poetas, el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos, a la vez que el pasto moral de la conciencia humana en sus ideales. Carlyle ha dicho, que la Divina Comedia es, en el fondo, el más sincero de todos los poemas, que salido profundamente del corazón y de la conciencia del autor, ha penetrado al través de muchas generaciones en nuestros corazones y nuestras conciencias.* (1922, pp. XV-XVI)

Por ocasião da edição de 1897, em fevereiro, o próprio Mitre legou aos leitores um pequeno histórico bibliográfico das publicações que envolviam o tema de suas traduções da *Divina Comédia*. Estas constam do prefácio da edição que é considerada por Mitre a definitiva, aquela que fixa o texto da sua tradução e corrige os “erros” de todos os gêneros das edições anteriores. Por ordem cronológica são:

1. *El Infierno de la Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso castellano ajustada al original. Por Bartolomé Mitre (Arcade de número de Roma). Con un prefacio del traductor. Buenos Aires, 1889.*

Esta primeira edição do "Inferno" foi dedicada aos Arcades de Roma, e continha cinco cantos (I, III, V, XXXII e XXXIII). Foi uma edição limitada, de circulação privada, em número de cem exemplares. Uma das cópias, devidamente identificada, foi enviada ao imperador do Brasil, Dom Pedro II, que as comentou fazendo anotações de próprio punho no exemplar e, posteriormente, devolvendo-o a Mitre. É importante notar que já no título Mitre deixa claro sua preferência por uma tradução orientada ao original.

2. *La Divina Comedia. Juicios críticos sobre la traducción del Dante por Bartolomé Mitre.—París, 1891.*

Trata-se de uma compilação de todas as críticas que se publicaram na Europa e na América, especialmente na Itália, Espanha, Montevidéu e Buenos Aires sobre a edição fragmentária do “Inferno” de 1889.

3. *El Infierno del Dante. Traducción de Bartolomé Mitre. Composiciones por Cornellier: grabados por Abbot. Buenos Aires, Félix Lajouane, editor, 1891.*

É uma edição de apenas 600 exemplares numerados na impressão. Foi considerada por Mitre como magnífica e impressa em

Paris, em papel especial, marcas de filigrana com ilustrações compostas pelos melhores artistas franceses. Mas, como Mitre não teve tempo, durante sua permanência em Paris, para dar uma última olhada no seu trabalho, ela está acometida de consideráveis erros tipográficos, bem como erros de forma e de conceito.

4. *Fe crítica de erratas y correcciones Dantescas.* — Buenos Aires, 1891.

Constitui-se de uma série de artigos publicados no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, nos quais Mitre faz críticas e correções a sua obra.

5. *Correcciones a la traducción del Infierno del Dante. Con notas complementarias.* — Buenos Aires, 1891.

Trata-se de uma errata com correções à edição parisiense, de 1891, na qual Mitre explica os erros.

6. *Segundo Apéndice. Correcciones a la traducción del Dante por Bartolomé Mitre.* — Buenos Aires, 1891.

É um complemento das correções anteriores.

7. *El Infierno del Dante. Traducción en verso ajustada al original, con nuevos comentarios. Tercera edición corregida y aumentada.* — Buenos Aires, 1893.

Esta edição contém 1400 correções de forma e de fundo, ajustando mais a tradução ao texto original. Mesmo não tendo sido solucionados todos os erros, Mitre a considerou quase como definitiva para o “Inferno”.

8. *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original. Con nuevos comentarios.* —Buenos Aires, Jacobo Peuser, editor, 1894.

Esta foi a primeira edição completa da sua tradução da *Divina Comedia*; porém, sem ter a pretensão de ser definitiva, pois estava permeada por erros tipográficos, bem como erros de fundo e de forma, o que requereria ajustes.

A última edição feita com Mitre em vida é a de 1897, da qual foram impressos apenas 200 exemplares e, como já dito, foi considerada por ele, ao menos inicialmente, como definitiva. Esta contém 1300 correções em relação à edição de 1894. Para realizar esses ajustes, Mitre considerou as críticas e contribuições de outros intelectuais contemporâneos seus. A parte do “Paráiso” foi praticamente refeita. Foi uma edição de poucos exemplares e destinada, principalmente, às bibliotecas e aos literatos da Europa e América. O Presidente considerou sua tradução a mais literal e a mais fiel das que até então haviam sido feitas em castelhano e, mesmo, em outros idiomas. Nesta, Mitre quis reproduzir, de acordo com sua *Teoria del Traductor*, as ideias e as imagens do original, mantendo sua fisionomia própria, seu metro, suas formas poéticas e o ritmo. Procurou conservar a mesma combinação de consoantes para refletir, mesmo que tenuemente, o estilo dantesco, conservando, tanto quanto é possível em se tratando da interpretação em outra língua, a precisão de seus conceitos, de seus arranjos gramaticais e suas palavras. Por fim, considerou que sua tarefa de tradutor foi muito facilitada pela proximidade entre a língua italiana

e a castelhana, uma vez que alguns arcaísmos eram comuns em ambas as línguas na época de Dante.

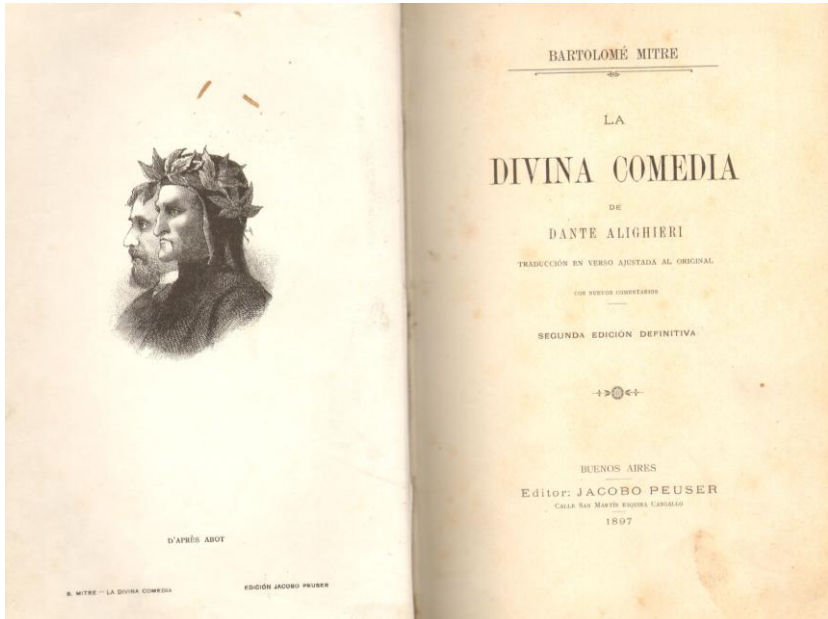


Figura 7. Frontispício da Edição de 1897 de *La Divina Comedia* de Mitre

Ortega (2003) fala que, com a fixação do texto, na edição de 1897:

Mitre entrou em um circuito de divulgação permanente, com reedições contínuas, que permite pressupor a leitura, mais ou menos extensa e profunda, até mesmo por leitores comuns, cada vez mais numerosos em um país que conhece uma elevada percentagem de alfabetização. Foi graças a esta edição que na Argentina se intensificou a leitura de Dante [...]. (p.5)¹²⁸

¹²⁸ Mitre entrò in un circuito di divulgazione permanente, con continue reedizone che lasciano presupporre la lettura, più o meno estesa ed approfondita, anche da parte dei lettori comuni,

Para Paz (2003), o trabalho de Mitre iniciou uma tradição de traduções da *Divina Comédia* no Rio da Prata em um trabalho que durou quarenta anos de compulsivas releituras do texto. Mas, no mundo da cultura e da política, para além da tradução, a vida de Mitre e de sua obra se destacou pelo trabalho histórico com seus relatos épicos das lutas de seu povo.

Mitre ainda hoje é admirado no cenário nacional argentino e é lembrado pela atividade literária, a defesa da nação, pela diplomacia e relações com personalidades internacionais. Shumway, que em *A Invenção da Argentina*, faz uma análise bastante crítica do papel de Mitre na história do país, diz que ele

[...] desafia toda a classificação. Mistura paradoxal de brilho, heroísmo, eloquência, ambição, oportunismo e intriga, pode ser considerado de muitos ângulos e combinações de ângulos. Nenhum de seus contemporâneos possuía seus dotes combinados de escritor, historiador, político, administrador, orador e comandante militar. Naturalmente, Sarmiento escrevia melhor, Alberdi pensava com mais clareza, Urquiza era um patriota mais dedicado, López um historiador mais fácil de ler, e quase todos foram melhores romancistas e tradutores, mas ninguém possuía todos esses talentos ao mesmo tempo [...]. (2008, p. 274)

Outro crítico de Mitre, Jorge Abelardo Ramos, imputa sua fama póstuma ao diário *La Nación*, por ele adquirido em 1870. Por entre as críticas, Ramos descarta o presidente como um homem inclinado a diversas disciplinas e que foi estudado por diversos ângulos:

sempre più numerosi in un paese che conosce un'alta percentuali di alfabetizzazione. Fu grazie a questa edizione che in Argentina si intensificò la lettura dantesca [...]. (p.5)

[...] gênio universal, polifacético, enciclopédico, novo *Pico della Mirandola*, um Leonardo com espada, cérebro portentoso e estrategista eminente; tradutor e poeta, jornalista e humanista, legislador, orador, bibliófilo, enfim, um patricio do Renacimiento criollo [...]. (2006, p. 16)¹²⁹

A Argentina em que Mitre produziu boa parte de sua obra era um país em busca de uma identidade nacional e foi durante o seu governo que ela logrou a unificação. Nessa consolidação como nação a literatura cumpriu um papel fundamental e, por estar ainda em formação, conferiu à tradução um papel central na sua construção.

O general Mitre liderou a Tríplice Aliança na Guerra do Paraguai, e mesmo durante essa, não interrompeu sua tradução da *Divina Comédia*. No fronte da guerra, assim como Dante, conheceu o inferno que, no campo de batalha, se chamava Gran Chaco. Naira de Almeida Nascimento, falando sobre o uso ficcional de Mitre por Roa Bastos, salienta que:

A escolha de Mitre como personagem não incide apenas pela sua atuação política, mas também como criador de representações. Neste caso, privilegia-se o seu trabalho de tradução da *Divina Comédia*, em meio à guerra. Cândido López conclui: ‘Nós dois misturamos tinta, trememos um pouco e depois recriamos o mundo do nosso jeito e segundo nossos reais caprichos.’ (2006, p.231)

¹²⁹ [...] *genio universal, polifacético, enciclopédico, nuevo Pico de la Mirándola, un Leonardo con espada, cerebro portentoso y estratega inminente; traductor y poeta, periodista y humanista, legislador, orador, bibliófilo, en fin, un patricio del Renacimiento criollo [...].* (2006, p. 16)

Aliás, o Mitre de Roa Bastos é um especialista em criar representações e mitos para a construção de imagens. Isso fica evidente em uma passagem do extenso diálogo entre o general e o pintor, enquanto o primeiro traduzia a *Divina Comédia* e o segundo pintava as cenas da guerra, quando Mitre lhe diz:

É preciso inventar a glória, mestre. Se nossas tropas recuaram, faça com que avancem em sua pintura. Tutele sua tela contemplando com um olho o passado e com outro a lembrança. Você não vai reconhecer um no espelho do outro. [...]. O que vale é a lembrança que o futuro terá. A memória do povo que olha da frente para trás. Tudo pode ser melhorado sempre, mestre. A arte é a arma para corrigir a realidade. (ROA BASTOS, 2002, p. 16)

O Mitre “criador de representações” pode ser percebido nas décadas em que produziu discursos através da *Divina Comédia*. Na tradução, primeiramente no deslocamento linguístico que fez ao optar por traduzir do italiano trecentista para o espanhol castiço. Tal escolha provavelmente causou estranheza aos leitores da obra, mas, ao mesmo tempo, demonstrou o poder dele sobre a língua. Depois readequando a tradução na medida em que a nação se consolidava, tornando-a cada vez mais acessível ao leitor médio argentino. Essas constantes readequações, para além de preciosismo autoral, podem ter motivação em uma visão que considera o leitor de literatura traduzida como sendo, também, um tradutor. Spivak diz que o leitor,

[...] ao traduzir o movimento de vaivém incessante da tradução naquilo que é lido, deve ter um conhecimento muito íntimo das regras de representação e daquelas narrativas permitidas que compõem a substância de uma

certa cultura, e deve também tornar-se responsável e prestar contas perante a escrita/tradução do pressuposto original. (2005, p. 43)

Essa corresponsabilidade autor-leitor interessava a Mitre. De tal modo, ele jogou com a língua, isto é, exercitou jogos de tradução, pois, tinha consciência da influência desta para a construção de uma identidade cultural e política nas terras portenhas.

Acerca do público que pretendia atingir com sua tradução do poeta *fiorentino*, há um bom indício no prólogo da edição de 1897 quando Mitre informa que era uma edição de poucos exemplares e destinada, principalmente, às bibliotecas e aos literatos da Europa e da América (1922, p. XIX).

Contudo, parece evidente que, com a representação dantesca, Mitre pretendia influenciar leitores em seu próprio sistema literário. Tanto que publicou uma série de artigos no jornal *La Nación* nos quais fazia críticas e correções a sua própria obra. Seu público-alvo, mais do que o leitor culto argentino, era a camada de intelectuais e políticos capazes de contribuir, de alguma forma, com uma mudança situacional em direção ao projeto de nação que almejava. No caso da obra de Dante, a similaridade do contexto da Itália trecentista com a Argentina (e a própria Itália) do século XIX ajudava no seu intento.

Ao traduzir a *Divina Comédia*, Mitre deixa claro que, junto ao amor pelas artes e pela literatura, estava o propósito de chamar a atenção para a obra de um homem que admirava. Um homem que, como ele próprio, havia dedicado a vida a lutar pela unificação do país, pela afirmação da língua e da cultura nacional e, por conta dessas ideias,

ambos sofreram e experimentaram o exílio, mas, sem jamais deixarem de acreditar nelas. Um momento simbólico da presença de Dante no pensar e no agir de Mitre ocorre em 1874, quando este escolhe como lema do diploma que lhe conferiu a *Accademia Italiana d'Araldica* a seguinte frase do poeta *fiorentino*: *La stirpe non fa nobili le persone ma le persone fanno nobili la stirpe*¹³⁰. Esse fato sobreveio num momento de importante revés político e militar em sua vida.¹³¹

Mitre somente deu por concluída a tradução perto do final de sua vida e através dela buscou transmitir seu legado de ideias, sua visão de mundo e seu amor pelas letras.

¹³⁰ Esta frase consta do capítulo XX, do quarto tratado, de o *Convivio*.

¹³¹ Cf. MITRE, Adolfo. **Italia en el sentir y pensar de Mitre**. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1960.

4 ANÁLISE GENÉTICA E COMPARADA DO PROCESSO CRIATIVO NOS DOIS TRADUTORES

Após constituir o dossiê genético, os manuscritos da tradução de Dom Pedro II e de Bartolomé Mitre foram organizados em bancos de dados eletrônicos. Na sequência, depois de identificados e após checar sua autenticidade, os fólhos foram classificados e numerados, obedecendo à ordem cronológica presumível de sua produção. Proceceu-se, então, à transcrição¹³² e organização dos mesmos configurando, assim, o prototexto da tradução do episódio do conde Ugolino do canto XXXIII do “Inferno” de ambos os tradutores, ou seja, os antecedentes do texto considerado como final.

4.1 A ORGANIZAÇÃO DIACRÔNICA DO PROTOTEXTO DO EPISÓDIO DO CONDE UGOLINO

A reconstituição espaço-temporal do processo criativo é feita a partir dos manuscritos. Cada manuscrito é considerado uma parte do processo que se encadeia com os demais formando um todo que, interpretado pelo crítico genético, descreve o processo global de criação. Esses, depois de transcritos, foram organizados em dois quadros diacrônicos de transcrições, um para cada tradutor, em ordem cronológica crescente. Entretanto, é necessário anotar que o estudo do manuscrito não dá conta de revelar o conjunto das estratégias e práticas de um autor, pois, o processo criativo transborda as margens desse. Por isso, intentamos nessa pesquisa realizar um estudo interdisciplinar do processo criativo dos dois governantes, por considerarmos esse o caminho mais apropriado para um estudo genético comparado.

¹³² A transcrição diplomática dos manuscritos foi realizada pelo autor desta tese.

Entre as possibilidades de tipos de transcrição – diplomática, semidiplomática e linear - optou-se pela transcrição diplomática por ser essa 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). 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 rasuras. Já a transcrição diplomática, como dito, reproduz o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original.

Para não ocupar muito espaço do corpo desta tese, as transcrições dos fólios do canto XXXIII do “Inferno” dos dois tradutores constam dos apêndices. Nesse espaço está disponibilizado o Quadro Diacrônico da Transcrição do conde Ugolino dos manuscritos de Dom Pedro II e o de Mitre. Esses permitem a visualização da evolução do processo criativo de ambos os tradutores. Os quadros diacrônicos das transcrições foram organizados em ordem cronológica crescente. Partiu-se do que se considerou ser a primeira tentativa de tradução chegando-se até o texto considerado final. O critério utilizado para estabelecer a sequência das versões foram as datas que constam nos manuscritos, caso mais frequente em Mitre, e na ausência dessas, caso de Dom Pedro II, a presença ou ausência de rasuras, de uma a outra, observando-se a coerência na construção do texto. 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. Para Willemart

O que está escondido sob a rasura, muito mais do que seu efeito – o texto visível – é frequentemente o ponto de partida do *scriptor* e assinala um não-dito do texto publicado. Por isto, sustentamos que o texto publicado é a metonímia do manuscrito. (2005, p.20)

Na última coluna do Quadro Diacrônico da transcrição dos manuscritos de ambos os autores consta o texto de partida de Dante. Normalmente este apareceria na primeira coluna, mas, por se tratar de uma análise do processo criativo, em que tanto Dom Pedro II como Mitre ajustam suas traduções em busca de maior proximidade com o original, ele se encontra ao final do quadro.

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

Os manuscritos digitalizados foram adquiridos junto ao arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis, onde se encontram os originais. São 12 fólios da tradução do episódio do conde Ugolino do Canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia* divididos em três conjuntos: D20, D21 e D22, cada um com quatro manuscritos.

A organização do Quadro Diacrônico da transcrição do episódio do conde Ugolino partiu 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 1889. Na última coluna consta o texto original, escrito por Dante Alighieri no século XIV. Entre a versão 1 e o texto publicado estão mais duas versões: a versão 2 e o Manuscrito Pré-Texto

Final. Entretanto, a análise do estado desses manuscritos comparados com os analisados na minha dissertação referentes ao episódio de Francesca da Rimini do canto V do “Inferno” da *Divina Comédia* sugerem que esses não são todos os manuscritos produzidos por Dom Pedro II sobre o episódio do conde Ugolino.

Quadro diacrônico das transcrições do episódio do conde Ugolino: Dom Pedro II					
	Versão 1 (D22)	Versão 2 (D21)	Manuscrito Pré-Texto Final (MPTF) (D20)	Texto de Chegada (1889)	Texto de Partida Dante Allighieri (1973)
3	<p>A boca levantou do feroz pasto</p> <p>O peccador limpando-a no cabelo</p> <p>Da cabeça que atras já tinha gasto.</p>	<p>A boca levantou do feroz pasto</p> <p>O peccador limpando-a no cabelo</p> <p>Da cabeça que atras já tinha gasto.</p>	<p>A boca levantou do feroz pasto</p> <p>O peccador limpando-a no cabelo</p> <p>Da cabeça que atras já tinha gasto.</p>	<p>A bocca levantou do feroz pasto</p> <p>O peccador, limpando-a no cabelo</p> <p>Da cabeça, que atras já tinha gasto.</p>	<p>La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.</p>
6	<p>E começou: "tu queres revivel-o</p> <p>O desespero, que minha alma sente</p> <p>Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.</p>	<p>E começou: tu queres revivel-o</p> <p>O desespero que minha alma sente</p> <p>Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.</p>	<p>E começou: tu queres revivêl-o</p> <p>O desespero que minha alma sente,</p> <p>Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.</p>	<p>E começou: tu queres revivêl-o</p> <p>O desespero que minha alma sente,</p> <p>Só de pensal-o: inda antes de dizêl-o,</p>	<p>Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.</p>
9	<p>Porem se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro Fallar; chorar verás tu juntamente</p>	<p>Porem, se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro, Fallar, chorar verás tu juntamente.</p>	<p>Porém, se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro, Fallar, chorar verás tu juntamente.</p>	<p>Porem, se meu discurso, qual semente, Brota infamia ao traidor a quem devôro, Fallar, chorar verás tu juntamente,</p>	<p>Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traidor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.</p>

12	<p>Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro</p>	<p>Quem tu sejas não sei, nem como cá Podeste tu descer, mas Florentino, Ao ouvir-te, pareces-me tu já</p>	<p>Quem tu sejas não sei, mas Florentino, Site ouço, em te chamar não me demoro.</p>	<p>Quem tu sejas não sei, mas Florentino, Site ouço, em te chamar não me demoro.</p>	<p>Quem tu sejas não sei: mas Florentino, Si te ouço, em te chamar não me demoro.</p>	<p>Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.</p>
15	<p>Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogério arcebispo este malvado Ouve porque me chego a tal inclino +</p>	<p>Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogério arcebispo este malvado. Ouve por que sobre elle assim m'inclino</p>	<p>Saberás que fui eu o Conde Ugolino, E Rogério arcebispo este malvado; Ouve, por que sobre elle assim m'inclino;</p>	<p>Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogerio arcebispo este malvado; Ouve, porque sobre elle assim me inclino;</p>	<p>Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perchè i son tal vicino.</p>	
18	<p>Dizer que por intento o seu damnado N' elle fiando-me elle me prendeu E depois me matou, é excusado;</p>	<p>Dizer que por intento ^{eu} seu damnado Nelle fiando-me, elle me predeo E depois me matou; é excusado;</p>	<p>Dizer que por intento seu damnado. N' elle fiando-me, elle me predeo prendeu E depois me matou, é excusado,</p>	<p>Dizer que por intento seu damnado N' elle fiando-me, elle me prendeu E depois me matou, é excusado:</p>	<p>Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;</p>	
21	<p>Mas certamente o que não tens ouvido É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui delle offendido.</p>	<p>Mas certamente o que não tens ouvido, É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui delle offendido.</p>	<p>Mas certamente o que não tens ouvido, É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d' elle offendido .</p>	<p>Mas certamente o que não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d' elle offendido</p>	<p>Mas certamente o que não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d' elle offendido</p>	<p>però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.</p>

36	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudo dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansado Pae e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi parea lor veder fender li fianchi.
39	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo, e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos, junto do meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei e então Ouvi meus filhos, junto do meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.
42	És bem cruel se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava E se não choras de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?
45	Não chorava que em pedra me tornei Accordados, Accordaram e a hora já chegava Que soião trazer-nos a comida E cada um com sonho vacillava } E cada um por seu sonho duvidava	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	Acordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solèa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;
48	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida	Eis que ouvi que fechavam a sahida Da horrível torre, e logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida;	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida.	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo rosto olhei De meus filhos sem dar signal e vida	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

51	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tão meu, Disse: “que tens? O que olhas, pae, não sei.”	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tam meu, Disse: “que tens? O que olhas pai, não sei.”	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: “que tens? O que olhas, pai, não sei.”	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, pae, não sei.	Io non piangëa, sì dentro impetrai: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".
54	ENão chorei e não respondi pois eu, Por todo dia, e toda a noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	E não chorei, e não respondi eu, Por todo dia e toda a noite inteira Té que no mundo novo sol se ergueo.	E não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda a noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu	E não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscio.
57	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro, verdadeira:	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira:	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira;	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira;	Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,
60	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comêr, levantaram-se d'ali E disserão, oh Pae, maior piedade É comer de nós, tu nos vestistue	De desespero ambas as mãos mordi E crendo que vontade me devora De comer, levantaram-se d'ali E disserão: oh Pae, maior nos fôra Comêres tu de nós; tu nos vestistes	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali, E disseram: Oh pai, melhor nos fôra Comeres tu de nós, tu nos vestistes	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali. E disserão: Oh Pae, maior piedade É comer de nós; tu nos vestistes	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di subito levorsi
63	Das pobres carnes; tira-as sem saudade.	Das pobres carnes; despe-nos agora	Das pobres carnes, despe-nos agora.	Das pobres carnes, tire-as sem saudade.	e disse: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".

66	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste</p> <p>Este dia mais outro, passa-se calado.</p> <p>Ah crua terra porque não te abriste?</p>	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste</p> <p>Este dia, mais outro, passa-se calado:</p> <p>Oh, crua terra, porque não te abriste?</p>	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste.</p> <p>Este dia, mais outro, passas-se calado.</p> <p>Ah, crua terra, porque te não abriste?</p>	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste.</p> <p>Este dia, mais outro passa-se calado.</p> <p>Ah, crua terra, por que não te abris-te?</p>	<p>Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?</p>
69	<p>Quando por fim o quarto é já chegado</p> <p>Gaddo aos meus pés atira-se ao comprido) Gaddo a meus pés atira-se estendido</p> <p>E diz: "não me socorres, pai amado?"</p>	<p>Quando por fim o quarto é já chegado,</p> <p>Gaddo a meus pés atira-se ao comprido.</p> <p>E diz: "não me socorres, pai amado?"</p>	<p>Quando por fim o quarto é já chegado,</p> <p>Gado aos meus pés atira-se ao comprido</p> <p>E diz: "não me socorres, pae amado?"</p>	<p>Quando por fim o quarto é já chegado,</p> <p>Gaddo a meus pés atira-se ao comprido</p> <p>E diz: Não me socorres, pae amado?</p>	<p>Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".</p>
72	<p>Ahi morreu, e qual me vês cahido</p> <p>Os trez vi eu cahir de um, em um</p> <p>Do quinto ao sexto dia: já perdido</p>	<p>Ahi morreo, e qual me vês cahido,</p> <p>Os trez vi eu cahir de um em um.</p> <p>Do quinto ao sexto dia: já perdido</p>	<p>Ahi morreu, e qual me vês cahido,</p> <p>Ostrez vi eu cahir de um em um,</p> <p>Do quinto ao sexto dia; já perdido,</p>	<p>Ahi morreo, e qual me vês cahido,</p> <p>Os trez vi eu cahir de um em um,</p> <p>Do quinto ao sexto dia; já perdido,</p>	<p>Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,</p>
75	<p>Cego me puz a apalpar cada um.</p> <p>Trez dias os chamei mortos estando;</p> <p>Mas pode ^{mais que} eu a dôr ^{enfim} me o jejum".</p>	<p>Cego me pus a apalpar cada um</p> <p>Tres dias os chamei mortos estando;</p> <p>Mas pôde mais que a dor enfim o jejum."</p>	<p>Cego me puz a apalpar cada um.</p> <p>Trez dias os chamei, mortos estando.</p> <p>Mas pode mais que a dor enfim o jejum.</p>	<p>Cego me puz a apalpar cada um.</p> <p>Trez dias os chamei, mortos estando.</p> <p>Mas pode mais que a dor enfim o jejum.</p>	<p>già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".</p>

78	<p>Assim falou, e os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.</p>	<p>Assim fallou, e os olhos revirando terra Ferra de novo no craneo com os dentes ^{novamente} Fortes de um cão a um osso esmigalhando</p>	<p>Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.</p>	<p>Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.</p>	<p>Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.</p>
81	<p>Ah Pisa vitupério vil das gentes Da bella terra, aonde o <u>si</u> resôa, Se os vizinhos não punem-se indolentes</p>	<p>Ah Pisa, vituperio vil das gentes, terra Da bella terre aonde o si ressoa, Aonde o si ressoa??se os vizinhos Se os vizinhos não punem-te indolentes,</p>	<p>Ah Pisa, vituperio vil das gentes, Da bella terra, aonde a si resôa, Se os vizinhos não punem-te indolentes,</p>	<p>Ah Pisa, vitupereo vil das gentes Da bella terra, aonde o si resôa, Se os visinhos não punem-te indolentes,</p>	<p>Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l si suona, poi che i vicini a te punir non lenti,</p>
84	<p>Vem Gorgona; Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.</p>	<p>Vem Gorgona, Capraia, em hora boa Formar um dique no Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.</p>	<p>Vem Gorgona, Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que ele afogue a última pessôa;</p>	<p>Vem Gorgona, Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que elle afogue a ultima pessôa.</p>	<p>muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, si ch'elli annieghi in te ogne persona!</p>
87	<p>Se do povo a Ugolino accusa a voz teus tens Se teres castellos teus atraçoados, Pelos castellos teus atraçoados. Seus filhos não merecem morte atroz</p>	<p>Se do povo a Ugolino accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.</p>	<p>Se do povo a Ugolino o accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.</p>	<p>Se do povo o Ugolino o accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.</p>	<p>Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.</p>

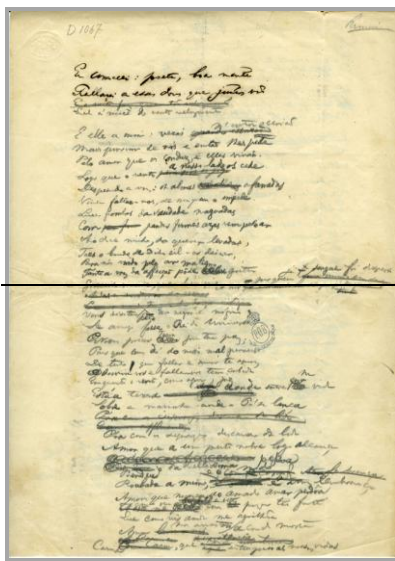
90	<p>Stavão da tenra idade innocentados, Oh nova Thebas Hugo e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o Brigata E os outros dois no canto nominados</p>	<p>Era por tenra Stavão de tenra idade innocentados Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomenados</p>	<p>Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomeados.</p>	<p>Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dous no canto nomeados.</p>	<p>Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguicione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.</p>
----	---	--	--	--	--

Quadro XII. - Quadro Diacrônico da Transcrição do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II

4.2.1 Visão diacrônica do processo criativo - as campanhas de criação

Os manuscritos conseguidos junto ao Museu Imperial não são a totalidade dos que foram feitos por Dom Pedro II. Existe um forte indício que sugere essa conclusão. Trata-se do estado dos próprios manuscritos que são muito diferentes daqueles da tradução do episódio da Francesca da Rimini. Vejamos a comparação do primeiro fólio da versão 1 do episódio do canto V em relação ao do canto XXXIII:

Episódio da Francesca da Rimini



Episódio do conde Ugolino

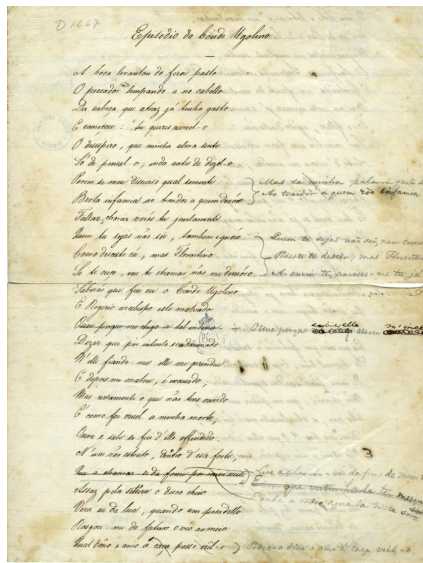


Figura 8. Comparação manuscritos da tradução dos episódios da Francesca da Rimini e do conde Ugolino, ambos referente à versão 1, fólio 1r.

Como se pode perceber há uma significativa diferença entre os dois manuscritos. No referente à campanha de tradução do episódio da Francesca da Rimini percebe-se um intenso jorro de ideias sugerindo que Dom Pedro II previamente possuía total compreensão do texto e do

sentido do canto V do “Inferno” de Dante a ser traduzido. Poder-se-ia descrever a cena como uma situação em que a pena não conseguia acompanhar a velocidade de seu pensamento, o que ocasionou a grande quantidade de rasuras. E assim, como digo em minha dissertação, o Imperador iniciou a tradução em que:

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. (DAROS, 2009, p. 135)

Situação que é bem diferente do manuscrito do episódio do conde Ugolino no qual se percebe uma tentativa de tradução, à esquerda do fólio, quase sem rasuras e contando com alguns ajustes à direita do fólio. Não há intensidade no ato tradutório sugerindo que essa versão foi passada a limpo a partir de outra versão, anterior, que por sua vez pode ter tido versões antecedentes.

Isso posto, analisando-se o “Quadro Diacrônico da transcrição do episódio do conde Ugolino”, é possível, cronologicamente, distinguir, no percurso do processo criativo de Dom Pedro II, três campanhas de criação que, sinteticamente, podem assim serem descritas:

I. Primeira campanha de tradução – do(s) manuscrito(s) perdido(s) à primeira versão.

É a campanha que resultou na versão 1 que consta do Quadro Diacrônico e da qual não podemos fazer uma análise genética porque os manuscritos não foram encontrados (ou foram destruídos ou se encontram em local desconhecido). Dela, apenas pode-se supor que foi semelhante à primeira campanha da tradução do episódio de Francesca da Rimini, na qual, a intensidade das rasuras, dos cancelamentos e dos riscos contrapostas à exiguidade de hesitações, de destaques de palavras e de anotações de conteúdo semântico mostraram que, já na primeira tentativa de tradução, Dom Pedro II tinha o sentido geral dessa pré-estabelecido na mente, que ela já se encontrava desenhada e que os contínuos cancelamentos de um mesmo verso ou de uma mesma palavra apenas revelavam a espiralidade do processo criativo e que esse nunca é linear. Desse intenso jorro de ideias, em que a mão não conseguia acompanhar a velocidade do fluxo mental, ocasionando uma grande incidência de rasuras, em uma campanha contínua, ininterrupta e, provavelmente, breve, produziu-se, possivelmente, uma ou mais versões intermediárias que resultou na versão 1 que consta do Quadro Diacrônico.

Corroborar essa hipótese o fato de que Dom Pedro II conhecia muito bem o texto original e suas traduções para o português.¹³³ Ele era um grande leitor e recitava os versos da *Divina Comédia* nos saraus

¹³³ Dom Pedro II acompanhava, também, as traduções da *Divina Comédia* para outras línguas, como demonstra o trecho a seguir de uma carta enviada a condessa de Barral em junho de 1867: “Recebi a tradução do *Inferno* de Dante por Longfellow. Imita perfeitamente o estilo do cantor, sentindo apenas que os versos não sejam rimados; o que torna mais solenes os versos do original.” (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p. 107)

literários dos quais com frequência participava. Há, ainda, a se considerar, que a exemplo do que se percebe nos manuscritos das demais três versões que antecedem o texto impresso do episódio de Francesca da Rimini, os manuscritos que temos do episódio do conde Ugolino possuem um índice baixo de rasuras quando comparados com os dois manuscritos da primeira versão do canto V.

II. Segunda campanha de tradução – testando alternativas à primeira versão.

Buscando aprimorar o resultado semântico e estético obtido com a versão 1, o Imperador inicia uma segunda campanha de tradução na qual testa alternativas ao texto que está à esquerda no fólio 01r. Algumas tentativas são bem sucedidas e ele as aceita, como ocorre com o verso 15 do terceto abaixo:

Versão 1	Manuscrito Pré-Texto Final
Saberás que fui eu o Conde Ungolino E Rogério arcebispo este malvado Ouve porque me chego e tal inclino + Ouve porque assim ^{sobre elle} assim ^{m'inclino} assim	Saberás que fui eu o Conde Ugolino, E Rogério arcebispo este malvado; Ouve, por que sobre elle assim m'inclino

Já outras são recusadas, como ocorre com os versos 7 e 8 do terceto abaixo:

Versão 1		Manuscrito Pré-Texto Final
Porem se meu discurso qual semente	} Mas se minha palavra qual semente } Ao traidor a quem são infâmias dá	Porém, se meu discurso qual semente
Brota infâmia ao traidor a quem devóro		Brota infâmia ao traidor a quem devóro,
Fallar; chorar verás tu juntamente		Fallar, chorar verás tu juntamente.

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. O uso de dicionário pode ter ocorrido no decorrer dessa 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 – conformando o manuscrito pré-texto final

A terceira campanha de tradução foi dedicada à escritura daquela que seria a última versão da tradução do episódio do conde Ugolino. Durante esse momento do processo criativo foram escritos dois conjuntos de manuscritos: os da versão 2 e os que constituem o manuscrito pré-texto final. O estado desse último indica que essa foi realmente a última versão feita para servir de base para o impresso de 1889. As pouquíssimas rasuras existentes são erros cometidos pela pessoa que passou a limpo a versão 2. Na segunda versão Dom Pedro II ainda testou algumas alternativas ao processamento feito no ato criativo da versão 1. São poucos casos como o que ocorre no verso 77 do terceto abaixo e que acabou rejeitando no manuscrito pré-texto final:

#2

Assim fallou, e os olhos revirando

torna Ferra de nove no craneo ^{novamente} com os dentes

Fortes de um cão a um osso esmigalhando

Ou como o que ocorre no verso 88 do terceto abaixo e que o imperador acabou aceitando:

#2

Erão por tenra
~~Erão de tenra~~ idade innocentados

Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata

E os outros dois no canto nomenados

Além dessa, Dom Pedro II promoveu somente mais duas alterações na translação da versão 2 para o manuscrito pré-texto final. No verso 28, quando na versão 2 tinha optado por “Podia dono e amo à caça crêl-o” e finalizou com “Qual dono e amo à caça, posso crêl-o,” voltando a opção da versão 1. E no terceto que finaliza com o verso 63, no qual promove mudanças nos três versos.

vv	Versão 2	Manuscrito Pré-Texto Final
	E disseram: Oh pai, melhor nos fôra	E disserão: oh Pai, maior piedade
	Comeres tu de nós, tu nos vestistes	É comeres de nós; tu nos vestiste
63	Das pobres carnes, despe-nos agora.	Das pobres carnes, tire-as sem saudad

Em síntese, a terceira e última campanha é dedicada aos ajustes finos, nela Dom Pedro II resolve as dúvidas de significado, de termos e faz os ajustes estéticos que considera necessário.

IV. Texto Final – o impresso de 1889 e os erros da edição 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. Há uma segunda edição, publicada em 1932, por Medeiros e Albuquerque. No início do prefácio dessa edição, Medeiros, referindo-se à edição de 1889 e à 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 póde verificar o fato (1932, p.5).

Tanto na edição de 1889, como na de 1932, o terceto que terminaria no verso 12 do episódio do conde Ugolino foi impresso com apenas dois versos, mas não se trata de um erro do impressor, pois, o manuscrito pré-texto final, assim como a versão 2, também possuem somente dois versos. A única versão que apresenta os três versos é a 1.

A edição de 1889 possui apenas uma correção em relação ao manuscrito pré-texto final. Ela ocorre no verso 30 quando a conjunção “e” é substituída pelo artigo “o”, restituindo o sentido original do verso,

o que, aliás, é a forma da versão 1 e 2. Entretanto, tal correção não foi feita em relação a “fechavão” no verso 46, “levantarão” no verso 60 e “disserão” no verso 61. Uma observação mais rigorosa dos manuscritos mostra que na versão 2 todos esses verbos estão com a terminação “am” e que nas versões feitas pelo copista, em quase todos os casos, estão com a terminação “ão”. Ou seja, esses erros de grafia foram cometidos pelo copista no manuscrito pré-texto final no qual em todos os casos ele usa a terminação “ão”. No caso do verbo “levantar”, no verso 60, o descuido é ainda mais grave, pois, gera confusão sobre o tempo em que a narrativa acontece. Na cena, o conde Ugolino narra a situação de desespero que o fez morder as mãos e os filhos, pensando que ele as mordida por fome, levantaram-se e disseram ao pai que se alimentasse das suas carnes. Vê-se, assim, que o contexto da narrativa está no passado e a flexão do verbo “levantar” no futuro o que, além de alterar o sentido, prejudica a estética do poema e a cadência da leitura.

Dom Pedro II não deve ter corrigido o trabalho do copista que passou o manuscrito da versão 2 a limpo. Assim, infelizmente, o texto final, impresso a partir do manuscrito pré-texto final, contém erros que levam a um juízo, às vezes, negativo da qualidade da tradução do Imperador. Tal fato ressalta a importância do estudo dos seus manuscritos para uma verdadeira análise e crítica da qualidade dessas traduções.

O texto de 1932, a edição de maior circulação do trabalho tradutório e poético do Imperador no Brasil, além de manter a maioria dos erros não corrigidos na edição de 1889, ainda soma a esses mais alguns.

vv	Edição de 1889	Edição de 1932
47	Da horível torre; logo rosto olhei	De horível torre; logo rosto olhei
49 50	Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, pae, não sei.	Elles sim; o Ancelminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, qae, não sei.
77	Ferra de novo o craneo com os dentes	Ferra de novo, o craneo com os dentes
80	Da bella terra, aonde o si resôa,	Da bella terra, aonda o si resôa,
86	Pelos castellos teus atraçoados,	Pelos castellos teus atraçoados,
88	Erão por tenra idade innocentados,	Eram por terna idade innocentados,

Quadro XIII - Erros da edição de 1932 em relação à de 1889.

A edição de 1932 no verso 47, em vez da palavra “da” publica “de” causando estranhamento à leitura. Erra a grafia de Anselminho, no verso 49, escrevendo o nome com “c” e, também, de “pae” grafando um incompreensível “qae”. Suprime a vírgula do verso 77 e a letra “i” de “atraçoados” no verso 86 truncando a leitura destes. No verso 80, troca o “e” de aonde por “a” gerando “aonda”, o que torna o sentido esquisito, podendo ser entendido como “a onda que si resôa”. E, por fim, muda o sentido do verso 88 substituindo “tenra idade” por “terna idade”, algo completamente diferente e distante do verso de Dante.

V. O Manuscrito Adelaide Ristori

Como já mencionado, um fato inusitado, mas, deveras interessante, é posto em decorrência de o Imperador ter presenteado a atriz italiana Adelaide Ristori com um conjunto de traduções autógrafas, que ele fez de Manzoni, Dante, Schiller e Witthier, realizadas em 1847 e 1853, e retocadas em 1869. O texto da tradução do episódio do conde

Ugolino (Apêndice E), cujo manuscrito se encontra atualmente no Museu do Teatro de Gênova, tem muitas diferenças com o texto editado e considerado como final. Isso não chamaria a atenção se não tivesse este sido “retocado” em 1969, portanto, depois de já conhecida, por suas recitações em saraus, a tradução do Monarca do referido episódio. Observam-se várias diferenças em relação ao texto de chegada, editado a partir manuscrito pré-texto final, e cujos indícios indicam que foi escrito antes do manuscrito enviado a atriz italiana. No quadro abaixo podemos observá-las:

vv	Versão 1 do Quadro Diacrônico	Texto de Chegada (1889)	Manuscrito Ristori (1969)
8	Porem se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro Fallar; chorar verás tu juntamente	Mas se minha palavra qual semente Ao traidor a quem são infâmias dá	Brota infâmia ao traidor a quem devôro, Ao traidor a quem são infâmia géra,
10 11 12	Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro	Quem tu sejas não sei, nem como cá Podeste tu descer, mas Florentino, Ao ouvir-te, pareces-me tu já	Quem tu sejas não sei, nem como era Possível cá descer; mas florentino Certamente, ao ouvir-te, eu te dissera.
28	Qual dono e amo à caça posso crêl-o D' um lobo e lobosinhos na montanha, Que ao de Pisa o de Lucca impede vél-o;	Podia-o dono e amo à caça crêl-o Qual dono e amo à caça, posso crêl-o,	Podia o dono e amo à caça crêl-o,
32 33	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrances, Sismondes collocando E Gualandos na frente da campanha,	Magras cadellas em constante sanha, Co's Lanfranchi adiante ia levando E os Gualand ^o os Sismondi por campam E os Gualandos na frente da campam	Os Lanfrancos, Sismondis collocando E Gualandos na frente da campanha; Co's Lanfranchi adiante ia levando E os Gualandi e Sismondi por campanha.
45	Não chorava que em pedra me tornei Accordados, Accorderam e a hora já chegava Que soião trazer-nos a comida E cada um com sonho vacillava) E cada um por seu sonho duvidava	E cada um com o sonho vacillava.	E cada um por seu sonho duvidava.

59 60 61 62 63	<p>E crendo que o fizera por vontade De comêr, levantaram-se d'ali E disserão, oh Pae, maior piedade É comeres de nós, tu nos vestistue Das pobres carnes; tira-as sem saudade.</p>	<p>E crendo que vontade me devora de comêr, levantaram-se d'ali E disserão: oh Pae, maior nos ^{melhor nos} fora Comêres tu de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes; despe-nos agora</p>	<p>E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali. E disserão: Oh Pae, maior piedade E' comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, tiras sem saudade</p>	<p>E crendo que vontade me devora De comer, levantaram-se d'ali, E disserão: 'oh Pae, melhor nos fora Comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, despe-nos agora.</p>
66	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste Este dia mais outro, passa-se calado. Ah crua terra porque não te abriste?</p>		<p>Ah, crua terra, por que não te abris-te,</p>	<p>Ah dura terra, por que não te abris-te?</p>
68	<p>Quando por fim o quarto é já chegado Gaddo aos meus pés atira-se ao comprido Gaddo a meus pés atira-se estendido E diz: "não me socorres, pai amado?"</p>		<p>Gaddo a meus pés atira-se ao comprido</p>	<p>Gaddo a meus pés atira-se estendido,</p>
88	<p>Stavão da tenra idade innocentados, Oh nova Thebas Hugo e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o Brigata E os outros dois no canto nominados</p>		<p>Eram por terna idade innocentados.</p>	<p>Stavão da tenra idade innocentados.</p>

Quadro XIV - Manuscrito Ristori (1969) X Texto de Chegada (1889) X Versão 1 do Quadro Diacrônico

Nota-se que as diferenças em relação ao texto de chegada de 1889 ocorrem em função de o Imperador ter tomado como texto base para fazer os “retoques” a versão 1 do Quadro Diacrônico da transcrição do episódio do conde Ugolino. São ao todo 16 versos que assumem uma configuração de acordo com as correções que ele fez no texto que consta da versão 1 (no lado direito dos manuscritos da versão 1). Em síntese, ele acabou produzindo dois manuscritos que poderiam ser considerados como pré-definitivos, o que serviu de base para a edição de 1889 e o enviado a Ristori. Ambos poderiam ter gerado uma publicação, sem ter-se certeza de qual texto seria o escolhido por Dom Pedro II como final.

Essa situação possivelmente tem como causa o descuido do Imperador em não guardar consigo, ou em lugar acessível, uma cópia da versão que encaminhou a Ristori, resultando que os netos, quando foram produzir a edição de 1889, apenas encontraram o texto que, para efeitos da análise genética desta tese, é considerado como manuscrito pré-texto final.

Outra situação que não pode ser descartada é a de que as correções a direita do manuscrito da versão 1 sejam os chamados “retoques” que o Monarca fez em 1869, quando preparou o autógrafo que enviou a atriz italiana. Nesse caso o texto que deveria ter sido publicado em 1889, no livro *Poesias Completas de D. Pedro II*, seria o enviado a Adelaide Ristori.

4.2.2 Os momentos do processo criativo em Dom Pedro II

A falta do(s) manuscrito(s) preparatórios que resultaram na versão 1 do quadro diacrônico dificulta a visualização em detalhes dos momentos do processo criativo. Por isso, após a análise genética das três versões de manuscritos existentes, pode-se afirmar que no fluxo tradutório do processo criativo de Dom Pedro II, durante a tradução do episódio do conde Ugolino, é possível perceber dois momentos distintos, porém, interligados.

I. Primeiro momento: um intenso processo de criação

Esse momento na minha dissertação foi qualificado por “Tempestade Criativa” (2012, p. 146). Foi um momento de grande

produção intelectual em que a obra, ou parte importante dessa, 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 – testando alternativas e fazendo ajustes em busca do texto final

Nesse momento, Dom Pedro II debruça-se sobre a primeira tentativa de tradução oriunda do movimento escritural do qual não se tem registro e caracterizado na análise do episódio de Francesca da Rimini como tendo sido intenso, tal qual uma tempestade criativa. Esse primeiro texto está do lado esquerdo dos fólios da versão 1. Em alguns casos o Imperador faz testes colocando ao lado dos versos da primeira versão, versos alternativos que às vezes aceita e às vezes rejeita. Também busca localizar, destacar e processar nesses os problemas de natureza estética e de sentido. Suas hesitações e dúvidas tendem a ser

resolvidas buscando-se maior vizinhança com o texto de partida. A preocupação é fazer ajustes que confirmem ao texto um efeito que se situe próximo do original. Há ainda a preocupação de distanciar os seus versos da tradução de De Simoni, como quando, hesitando sobre usar o verbo “duvidar” ou “vacilar” no verso 45, opta pelo segundo, pois, De Simoni havia usado o primeiro. Parece evidente que a tradução de De Simoni, ao lado do texto de partida de Dante, serviu para Dom Pedro II como um texto de referência.

vv	De Simoni	Dom Pedro II
45	E por seu sonho cad'um duvidava	E cada um com o sonho vacillava.

Em síntese, é um momento marcado por avanços importantes na organização do texto para lhe conferir leveza e cadência em direção às escolhas finais que configuraram o texto de chegada que, na prática, foi quase passar a limpo o texto da versão 2, pois, poucas definições restaram para a redação do manuscrito pré-texto final. Dom Pedro II ajustou uns poucos versos e passou o manuscrito da versão 2 a um copista para que esse os passasse a limpo. No entanto, o descuido em conferir o trabalho fez com que esse perpetrasse erros que foram transportados para o texto impresso de 1889.

4.2.3 O encadeamento dos momentos do processo criativo nos tercetos

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 sua transcrição. Usa rasuras semicirculares, que igualmente impedem a transcrição e passam a ideia de que ele quisesse cancelar letra a letra e, também, usa 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, esses momentos são analisados, destacando-se os versos em que eles ocorrem mais intensamente.

Evolução do Processo Criativo de Dom Pedro II			
vv	Versão 1	Texto de Chegada (1889)	Texto de Partida (1973)
3	A boca levantou do feroz pasto O peccador limpando-a no cabelo Da cabeça que atras já tinha gasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atras já tinha gasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.
6	E começou: "tu queres revivel-o O desespero, que minha alma sente Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.	E começou: tu queres revivêl-o O desespero que minha alma sente, Só de pensal-o: inda antes de dizêl-o,	Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Nos dois tercetos introdutórios do episódio acima, quando Dante desloca o leitor até a impactante cena de Ugolino roendo a cabeça do arcebispo e cria o ambiente para a narração, a tradução é resolvida já na primeira versão quando Dom Pedro II produz seis versos muito próximos ao texto de partida. No primeiro verso a tradução chega a ser literal, palavra a palavra.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
9	Porem se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devóro Fallar; chorar verás tu juntamente	Mas se minha palavra qual semente Ao traidor a quem são infâmias dá Porem, se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu juntamente.	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.

No terceto que se conclui no verso nove o Conde aceita contar sua história esperançoso que suas palavras sejam como sementes que frutifiquem e elucidem ao mundo como foi a infame traição do arcebispo Ruggieri. Embora Dom Pedro II teste alternativas ao resultado que alcançou na primeira tentativa de tradução, na margem esquerda do manuscrito da versão 1, ele mantém a primeira opção. Vê-se no verso 7 que a alternativa recusada é mais próxima do original do que a escolhida, mas, ao que parece o Imperador abriu mão de uma tradução mais literal para usar o conceito de “discurso” que é mais amplo que o de “palavra” e, também, mais afeito ao seu cotidiano político.

vv	Versão 1		Versão 2	Texto de Partida
12	Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro	Quem tu sejas não sei, nem como cá Podeste tu descer, mas Florentino, Ao ouvir-te, pareces-me tu já	Quem tu sejas não sei, mas Florentino, Site ouço, em te chamar não me demoro.	Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.

Na versão 1 do terceto acima, no qual Ugolino reconhece pelo sotaque que o visitante (Dante) é *fiorentino*, Dom Pedro II testa alternativas aos seus três versos, mas na versão 2, provavelmente devido à velocidade do seu processo criativo, ele mescla os versos 10 e 11, o que acaba deixando o terceto com

apenas dois versos. Como quem passou a limpo a versão 2 foi, provavelmente, um copista o erro foi transpassado para a versão 3, o manuscrito pré-texto final, e sucessivamente para o texto impresso.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
15	Saberás que fui eu o Conde Ungolino E Rogério arcebispo este malvado Ouve porque me chego a tal inclino + Ouve porque ^{sobre elle} assim ^{m'inclino} assim	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogério arcebispo este malvado. Ouve por que sobre elle assim m'inclino	Tu dei saper ch'i fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.

Os dois primeiros versos do terceto acima, no qual o Conde identifica a si mesmo e ao arcebispo Ruggieri, são resolvidos na primeira tentativa de tradução. Insatisfeito com a forma do verso 15 o Imperador o altera, mas sem mexer no conteúdo que, assim como os dois versos anteriores, é muito próximo do original.

vv	Versão 1	Manuscrito Pré-Texto Final	Texto de Partida
18	Dizer que por intento o seu damnado N'elle fiando-me elle me prendeu E depois me matou, é excusado;	Dizer que por intento seu damnado. N'elle fiando-me, elle me prende prendeu E depois me matou, é excusado,	Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;
21	Mas certamente o que não tens ouvido É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui delle offendido.	Mas certamente o que não tens ouvido, É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d'elle offendido .	però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.

Os 6 versos dos tercetos que finalizam em 18 e 21 são resolvidos na primeira tentativa de tradução da versão 1. As rasuras nos versos 16 e 17 são simples erros de transladação de uma versão à outra. Ugolino, sabendo que Dante é *fiorentino*, e que por conseguinte sabe do ocorrido, pois à época o fato havia obtido grande repercussão, quer contar os detalhes ao poeta para que ele assim o retransmita ao mundo dos vivos. A narrativa de Dom Pedro II é bem sucedida ao recriar o sentido desses versos que mostram a importância do discurso na construção de imagens.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
24	<p>N'um vão estreito, dentro desse forte, Que a chamar-se da fome por mim veio Que a chamar-se da fome a mim veio + E em que outrem lo de ter mesquinha sorte E onde a outrem aguarda triste sorte</p>	<p>N'um vão estreito, dentro d'esse forte Que a chamar-se da fome a mim veio, E onde a outrem aguarda triste sorte,</p>	<p>Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,</p>

O terceto acima, no qual Ugolino descreve a torre na qual foi encarcerado com seus filhos e netos e a titula de *Torre de la Fame*, é um dos que mostram maior quantidade de hesitações do tradutor imperial. Ele não parece satisfeito com a solução encontrada e cancela frases inteiras. No caso do verso 23, não consegue realizar grandes mudanças, apenas faz a troca da preposição “por” por “a”. No verso 24 faz uma mudança mais substancial, mas, mesmo não sendo possível a leitura de uma palavra no verso cancelado, essa foi apenas de forma. As dúvidas são resolvidas na versão 2.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
27	Assaz pela sotteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadello Rasgou-me do futuro o véo ao meio	Assaz pela setteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadelo Rasgou-me do futuro o véu no meio:	m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame.
30	Qual dono e amo à caça posso crêl-o) Podia-o dono e amo à caça crêl-o D'um lobo e lobosinhos na montanha, Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o;	Podiam dono e amo á caça crel-o D'um lobo e lobosinhos ^{na} na montanha Que ao de Pisa e de Lucca impede vel-o;	Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e ' lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno.
33	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfraneos, Sismondes collocando E Gualandos na frente da campanha,	Magras cadellas em constante sanha, Co' Lanfranchi adiante ia levando E os Gualand ^o e os Sismondi por campam E os Gualandos e na frente da campam	Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.
36	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi pareo lor veder fender li fianchi.

Nos quatro tercetos que encerram no verso 36, Ugolino conta seu sonho premonitório sobre o futuro que lhes aguardava. É uma narrativa permeada de metáforas em que ele e seus descendentes são

representados como lobo e lobosinhos e a população de Pisa por cães, mas, das principais famílias gibelinas de Pisa são mantidos os nomes: Gualandi, Sismondi e Lanfranchi. Dom Pedro II resolve os versos dos tercetos que findam em 27 e 36 já na primeira tentativa de tradução. O mesmo intento consegue para os versos 29 e 30. Os demais ele resolve na versão 2, com exceção do verso 28, no qual, das duas opções colocadas na versão 1, opta pela da direita na versão 2, mas no manuscrito pré-texto final e no impresso volta à forma que está à esquerda no manuscrito da versão 1: “Qual dono e amo à caça, posso crê-lo.”. No terceto que termina no verso 33, o Imperador hesita em traduzir o nome das famílias gibelinas, testa a alternativa mantendo os nomes com a grafia italiana, mas desiste e opta por levá-los ao português (no manuscrito que enviou a atriz Adelaide Ristori, Dom Pedro II manteve os nomes das famílias gibelinas em italiano). Ainda, no terceto que finda no verso 33, ele não consegue fazer uma tradução que mantenha o sentido do original e sua versão passa a ideia de que a turba era comandada pelos Gualandos, enquanto que no original são as três famílias pisanas que vão à frente da população. Nos demais tercetos produz uma tradução que mantém o sentido do texto de partida.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
39	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo, e ^a me pedirem pão.	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.
42	És bem cruel se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava E se não choras de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?
45	Não chorava que em pedra me tornei Accordados, Accordaram e a hora já chegava Que soião trazer-nos a comida E cada um com sonho vacillava) E cada um por seu sonho duvidava	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacellava.	Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solëa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;

Nos nove versos acima, o Conde começa a narração da fome pressagiada. No verso 40 o autor Dante usa uma apóstrofe através da qual Ugolino interpela o Dante personagem e que por Dom Pedro II foi traduzida no sentido do original “És bem cruel, se já não estás magoado”. Aliás, todo o contexto descrito por esses três tercetos é narrado pelo Imperador mantendo a proximidade com o texto de partida.

Nos tercetos que encerram em 39 e 42 a solução se dá já na primeira tentativa de tradução. No terceto que encerra no verso 45 há algumas hesitações. No verso 43 ele muda o tempo do verbo “acordar” e no verso 45, após hesitar entre os verbos “vacilar” e “duvidar”, acaba optando pelo primeiro, o que distancia o verso da tradução de De Simoni: “E por seu sonho cad'um duvidava”. Curiosamente, entre os versos 42 e 43 há outro cancelado cujo sentido não se encaixa em nenhum dos tercetos: “Não chorava que em pedra me tornei”. Na verdade, trata-se do verso 49 que ele antecipou a tradução para esse espaço do manuscrito (sete versos antes) fazendo parecer que Dom Pedro II estava respondendo à pergunta do verso 42.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
48	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo o rosto o olhei De meus filhos sem dar signal de vida	Eis que ouvi que fechavam a sahida Da horrível torre, e logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida;	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.
51	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tão meu, Disse: “que tens? O que olhas, pae, não sei.”	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tam meu, Disse: “que tens? O que olhas pai, não sei.”	Io non piangëa, sì dentro impetraì: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?"
54	ENão chorei e não respondi pois eu, Por todo dia, e toda a noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	ENão chorei, e não respondi eu, Por todo dia e toda a noite inteira Té que no mundo novo sol se ergueo.	Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

57	Ao entrar pouca luz pela sotteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro, verdadeira:	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, desconbri Minha cara nas quatro verdadeira:	Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,
----	---	---	--

Nos 12 versos acima, em que Ugolino narra o cerramento da torre e a atmosfera de horror que ia se criando no seu interior, Dom Pedro II resolve a tradução na primeira tentativa da versão 1. Há um problema apenas no verso 46 no qual há um erro na grafia do verbo fechar que está escrito como “fechavão” em vez de “fechavam”. Este foi corrigido na versão dois, mas o copista voltou a escrevê-lo com a grafia errada no manuscrito pré-texto final e assim foi impresso. Mesmo guardando o sentido e a sonoridade, Dom Pedro II conseguiu um resultado quase literal da narrativa. A maior discrepância se dá no verso 50 quando ele faz uma distinção do sentimento do Conde pelo neto Anselminho (“que é tão meu”), o mais jovem dos quatro rapazes. Dante escreve apenas: *Anselmuccio mio*.

vv	Versão 1	Versão 2	Manuscrito Pré-Texto Final
60	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade	De desespero ambas as mãos mordi E crendo que vontade me devora	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade
	De comêr, levantaram-se d'ali E disserão, oh Pae, maior piedade É comeres de nós, tu nos vestistue	E crendo que vontade me devora de comêr, levantaram-se d'ali E disserão: oh Pae, maior ^{melhor} nos maior fôra Comêres tu de nós; tu nos vestistes	De comer, levantaram-se d'ali E disseram: Oh pai, melhor nos fôra Comeres tu de nós, tu nos vestistes Das pobres carnes, despe-nos agora.
63	Das pobres carnes; tira-as sem saudade.	Das pobres carnes; despe-nos agora	

Os seis versos acima descrevem um dos momentos cruciais da trama, quando os filhos e netos, achando que o conde Ugolino mordia as mãos por fome, lhe oferecem suas carnes como alimento. Por isso, Dom Pedro II deve ter trabalhado o sentido e a forma desses com muita minudência. Apenas os versos 58 e 60 foram resolvidos na primeira tentativa de tradução, os outros receberam nova escrita ainda na versão 1 (à direita) que foram na íntegra aceitos quando ele escreveu a versão 2. Portanto, é estranho que a segunda versão tenha sido totalmente alterada no manuscrito pré-definitivo feito pelo copista. Ambas as versões narram com precisão de sentido o acontecimento, mas não teria a versão 2 melhor qualidade poética? Além da possibilidade do copista, de alguma forma, ter se enganado e mantido os versos da primeira tentativa de tradução, há erros de grafia nos versos 60 e 61 do manuscrito pré-definitivo e que, por sua vez, foram repassados para o texto impresso prejudicando a qualidade do poema. No verso 61 em vez

de “disseram”, como está na versão 2, o copista escreveu “disserão”. No verso 60 o erro implicou em um resultado mais grave, o verbo “levantar” escrito como “levantarão-se” em vez de “levantaram-se” gera confusão sobre o tempo em que a narrativa acontece.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
66	Soceguei por não ver cada um mais triste Este dia mais outro, passa-se calado. Ah crua terra porque não te abriste?	Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia, mais outro, passa-se calado: Oh, crua terra, porque não te abriste?	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ah! dura terra, perché non t'apristi?
69	Quando por fim o quarto é já chegado Gaddo aos meus pés atira-se ao comprido) Gaddo a meus pés atira-se estendido E diz: “não me socorres, pai amado?”	Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido, E diz: “não me socorres, pai amado?”	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"
72	Ahi morreu, e qual me vês cahido Os trez vi eu cahir de um, em um Do quinto ao sexto dia: já perdido	Ahi morreo, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um. Do quinto ao sexto dia: já perdido	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,
75	Cego me puz a apalpar cada um. Trez dias os chamei mortos estando; Mas pode ^{mais que} eu ^{enfim} a dor mas se o jejum”.	Cego me pus a apalpar cada um Tres dias os chamei mortos estando; Mas pôde mais que a dor enfim o jejum.”	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno”.

A narrativa acima, na qual é sugerido a possibilidade de um epílogo canibalesco, começa por relatar a agonia da fome que suplicia os cinco prisioneiros e o desenlace com a morte de um após o outro. Ugolino, por ser o último a morrer, acompanha, tateando na escuridão, todo o horror pelo qual passam. Os versos de Dom Pedro II alcançam reproduzir o efeito dessa funesta atmosfera. Ele chega a essa solução na primeira tentativa de tradução para quase todos os versos. Apresenta dúvida apenas nos versos 66 e 75, mas são dúvidas apenas de forma, almejando sempre melhor cadência de leitura. No verso 74, curiosamente, o Imperador em vez de seguir o original, que fala que Ugolino chamou pelos jovens durante dois dias estando eles já mortos, ele aumenta em um dia a agonia do Conde usando o numeral “três”. Veremos que Mitre faz o mesmo em sua tradução deste verso.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Chegada	Texto de Partida
78	Assim falou, e os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.	Assim fallou, e os olhos revirando novamente Ferra de novo no craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando	Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo, o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.

No terceto que finda no verso 78 Ugolino encerra sua narrativa e volta a roer o crânio de Ruggieri. O Imperador resolve a tradução dos três versos já na primeira tentativa de tradução alcançando um efeito semelhante ao do original. Na versão 2 ele estuda algumas possibilidades de alterações de forma no verso 77, mas as rejeita.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
81	Ah Pisa vitupério vil das gentes Da bella terra, aonde o <u>si</u> resôa, Se os vizinhos não punem-se indolentes	Ah Pisa, vitupério vil das gentes, terra Da bella terre aonde o sí ressoa, Aonde o sí ressoa ?? se os vizinhos Se os vizinhos não punen-te indolentes,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	Vem Gorgona; Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.	Vem Gorgona, Capraia, em hora boa Formar um dique no Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!

No terceto que termina no verso 81 o Dante personagem inicia um forte discurso contra Pisa e no terceto seguinte, conclama a sua destruição e a morte de seus habitantes. Dom Pedro II chega a um resultado com efeito semelhante ao de Dante já na primeira tentativa de tradução. As rasuras na versão 2 relativas aos versos 80 e 81 são estudos com o intuito de melhorar a forma, mas que são rejeitadas.

vv	Versão 1	Versão 2	Texto de Partida
87	Se do povo a Ugolino accusa a voz teus tens Se teus castelos teus atraçoados, Pelos castelos teus atraçoados. Seus filhos não merecem morte atroz	Se do povo a Ugolino accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.	Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
90	Stavão da tenra idade innocentados, Oh nova Thebas Hugo e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o Brigata E os outros dois no canto nominados	Era ^o por tenra estã de tenra idade innocentados Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomenados	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

Dos seis versos acima, três o Imperador resolve na primeira tentativa de tradução (85, 87 e 90), o verso 88 somente na versão 2 na qual ele substitui o verbo “estar” pelo verbo “ser” na flexão pretérita, nos versos 86 e 89 ele testa alternativas ainda durante a versão 1 e aceita a do verso 86, mas rejeita o do 89. Mesmo fazendo uma tradução bem próxima da literalidade, o monarca não conseguiu encaixar sonora e metricamente o nome do filho do conde (Uguiccione) e acaba por usar a forma contraída dele (Hugo). Dom Pedro II optou por traduzir os nomes próprios para o português e *Uguiccione* em italiano é o

aumentativo de *Ugo* que em português seria Hugão. Dante encerra a narrativa do episódio condenando o suplício a que foram submetidos os descendentes do conde Ugolino, argumenta que mesmo que se o Conde fosse culpado de traição, os jovens não mereciam, como bem traduziu Dom Pedro II, “morte atroz”.

4.2.4 As anotações de Dom Pedro II no exemplar da edição de 1889 da tradução do “Inferno” por Bartolomé Mitre

Mitre enviou a Dom Pedro II um exemplar da sua edição de 1889 do “Inferno” da *Divina Comédia* para que esse lhe desse sua opinião sobre o trabalho. O Imperador devolveu-lhe o exemplar em dois de setembro de 1889 com uma série de notas de próprio punho e com um encaminhamento no qual assina como D Pedro d’Alcântara e não como Dom Pedro II, demonstrando que se tratava de uma relação entre dois homens do mundo das letras. Ainda, anota em espanhol: *Non fuê mi culpa se tardó el envío.*

Abaixo da nota de envio do Imperador, Mitre registrou o recebimento em 30 de setembro de 1889 com o seguinte texto: *Ejemplar enviado al Emperador Del Brasil Don Pedro 2º, y devuelto junto con muchos autógrafos.*

O exemplar encadernado especialmente para *S. M. El Emperador Del Brasil Don Pedro II* consta do acervo do arquivo do museu Mitre em Buenos Aires.

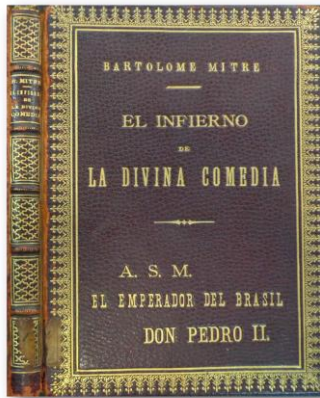


Figura 9. Capa do exemplar da *Divina Comédia* com notas do próprio punho do imperador Dom Pedro II.

Mitre principia o livro com uma dedicatória aos Arcades de Roma seguido da sua *Teoria do Tradutor*. Tratava-se, como já dito, de uma edição limitada, de apenas cem exemplares e de circulação privada. Nessa, consta a tradução dos principais cantos do “Inferno”. No último parágrafo do texto em que discorre sobre sua teoria da tradução, assinado em janeiro de 1889, Mitre explica:

Nesta edição limitadíssima, para circulação exclusivamente privada, somente contém quatro cantos e parte de um: o canto primeiro, que é o sombrio portal do poema infernal; o terceiro, que é a pavorosa entrada do inferno, e os episódios de Francesca da Rimini e de Ugolino, ambos célebres, o primeiro por sua impressionante ternura e o outro por suas peripécias trágicas. (1889, p. 20)¹³⁴

¹³⁴ En esta edición limitadísima, para circulación exclusivamente privada, solo se contienen cuatro cantos y parte de uno: el canto primero, que es la sombría portada del poema infernal; el tercero, que es la pavorosa entrada al inferno, y los dos episodios de Francesca de Rimini y de

Ao final desse parágrafo, Mitre esclarece que essa publicação é uma amostra do que será a edição definitiva de sua tradução e que o trabalho já está muito adiantado. Nesse ponto, na margem esquerda, ao lado do parágrafo, Dom Pedro II faz sua primeira anotação: “Quando terei o prazer de lê-lo?” (p. 20)

Depois das traduções estão as *Notas Del traductor*, ou seja, explicações detalhadas acerca das estratégias tradutórias utilizadas e das escolhas procedidas. Nas notas estão boa parte dos autógrafos do Monarca.

As anotações de Dom Pedro II são espacialmente semelhantes às dos seus manuscritos. Em geral são comentários, críticas ou sugestões que ele faz nas margens da folha, mas não só, ele se arrisca a rasurar o texto de Mitre como quem vai corrigí-lo. Abaixo alguns exemplos de anotações de Dom Pedro II:

- Seria melhor traduzir com a simplicidade do original (p. 63)
- Entende-se bem (p. 64)
- Tens razão (p. 67)
- É uma nota excelente (p. 70)
- Eu teria mais respeito a Dante (p. 70)
- Porque essas transposições? Onorate l’altissimo poeta! (p. 70)
- Não me parece boa tradução (p. 75)
- Não vejo motivo para esse reparo (p. 81)
- Não me parece exprimir o pensamento com toda a exatidão (p. 83)
- Parece exigência da rima e a explicação do tom da voz poder-se-a dizer banal (p. 83)

- Mas parece com menor energia (p. 85)
- Porque não traduzir literalmente? (p. 87)
- Não está a ideia no original. (p. 87)

Vê-se que os autógrafos são de toda a ordem, vão desde elogios, passando por críticas técnicas, indagações e até críticas mais contundentes e de ordem teórica. Em particular, chamam a atenção duas anotações na página 70 por passarem a ideia de que Mitre não está respeitando Dante. A primeira diz respeito a um comentário de Mitre explicando sua tradução do verso 75 do canto I do “Inferno” no qual o presidente diz que substituiu *llión* por *paladión* “[...] expresa la misma Idea, y tal vez com mas propriedade [...]” ao que Dom Pedro II responde na margem esquerda ao lado do comentário: “Eu teria mais respeito à Dante”. A segunda se refere ao verso 120 do canto I do “Inferno” quando Mitre ao invés de traduzir o verso original (*quando che sia a le beate genti.*) traduz e transpõe para esse local o verso 52 do canto II do “Inferno” (*Io era tra color che son sospesi.*), ou seja, o presidente alterou o sentido do verso 52 do canto II e para não suprimí-lo transportou-o para o verso 120 do canto I deixando-o com a seguinte forma: “Los que suspensos sufren penitentes”. Dom Pedro II não concordou com o movimento de Mitre e indagou: Porque essas transposições? E acrescentou em tom de advertência: *Onorate l’altissimo poeta!*

Dessas duas críticas de Dom Pedro II, o general aceitou a referente ao verso 75 do canto I e substituiu *paladión* por *llión*, como está no original, mas rejeitou a referente ao verso 120 do mesmo canto cuja

sobre o ato tradutório. Uma na página 91, nos comentários do presidente sobre a tradução do episódio do conde Ugolino e que transcreveremos na integralidade no capítulo sobre o processo criativo de Mitre. Nela, em síntese, o Imperador diz que tradução não é comentário. E outra na página 87 quando pergunta a Mitre: “Porque não traduzir literalmente?” Tal questionamento denota a preferência do Imperador por um modelo de tradução literal.

Os exemplos citados nesse subcapítulo são uma amostra da riqueza desse material. Apenas transcrevemos as anotações autografadas do Imperador de mais fácil leitura. Há outras, várias com textos maiores, mas cuja transcrição exigiria uma dedicação maior de tempo e, possivelmente, um novo deslocamento até o museu Mitre, em Buenos Aires, para transcrever diretamente do original, pois, esse permite uma visualização que a cópia digital não oferece. Esse estudo introdutório tem o objetivo de ressaltar a importância de que se proceda a um estudo mais aprofundado desse material e destacar o monarca brasileiro como um meta tradutor, na medida em que, além da sua própria tradução em português, colaborou com a tradução espanhola de Mitre.

4.3 O PROCESSO CRIATIVO EM BARTOLOMÉ MITRE

Em sua *Teoria del Traductor*, publicada pela primeira vez em 1889, Mitre diz que a *Divina Comédia* foi por mais de quarenta anos um dos seus livros de cabeceira e que desde muito cedo tinha a ideia de

traduzi-la, porém, demorou-se em por a tarefa em execução por considerá-la intraduzível em toda a sua intenção, mas que acreditava ter-se impregnado de seu espírito.

No seu diário da juventude, em 1843, aos 21 anos, o jovem poeta já fazia comparação da obra de Byrom e Lamartine com a de Dante. Patat (2009), afirma que o trabalho de Mitre na tradução da *Divina Comédia* se estendeu por um período de doze anos.

Mitre foi o primeiro argentino a fazer uma tradução completa da *Commedia* di Dante, um texto que se revelou imprescindível para as gerações futuras. O projeto, de dimensão monumental pela vastidão dos escritos que compreende (...) foi realizado em um arco de tempo que vai de 1885 a 1897. (p. 219)¹³⁵

Adolfo Mitre diz que o presidente tomou a decisão de traduzir a *Divina Comédia* depois de receber o título de *Árcade* de Roma, mérito que lhe foi outorgado após concluir o seu trabalho sobre *Las Ruinas de Tiahuanaco*, em 1879. No Tomo II da obra *Mitre - Iconografias Argentinas* consta que em 1874 o general se retirou da vida pública e por um longo período se dedicou especialmente às tarefas literárias, entre as quais a da tradução da *Divina Comédia*:

[...] simultaneamente com os trabalhos de periodista que lhe impunha seu diário *La Nación*, seguiu a compilação de seus discursos sob o

¹³⁵ *Mitre fu il primo argentino ad aver reso una traduzione completa della Commedia di Dante, testo che rivelò imprescindibile per le generazioni future. Il progetto, di dimensioni monumentali per la vastità degli scritti che comprende (...) fu realizzato in un arco di tempo che va dal 1885 al 1897*(PATAT, 2009, p. 219).

título de *Arengas* e de suas monografias sobre as raças indígenas, estudos de linguística e numismática e suas traduções da *Divina Comedia* de Dante e das *Odas* de Horacio. (MOREL apund GARRIDO, 2009, p. 110)¹³⁶

Por fim, há indícios de que o presidente traduziu a *Divina Comédia* nos campos da Guerra do Paraguai, que ocorreu de 1865 a 1870, como retrata o, já citado, diálogo ficcional criado por Roa Bastos entre Mitre e o pintor Cândido Lopes.

Essas considerações acerca do período em que Mitre trabalhou efetivamente vertendo a *Divina Comédia* são importantes para que situemos precisamente o alcance do prototexto através do qual analisamos o processo criativo de Mitre. Os registros conseguidos da atividade tradutória do presidente argentino em relação à obra do *priori de Firenze* se situam entre 1889 e 1897 (1922, considerando as correções que Mitre fez sobre sua cópia da edição de 1897 e que constam da edição de 1922, mas, lembrando que ele faleceu em 1906).

Do dossiê genético, conforme composição descrita no subcapítulo 1.3, foram objeto principal de análise para fins de elucidação do processo criativo do presidente os manuscritos referentes ao episódio do conde Ugolino do capítulo XXXIII do “Inferno”. Também foram analisadas as versões dos textos publicados e os paratextos dessas

¹³⁶ [...] simultáneamente con los trabajos periodísticos que le imponía su diario *La Nación*, siguió la compilación de sus discursos bajo el título de *Arengas* y luego sus monografías sobre las razas indígenas, estudios de lingüística y numismática y sus traducciones de la *Divina Comedia del Dante* y de las *Odas de Horacio*. (MOREL apund GARRIDO, 2009, p. 110)

edições, tais como, a *Teoria del Traductor*, notas bibliográficas, comentários sobre correções, etc.

Ao situarmos o protexto entre 1889 e 1897/1922 estamos esclarecendo que não há registros escritos, autógrafos ou não, da atividade tradutória de Mitre em torno da *Divina Comédia* ocorrida antes de 1889. Também não há registros de que qualquer fragmento de tradução dessa tenha sido publicado. Todavia, a julgar pelas características averiguadas do tradutor Mitre, é possível afirmar que ele produziu manuscritos nos esboços que fez da tradução do poema no período anterior a 1889. Entretanto, se esses existem, estão perdidos, pois, não se encontram no arquivo do Museu Mitre, em Buenos Aires, ou em qualquer lugar que seja de conhecimento da equipe do deste.

Por isso, faz-se necessário esclarecer que os manuscritos encontrados são, provavelmente, uma modesta amostra do que deve ter sido a intensa produção autógrafa de Mitre. Eles representam parte da produção intelectual que se situa entre a primeira edição de *El Infierno de Dante Alighieri*, de 1889, e vai até as correções autógrafas feitas no seu exemplar da edição completa da *Divina Comédia* de 1897. São de dois tipos: o primeiro são os ajustes e correções perpetrados em exemplares impressos; dois da edição de 1889 (o seu próprio e o enviado a Dom Pedro II) feitos entre 1889 e 1891 e os do exemplar de 1897, feitos entre a publicação desse e 1906. Os de segundo tipo são dois maços de manuscritos de correções à edição de 1891 feitos nesse mesmo ano e que

serviram de manuscritos pré-texto final para a publicação das correções à edição de 1891, impressas nesse mesmo ano.

Assim sendo, a organização do Quadro Diacrônico da transcrição do episódio do conde Ugolino partiu da primeira tentativa de correções da tradução no exemplar de Mitre da edição impressa em 1889, ou seja, a versão 1, chegando-se até o texto publicado em 1922, considerado para análise do processo criativo global como o texto de chegada. Na última coluna consta o texto original, escrito por Dante Alighieri no século XIV. Entre a versão 1 e o texto publicado em 1922 tem-se mais 4 versões: a versão 2, a versão 3, a versão 4 e o manuscrito pré-texto final. No caso dos manuscritos transcritos a partir de anotações nos exemplares da edição de 1889 não existem datas que permitam uma exata identificação cronológica.

Quadro diacrônico das transcrições do episódio do conde Ugolino: Bartolomé Mitre

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII	Versão 4 * Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Texto de Chegada ** (Edição de 1922)	Texto de Partida Dante Alighieri (1973)
3	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.
6	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello? —	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»	y comenzó.- «¿Quieres renueve el duelo, que el corazón, impío me atormenta, y antes de hablar, me oprime sin consuelo!	Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
9	«Pero si mi palabra es de la afrenta Deste traidor que me mancilla , el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.	«Pero si mi palabra es de la afrenta que me mancilla, el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.	«Pero si mi palabra es de la afrenta De este traidor, el germen encarnado, Hablaré como el que habla y se lamenta.	Mas, si al traidor que muerdo, cria afrenta mi palabra cual germen encarnado, hablaré como el que habla y se lamenta.	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.

12	<p>(llegado ; venido ; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.</p>	<p>«No sé quien eres, ni como has venido» Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.</p>	<p>«No sé quien eres, ni como has venido; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después que te he escuchado.</p>	<p>No sé quién eres, ni cómo has bajado; Mas, por tu acento, tú eres florentino; y lo pienso, después que te he escuchado.</p>	<p>Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.</p>
15	<p>«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Ruggiero, Tengo en esta caverna por vencido .</p>	<p>«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Ruggiero, Tengo en esta caverna por vencido .</p>	<p>13 Tu del saper ch'i' fui 'l conte Ugolino, -Debes saber, fui el Conde -Saber debes, fui el Conde Ugolino Y porque, al arzobispo de Ruggiero, Tengo en esta caverna por vencido.</p>	<p>Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.</p>	<p>Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.</p>
18	<p>«Por los amaños de su genio artero Confième de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.</p>	<p>«Por los amaños de su genio artero Confième de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.</p>	<p>«Por los amaños de su genio artero Confième de él, ... 18 - io fui preso I poscia morto, dir non è mestiero. - y a muerte condenado, Bien se sabe, fui triste prisionero. Però, quel che non puoi avere inteso, Ciòè come la morte mia fu cruda, Udirai, e saprai s'e' m'ha offeso. - y a muerte condenado, Bien se sabe, fui triste prisionero.</p>	<p>Por los amaños de su genio artero confiame de él, y a muerte condenado, bien se sabe, fui, triste prisionero.</p>	<p>Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;</p>
21	<p>« Mas no puedes saber mi fin airado, Que hoy mi memoria con dolor recorre, Ni el modo atroz como yo fui penado.</p>	<p>«Mas no puedes saber mi fin airado, Que hoy mi memoria con dolor recorre, Ni el modo atroz como yo fui penado. —</p>	<p>Mas no puedes saber el modo airado Que hizo cruda mi muerte, y que recore Mi mente coje y sabrás cual yo fui he penado Mi mente, al relator cual fui penado.</p>	<p>Mas no- sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.</p>	<p>però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.</p>
24	<p>«Una estrecha ventana de la torre, Que del hambre se llama, y donde alguna Vida como la mia el tiempo borre,</p>	<p>«Una estrecha ventana de la torre, Que del hambre se llama, y donde alguna — Vida como la mia el tiempo borre,</p>	<p>«Una estrecha ventana de la torre, Que yo llamo del hambre, y donde alguna 24 - E in che conviene ancor ch'altrui si chiuda - Otra vida es fatal que all' se borre.</p>	<p>Una estrecha ventana de La Muda, que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,</p>	<p>Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,</p>

27	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo De mi adversa fatídica fortuna.	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo — De mi adversa fatídica fortuna.	Che del futuro mi squarciò 'l velame. mirò correrse el velo Que del futuro oculta la fortuna. Questi pareva a me maestro e donno, Cacciando il lupo e ' lupicini al monte Per che i Pisan veder Lucca non ponno Con cagne magre, studiose e conte, Gualandi..... Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi S'avea messi dinanzi da la fronte.	más de una luna ya mostrado había, cuando en sueños miré correrse el velo que el futuro a mis ojos escondía;	m'avea mostrato per lo so forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame.
30	Y á éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	Á éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña — Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	In picciol corso mi parieno stanchi Lo padre e ' figli, e con l'agute scane Mi pareo lor veder fender li fianchi. Mostrando habíame luna tras luna, Cuando em sueños... miré correrse el velo Que del futuro oculta la fortuna.	y a éste vi, cual señor con crudo anhelo cazar lobo y lobeznos, en montaña que de Luca y de Pisa parte el suelo.	Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e ' lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno.
33	«Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	— «Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	Ya este vi, [que ^{era}] Señor, con grande anhelo Cazar lobo y lobeznos, en montaña Que de Luca y\ ^{de} Pizza parte el suelo. Con perras flacas, dadas a esta maña, Los Gualand, Sismondí y Lanfranco, Corrían tras sus huellas la campaña.	Con perras flacas, dadas a esta maña, los Gualando, Sismondís y Lanfranco, corrían tras sus huellas la campaña.	Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondí e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.
36	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Fueron presa de jauría destructora, Y diente agudo destrozó su flanco.	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Fueron presa de jauría destructora, Y diente agudo destrozó su flanco.	Los Gualand, Sismondí y Lanfranco, Corrían tras sus huellas la campaña. En corto trecho, com cansado tranco Hijos y padre, sueño, su devora Agudo diente que las hiende el flanco.	En corto trecho, com cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi pareo lor veder fender li fianchi.
39	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí a mis hijos, que ^{a mi lado} entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí a mis hijos, que entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora. Mis hijos a mi lado, en —	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí mi hijos, á mi lado, em sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	Al despertar, mis hijos allí estaban, y los sentí en sueños más crueles, que me pedían pan, y que lloraban.	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.

42	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?</p> <p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?</p> <p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, pensando em lo que el sueño anunciaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?</p>	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, pensando em lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?</p>	<p>Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?</p>
45	<p>«Senti clavar la puerta; sepultado Quedé en la horrible torre; En la prisión quedé ; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.</p>	<p>«Senti clavar la puerta; sepultado En la prisión quedé ; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.</p>	<p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>Despiertos ya mis hijos, se acercaba la hora del alimento acostumbrado, y aun soñando, cada uno vacilaba.</p>	<p>Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solëa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;</p>
48	<p>«Yo no lloraba; roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p> <p>«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo. No respondí... el cielo me maldijo! Todo aquel día, y en la noche, opreso!... Vino outre sol con afanar prolijo. Hasta que al mundo um nuevo sol bendijo.</p> <p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>	<p>«Yo no lloraba; roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p> <p>«Ni respondí... el cielo me maldijo! Vino outre sol con afanar prolijo.</p> <p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>	<p>«Senti clavar la puerta; sepultado Quedé em la horrible torre; y vi maltrecho 48 Nel viso a' miei figliuoi sanza far motto - El rostro de mis hijos, y callado,</p>	<p>Senti clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,</p>	<p>e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi sanza far motto.</p>
51	<p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:</p>	<p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:</p>	<p>«Yo no lloraba: empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p>	<p>¡ yo no lloraba, empedernido el pecho! ellos lloraban, y Anselmuccio dijo: ¡Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?</p>	<p>Io non piangëa, sì dentro impetrai: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?"</p>
54	<p>«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo um nuevo Sol bendijo.</p>	<p>«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo un nuevo sol bendijo.</p>	<p>«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo um nuevo Sol bendijo.</p>	<p>Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo; toda aquel día y en la noche, opreso, hasta que al mundo un nuevo sol bendijo.</p>	<p>Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appreso, infin che l'altro sol nel mondo uscio.</p>
57			<p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>	<p>Débil rayo de luz, el aire espeso baño de la prisión, y estremecido, vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>	<p>Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,</p>

60			«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:»	Mordíme las dos manos dolorido, y mis hijos, pensando que me embiste hambre voraz, prorrumpen en quejido:»	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di sùbito levorsi
63	« Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste».	« Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste».	« - ¡ Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste».-	<i>Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste.</i>	e disser: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".
66	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!	Por consolarlos me mostré inmutable: quedamos todos en mudez sombría... ¡Por qué no me tragó tierra impacable?	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?
69	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda! » Y se tendió á mis piés en agonía.	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda! » Y se tendió á mis piés en agonía.	«Así llegamos hasta el cuarto día. Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda!» Y se tendió á mis piés en agonía.	Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: ¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda! Y se tendió a mis pies en agonía.	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
72	«Gualdo murió! y con la lengua muda, Yo ví morir los otros tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	«Gualdo murió! y con la lengua muda, Yo ví morir los otros tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	«Gualdo murió!..... 7071e come tu mi vedi, /Vid'io cascar li tre ad uno ad uno - Y vi, con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,
75	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos! »	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos! »	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".

78	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente, Como perro en un hueso destrozado.	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente, Como perro en un hueso destrozado.	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente, Como perro en un hueso destrozado.	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teshcio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.
81	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	i Ay Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el sí se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l si suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren la boca ^{la boca} y cubra su corriente ^{corriente} Anegada la gente. Que ^{que} de ^{de} la ^{la} progenie ^{progenie} de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Álcense, y que del Arno la corriente Anegue la progenie de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren el Arno, y cubra su corriente Anegada la gente de tu zona!	muévanse la Caprara y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!
87	Pues si Hugolino mereció el suplicio ^{Pudo justamente} Como traidor, fue bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio. Los hijos condenam barbaramente.	Pues si Hugolino mereció el suplicio Como traidor, fue bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio.	85 – 86 – Ché se 'l conte Ugolino aveva voce D'aver tradita te de le castella, _Pues si Hugolino, según voz de gente, Tus castillos vendió, fué un atentado, Sus hijos condenar bárbaramente.	Pues si Hugolino según voz de gente, tus castillos vendió, no te era dado martirizar sus hijos crudamente	Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
90	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba!	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba!	¡ Que á Hugo y Brigata y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba ¡ Oh Nueva Tebas! como has olvidado	que a Hugo y Brigata y ambos que he cantado, su edad temprana, inculpes declaraba, ¡oh nueva Tebas de crueldad traslado!	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

* A **Versão 3** é constituída por manuscritos do episódio do conde Ugolino encontrados no maço 12766, datados de 1891, e posteriormente editados como *Correcciones a la traducción del Infierno del Dante. Con notas complementarias.*—Buenos Aires, 1891, o primeiro apêndice. Ele é parte integrante do Quadro Diacrônico, mas, como neste constam correções autógrafas em apenas um verso do referido episódio, por razões de espaço, o colocamos neste boxe em separado juntamente com a versão impressa das correções.

Versão 3 Manuscritos de 1891 (maço 12766)	Edição das <i>Correcciones a la edición de 1891</i> (Primeiro apêndice)
V. 25r ²⁶ – M'avea mostrato per lo suo forame più lune già - Mostrado había luna tras luna. Falta una sílaba ^a este verso una sílaba. Omitida por el impresor. Debe leerse: - Mostrado me ^{me} había me luna tras luna	M'avea mostrato per lo suo forame Più lune già ... Mostrado habíame luna tras luna.

A **versão 4** é constituída por manuscritos do episódio do conde Ugolino encontrados no maço 11666, também de 1891, e editados com o título de *Segundo Apêndice. Correcciones a la traducción del Dante por Bartolomé Mitre*. Neste constam muitas correções autógrafas aos versos do referido episódio. Como Mitre não transcreveu para os manuscritos os versos nos quais ele não fez correções, por razões didáticas, transcrevemos para o Quadro Diacrônico os versos conforme foram publicados na edição de 1891, com exceção do verso 25, cuja forma considerada para a versão 4 é a que consta da versão três. Por razões didáticas, eles estão destacados em negrito.

** **O Manuscrito Pré-texto final** é constituído pelas páginas do episódio do conde Ugolino, da edição de 1897, do exemplar no qual Mitre fez correções que foram publicadas postumamente, em 1922. Na edição de 1987 Mitre fez alterações em apenas dois versos do terceto que finda no verso 78 e alterações autógrafas em apenas

dois tercetos, os que terminam nos versos 81 e 84. Ele é parte integrante do Quadro Diacrônico, mas, por razões de espaço colocamos esses três tercetos neste boxe em separado precedidos somente da versão 4 e seguidos do texto de chegada e do texto de partida.

vv	Versão 4 Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Manuscrito Pré-Texto Final (MPTF) **	Texto de Chegada (Edição de 1922)	Texto de Partida Dante Allighieri (1955)
78	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente, Como perro en un hueso destrozado.	Con ojo torvo, así que hubo callado, Volvió a roer el cráneo con su diente, Como hace el can en hueso destrozado.	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.
81	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Ay! Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente <i>viene lentamente</i>	i Ay Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el sí se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierrem el Arno, y cubra su corriente Anegada la gente de tu zona!	Muevanse la Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren el Arno, y cubra su corriente Anegada la estirpe de tu zona! <i>Pueda anegar anegar em ti toda persona!</i>	muévanse la Caprara y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, si ch'elli annieghi in te ogne persona!

Quadro XVI – Continuação do Quadro Diacrônico da transcrição do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre: Manuscrito Pré-Texto Final

4.3.1 Visão diacrônica do processo criativo - as campanhas de criação

Analisando-se o Quadro Diacrônico das transcrições dos manuscritos do episódio do conde Ugolino é possível, cronologicamente, distinguir no percurso do processo criativo de Mitre, quatro campanhas de criação que, sinteticamente, podem assim serem descritas:

I. Primeira campanha de tradução – o que aconteceu antes de 1889?

É a campanha que resultou na primeira edição de sua tradução, *El Infierno de la Divina Comedia de Dante Alighieri*, publicada em Buenos Aires, em 1889, e que traz no prefácio a sua *Teoria del Traductor*.

Foi a mais longa das campanhas, provavelmente atravessou décadas, mas, infelizmente, como já posto, não há registros autógrafos da atividade tradutória de Mitre anterior à edição de 1889. Entretanto, como se percebe nos manuscritos aos quais tivemos acesso, o presidente era um tradutor organizado, traduzia tendo à frente uma cópia do original e muitas vezes transcrevendo os tercetos ou versos nos quais estava trabalhando para o rascunho onde testava as opções. Essa postura indica que ele deve ter produzido muitos manuscritos antes da publicação dos principais cantos do “Inferno” em 1889, e que produziu um manuscrito pré-texto final que serviu de base para esta edição, e, ainda, que para chegar a esse, ele produziu várias versões do texto em muitas e sequentes campanhas tradutórias.

Isso é o que indicam os manuscritos e anotações autógrafas do prototexto, mas, por ausência de registros escritos do período pré edição de 1889, não é possível afirmar quantas foram as campanhas tradutórias e em quais momentos se poderiam sintetizá-las e nem as características de cada momento e de cada campanha. Por exemplo, não é possível saber se com Mitre ocorreu algo parecido com o exposto na minha dissertação de mestrado sobre a primeira campanha de tradução de Dom Pedro II, a qual foi descrita como um intenso jorro de ideias e da qual resultou a primeira versão da sua tradução do episódio de Francesca da Rimini do Canto V do “Inferno”.

Indícios de que algo parecido possa (ou não) ter acontecido se encontram em seu diário da juventude quando refletindo sobre seu próprio processo criativo Mitre diz que “Geralmente não consigo escrever tudo o que penso do modo que eu gostaria. (1936, p. 13)¹³⁷ e “[...] a medida que as palavras se reproduzem, se reproduzem também as abstrações [...] a imaginação se abisma”. (1936, p. 15)¹³⁸ Certo é que ao começar sua primeira campanha de tradução, seja antes da guerra do Paraguai, durante essa ou depois dessa, Mitre, assim como Dom Pedro II, tinha conhecimento profundo do texto a ser traduzido. Como posto anteriormente, se podia traduzir um soneto de Petrarca praticamente de improviso, também poderia fazê-lo em relação à *Divina Comédia*, ou

¹³⁷ *Geralmente no puedo darme cuenta por escrito de todo lo que pienso del modo que yo quisiera.* (1936, p. 13)

¹³⁸ *[...] a medida que las palabras se reproducen, se reproducen también las abstracciones [...] la imaginación se abisma.* (1936, p. 15)

seja, suas primeiras campanhas de tradução podem ter se caracterizado por intensos momentos de produção (e é possível que em alguns casos isso tenha ocorrido) em que diante da folha de papel em branco escreveria via intensos jorros de ideias sua versificação em espanhol da obra dantesca. Mas, os manuscritos existentes indicam que essa não era a característica geral de Mitre. A vida dele também corrobora essa análise. Como militar de carreira, que chegou a general e a presidente da república, aprendeu a importância do planejamento, com o seu encadeamento de ações para se atingir um objetivo. Dominava a arte da guerra e da política e, portanto, sabia distinguir objetivos táticos de estratégicos. De tal modo, igualmente, deve ter trabalhado a produção literária, esquematizando e antecipando os passos de sua produção em um roteiro, diferentemente de Dom Pedro II, que como vimos, trabalhava sem um roteiro pré-estabelecido.

As análises que Mitre faz do livro *Memorias Del Diablo*, de Cormenin, em seu diário da juventude, dão conta de que desde cedo essas características estavam presentes no seu ato escritural. Começa falando do plano de trabalho que se assemelha muito ao que ele adota em suas biografias, depois destaca a íntima relação entre literatura e poder ao descrever o livro como necessário para a doutrina de um partido, por ser ele rico em princípios e imagens próprias para fazer emergir a imaginação do povo. Ainda, elenca os passos metodológicos do planejamento estratégico ao descrever que o livro analisa os distintos tipos de discurso,

do poder, da improvisação, da tática opositora e governamental e da ação. (1936, pp. 41-42)

Embora não existam materiais que demonstrem tacitamente o planejamento do ato tradutório via uma programação roteirizada, pode-se perceber em Mitre características que o aproximam daquilo que De Biasi (2010) chama de escritores que trabalham com um roteiro pré-estabelecido, ou seja, com um projeto escritural da obra (p. 44).

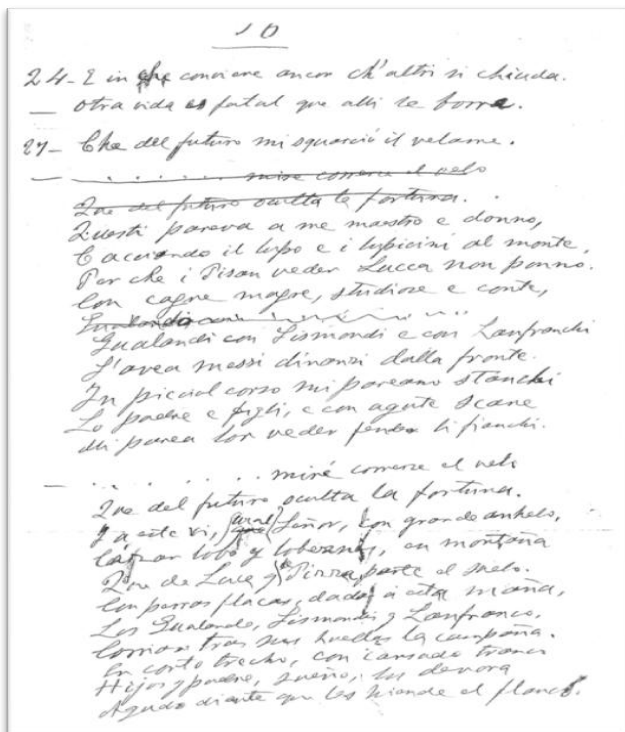


Figura 11. Manuscrito de Bartolomé Mitre, referente à versão 4, fólio 2r.

II. Segunda campanha de tradução – ouvindo as críticas para adequar o texto

É a campanha que resultou na segunda edição de sua tradução, *El Infierno del Dante*, ilustrada e impressa em Paris, em 1891. Para essa existem registros autógrafos de uma série de correções feitas por Mitre no seu exemplar da edição de 1889 (Versão 1). Também no exemplar que foi enviado a Dom Pedro II, no qual o imperador fez anotações de próprio punho e posteriormente devolveu a Mitre, existem correções autógrafas do presidente (Versão 2).

No processamento feito diretamente nas páginas desses dois exemplares da edição de 1889 é possível notar algumas rasuras abrasivas, indicativas de certa ansiedade do tradutor.

VV	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)
39	<p>«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí á Mis hijos, [^]que [^]entre [^]sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.</p>	<p>«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.</p> <p>Mis hijos a mi lado, en —</p>

Como se observa, as rasuras do verso 38 são intensas. No caso das correções no exemplar de Mitre da edição de 1889 o cancelamento do verbo *sentir* é feito com dois riscos não retílineos e sequer alinhados paralelamente, a correção no pronome possessivo *meu* é feita por cima da letra caracterizando um borrão. Já as rasuras feitas na página da edição de

1889 do exemplar enviado a Dom Pedro II são menos nervosas, mas não são tão retilíneas como as que encontraremos nos manuscritos das versões que veremos adiante.

Não foi possível estabelecer com exatidão a ordem das correções autógrafas em relação ao exemplar de Mitre da edição de 1889 e o exemplar da edição de 1889 enviado a Dom Pedro II. Às vezes parece que ele trabalhou simultaneamente em cima dos dois, pois, mesmo havendo diferença no tipo de rasuras os cancelamentos são os mesmos e igualmente o resultado tradutório de suas opções.

VV	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)
42	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?»</p>	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?»</p>
45	<p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>
48	<p>«Sentí clavar la puerta; sepultado <i>Quede en la horrible torre,</i> En la prisión queda; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.</p>	<p>«Sentí clavar la puerta; sepultado En la prisión queda, y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.</p>
51	<p>«Yo no lloraba; roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p>	<p>«Yo no lloraba: roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p>
54	<p>«Ni llorè entonces, mi repase a mi hijo. No respondi, ¡el cielo me mandajo!... <i>Todo Ni en aquel día, y en la noche, opreso!...</i> Vino outro sol con afanar proñajo. <i>Hasta que al mundo um nuevo sol bendijo.</i></p>	<p>«Ni llorè entonces, ¡el cielo me mandajo!... Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!... Vino outro sol con afanar proñajo.</p>
57	<p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>	<p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!</p>
60	<p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:</p>	<p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:</p>
		<p><i>Ni llorè entonces, mi repase á mi hijo, Todo aquel día y em la noche opreso, Hasta que al mundo un nuevo sol bendijo</i></p>

Como se observa, nos dois casos, o verso 41 é totalmente cancelado por uma linha reta que o transpassa totalmente e reescrito na vertical, no lado esquerdo do fólio, com uma caligrafia idêntica, quase como se fosse uma cópia xerografada. O que diferencia um de outro é uma linha que abraça e separa o verso dos tercetos existentes no fólio do exemplar de Dom Pedro II.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)
42	<p>56 HUGOLINO</p> <p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba!</p> <p>Si no lloras ¿de qué llorar tú sueles? 58</p> <p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba. 61</p> <p>«Senti clavar la puerta; sepultado En la prisión quedé; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado. 64</p> <p>«Yo no lloraba; roca era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Cómo me miras, padre! qué te han hecho?» 67</p> <p>«Yo respondí... ¡el cielo me maldijo!... Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!... Vino otro sol con afanar prolijo. 70</p> <p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso! 73</p> <p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76</p>	<p>56 HUGOLINO</p> <p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba!</p> <p>Si no lloras ¿de qué llorar tú sueles? 58</p> <p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba. 61</p> <p>«Senti clavar la puerta; sepultado En la prisión quedé; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado. 64</p> <p>«Yo no lloraba; roca era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Cómo me miras, padre! qué te han hecho?» 67</p> <p>«Yo respondí... ¡el cielo me maldijo!... Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!... Vino otro sol con afanar prolijo. 70</p> <p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso! 73</p> <p>«Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76</p>

Figura 12. Comparação dos manuscritos da tradução do episódio do Conde Ugolino: Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889 X Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)

No caso do verso 47, a primeira parte desse é cancelada por uma linha reta, sendo que, no caso primeiro, ele é reescrito imediatamente acima e no segundo caso a reescritura é conduzida por uma linha mais ou menos curva até a lateral direita do fólio onde é reescrito na vertical. Mas, a solução encontrada por Mitre é a mesma. Em relação ao do terceto que termina no verso 54, nos três versos os cancelamentos são feitos por linhas retas e a opção de reescritura posta imediatamente acima, ao lado

ou abaixo no caso do fólho referente ao exemplar de Mitre e, no caso do exemplar de Dom Pedro II, o terceto é totalmente cancelado, primeiramente por linhas retas e depois por duas linhas retas em diagonal formando um X. Na sequência uma linha curva conduz à reescritura do terceto para a parte de baixo do fólho. Nos dois casos o resultado da reescritura é o mesmo, o que distingue um rascunho do outro é que no primeiro a localização das anotações é feita sempre contígua ao verso em análise e no segundo caso o terceto foi inteiramente reescrito distante do terceto de partida. Isso demonstra que, possivelmente, o fólho referente ao exemplar de Mitre da edição de 1889 foi trabalhado primeiro, porém, este fato não se observa em todos os versos.

Outro dado que corrobora a tese de que o exemplar de Mitre da edição de 1889 foi trabalhado primeiro, é que algumas correções são decididas apenas quando da análise do exemplar do Imperador. Por exemplo, no terceto que finaliza no verso 12, quando do exame do fólho do exemplar de Mitre vê-se que há apenas o cancelamento de uma palavra e a opção é reescrita imediatamente acima. No caso do fólho referente ao exemplar de Dom Pedro II, além do mesmo movimento, Mitre cancela todo o verso 12 e o reescreve à direita do fólho, na vertical, fazendo alterações que serão mantidas nas versões subsequentes.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)
12	<p>«No sé quien eres, ni como has venido; <i>llegado</i>; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.</p>	<p><i>Lo pienso así después que te he escuchado.</i> «No sé quien eres, ni como has venido <i>llegado</i>; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído. «Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido. «Por los amaños de su genio artero Confiéme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.</p>

No entanto, há tercetos cujas alterações são feitas apenas no rascunho do exemplar de Mitre e mantidas nas versões subsequentes, como, por exemplo, no caso do terceto cujo verso terminante é o 84.

v v	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções manuscritas no exemplar de DPII (1889)
8 4	<p>Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren Álcense, y que del Arno ^{Y cubran su} corriente Anegada la gente Anegue la progenie de tu zona!</p>	<p>«Las islas de Caprena y de Gorgona, Álcense, y que del Arno la corriente — Anegue la progenie <u>de tu zona!</u></p>

No caso do terceto acima, Mitre sequer se preocupou em fazer a correção, também, no fôlio do exemplar de Dom Pedro II. As marcas que nesse se vê, um pequeno traço ao lado de *aneque* e outro sublinhando *de tu zona*, foram feitos pelo Imperador, fato que, aliás, se observa em boa

parte dos tercetos e durante toda a extensão do exemplar que lhe foi enviado. Quando não faz anotações, Dom Pedro II faz traços nas laterais ou sublinha parte dos versos como se estivesse dando o seu visto e consequente aprovação. São linhas com traços mais grossos que os feitos por Mitre e escritos a lápis.

Mitre era um tradutor metódico e que trabalhava pautado por algum tipo de plano, além do perfil dos manuscritos, que ajudam a descrever a trajetória do seu processo criativo, corrobora essa tese o fato de que ele fez as adequações que redundaram nas correções da edição de 1889 ouvindo as críticas que foram feitas à referida edição. Tal foi a atenção de Mitre às críticas que ele próprio as publicou sob o título de *La Divina Comedia. Juicios críticos sobre la traducción del Dante por Bartolomé Mitre*, editada em Paris, 1891. Nela Mitre compilou as críticas que se publicaram na Europa e na América, especialmente na Itália, Espanha, Montevideu e Buenos Aires sobre a edição fragmentária do “Inferno” de 1889. Esse gesto de humildade perante as críticas acabou ajudando o Presidente a documentar o seu próprio processo criativo.

III. Terceira campanha de tradução – um intenso e metódico trabalho de revisão

È a campanha que resultou na terceira edição de sua tradução, *El Infierno del Dante*, publicada em Buenos Aires, em 1893. È a edição que Mitre dará o caráter de quase definitiva para o “Inferno”. Essa versão foi

republicada em uma quarta edição de sua tradução, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, em Buenos Aires, em 1894, e foi a primeira edição completa da tradução dessa obra de Dante, mas, que segundo ele, não tinha a pretensão de ser definitiva.

O percurso até o texto editado passou pela publicação no jornal *La Nación* de uma série de artigos nos quais o próprio Mitre faz críticas e correções à edição de 1891. Ele alegava que não teve tempo, durante sua permanência em Paris, para dar uma última olhada no seu trabalho e que, assim, a edição de 1891 estava acometida de consideráveis erros tipográficos, bem como, erros de forma e de conceito. Dessa reflexão resultaram as publicações, em 1891, das *Correcciones a la traducción del Infierno del Dante*, com comentários explicando suas opções e uma errata com correções à edição parisiense e de um *Segundo Apêndice de correções* complementando o anterior. Esse movimento constante de correções praticado por Mitre, além de documentar o processo criativo, demonstra o caráter inacabado do processo de criação que se nutre dialeticamente da relação autor-scriptor-leitor-crítica.

Nessa campanha é possível perceber mais detalhadamente o processo criativo de Mitre, pois, encontram-se arquivados no Museu Mitre os manuscritos dos dois cadernos de correções, aos quais chamaremos de Primeiro Apêndice e Segundo Apêndice. Existem dois maços de manuscritos, um maior, de número 11666, que corresponde ao Segundo Apêndice, e outro que corresponde ao Primeiro Apêndice e está arquivado com o número 12766. Uma característica comum a esse dois

conjuntos de manuscritos são as frequentes notas de regência. O presidente transcreve para o manuscrito o texto original e a partir deste vai trabalhando, o que caracteriza um modo de tradução interlinear.

Os manuscritos do Primeiro Apêndice contêm uma única correção ao episódio do conde Ugolino que se situa no verso 25 e que no caderno impresso ficou assim finalizado:

Versão 3 Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Edição das <i>Correcciones a la edición de 1891</i> (Primeiro apêndice)
V. 25j ²⁶ – M'avea mostrato per lo suo forame più lune già - Mostrado habia luna tras luna. Falta una sílaba a este verso una sílaba. Omitida por el impresor. Debe leerse: - Mostradame habíame luna tras luna.	M'avea mostrato per lo suo forame Più lune già ... Mostrado habíame luna tras luna.

Note-se que Mitre no manuscrito atribui o erro da falta de uma sílaba no verso 25 a problemas de impressão, mas, ao escrever como o verso deve ser lido acaba lhe adjudicando uma sílaba a mais, o que será corrigido no texto impresso das correções.

Já nos manuscritos do Segundo Apêndice são corrigidos dezenas de versos. O estilo das rasuras mostra um trabalho metódico, confrontado com o original, mas, intenso, na medida em que exige grande esforço intelectual do tradutor. Na parte do manuscrito referente aos tercetos que finalizam nos versos 18 e 21 pode-se observar estas características.

17 - io fui preso
 I poscia morto, dir non è mestiero.
 — y a muerte condenado,
 Bien se sabe, fui triste prisionero.
 Però, quel che non puoi avere inteso,
 Cioè come la morte mia fu cruda,
 Udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.
 - y a muerte condenado,
 Bien se sabe, fui triste prisionero.
 Mas no puedes saber el modo airado
 Que hizo crude mi muerte, y que recore
 Mi mente coje y sabrás cual ~~xxx~~ fui he penado
 Mi mente, al relator cual fui penado.

Mitre sinaliza um dos versos (17) para não perder a dimensão geoespacial do trecho em que está trabalhando. Transcreve a parte do original que pretende ajustar e nela vai trabalhando, cancelando quando não lhe agrada a solução dada, mesmo que venha a fazer a mesma opção na sequência. As rasuras são traços retos e firmes indicando cancelamentos pensados e não intempestivos.

IV. Última campanha – o texto quase definitivo e o texto final

Já perto dos 80 anos de idade Mitre decidiu fixar o seu texto tradutório, o que resultou na edição de 1897. Argumentava que:

[...] era necessária uma edição definitiva que fixasse o texto da tradução, aproximando-a mais literalmente do texto original e, também, corrigir os erros de todo gênero das edições anteriores. Esta edição, contém mil trezentas correções -

várias delas fundamentais [...]. (MITRE, 1922, p. XIX)¹³⁹

Como posto, essa edição foi considerada por ele, ao menos inicialmente, como definitiva e contém 1300 correções em relação à edição de 1894.

Apesar do caráter definitivo que Mitre imputou à edição de 1897 ele próprio, como um tradutor sistemático e sempre em busca de maior perfeição, acabou por fazer novas correções. Essas foram feitas diretamente no seu exemplar pessoal da edição de 1897 e atingem 165 versos, sendo 49 no “Inferno”, dos quais 5 referentes ao episódio do conde Ugolino e restritas a dois tercetos. A saber:

vv	Edição de 1897	Edição de 1922
79	¡ Oh Pisa, vituperio de la gente	i Ay Pisa, vituperio de la gente,
81	Pues que tarda el castigo providente,	Pues que el castigo viene lentamente,
82	Las islas de Caprera y de Gorgona	Muévanse la Caprara y la Gorgona
83	Cierren el Amo y cubra su corriente	Cierren su boca al Arno, y su corriente
84	Anegada la estirpe de tu zona!	Pueda anegar en tí toda persona!

Quadro XVII – Edição de 1897 X Edição de 1922

Dessa forma o comportamento de Mitre reforça o pensamento daqueles que consideram o texto como algo sempre aberto.

¹³⁹ [...] era necesario una edición definitiva que fijase el texto de la traducción, ciñéndola más literalmente al texto original, a la vez de corregir los errores de todo género de las ediciones anteriores. Esta edición, contiene como mil trescientas correcciones — varias de ellas fundamentales [...] (MITRE, 1922, p. XIX).

4.3.2 Os momentos do processo criativo em Bartolomé Mitre

A ausência de manuscritos que cubram um período maior da atividade tradutória de Mitre não permite que se possa visualizar em detalhes os momentos do seu processo criativo. Por isso, para não incorrer no erro de ficar apenas em suposições mal sustentadas, de maneira geral, o processo criativo de Mitre pode ser dividido em dois grandes momentos: o que antecede a publicação da sua primeira edição fragmentária do “Inferno” em 1889 e o momento posterior. Assim, após essa análise genética do prototexto e do restante do dossiê genético, é possível afirmar que no fluxo tradutório do processo criativo de Mitre, durante a tradução do episódio do conde Ugolino é possível perceber dois momentos distintos, porém, interligados:

I. Primeiro Momento – um longo e metódico processo de criação

O primeiro momento se caracteriza por um longo e metódico processo de criação que se encerra com a primeira versão - de que se tem conhecimento - do texto publicado em 1889 e se inicia com a decisão de Mitre de traduzir a *Divina Comédia*. Não há nenhum manuscrito ou qualquer documento que permita uma visualização material desse momento. Mas de maneira prospectiva, considerando-se o conjunto do dossiê genético, pode-se dizer que, ao contrário de Dom Pedro II, Mitre não deve ter tido um momento que se caracterizasse como um intenso de jorro de idéias e que, num intervalo de tempo relativamente curto,

redundasse numa tradução integral do episódio do conde Ugolino. Certamente, ele teve momentos intensos de produção, mas, seria mais adequado considerar que Mitre pacientemente amanhou o texto de Dante e que mentalmente e por escrito, em rascunhos ou nas próprias páginas da *Divina Comédia*, foi testando traduções.

Dada a sua turbulenta vida política e militar e intensa vida intelectual deve ter passado períodos, até mesmo longos, sem poder se dedicar à tradução de Dante. Portanto, o ato tradutório nesse primeiro e longo momento parece ter sido um trabalho parcimonioso, com idas e vindas, mas crescente, até se sentir seguro para arriscar uma primeira publicação, que sabia, dado à sua posição, seria alvo de comentários críticos na Argentina e no mundo intelectual e político. Deve-se ter sempre presente que Mitre, como general e presidente, por certo, tinha ciência da importância do planejamento e do encadeamento de ações para se atingir um objetivo.

II. Segundo momento – Ajustando o sentido e a forma em busca do texto definitivo

As críticas positivas e negativas à edição de 1889 desencadearam em Mitre uma incessante busca pelo perfeccionismo de sua tradução. Ele próprio a criticou publicamente e publicou as críticas que recebeu. Assim, o segundo momento, que se inicia com as críticas à sua primeira edição e que finda com as correções de próprio punho feitas no seu exemplar da

edição de 1897 e que, provavelmente, coincidem praticamente com o fim da sua vida ou da sua capacidade de segurar a pena e escrever, é caracterizado por sucessivos ajustes de forma e de sentido em busca de um texto definitivo que fosse considerado pelo mundo dos letrados como a mais fiel e feliz tradução da *Divina Comédia* feita até aquele momento. O traço firme dos cancelamentos e as anotações das novas opções que se lhe apresentavam, feitas com clareza e segurança nos manuscritos desse momento, bem como as sucessivas edições, demonstram isso. A busca da perfeição o impeliu a tratar sua tradução como uma obra aberta, mesmo quando dizia fixá-la.

4.3.3 O encadeamento dos momentos do processo criativo nos tercetos

Diferentemente de Dom Pedro II, em Mitre encontramos certo padrão nas rasuras. Nos manuscritos novos ele usa riscos para cancelar frases, expressões ou palavras, esses são majoritariamente retos e firmes e a redação do novo texto é feita abaixo da parte cancelada. Entretanto, quando ele trabalha diretamente nas páginas de textos já impressos os riscos de cancelamento são um pouco menos retilíneos e nem sempre horizontais. Algumas vezes ele faz anotações acima ou ao lado do texto rasurado e a falta de espaço, por vezes, o obriga a escrever sua nova escolha de tradução na vertical, mas não se encontram rasuras graves que impeçam a leitura e a transcrição do que foi cancelado e, em nenhum caso, se encontrou rasuras de cancelamento letra a letra que passassem a ideia de que Mitre quisesse esquecer que em algum momento tivesse feito

aquela opção. Ocasionalmente ele usa riscos para indicar o local onde escreverá a nova opção. Esses não respeitam um padrão espacial, podem estar na horizontal, na vertical e, não raramente, abrem-se em formas semicirculares como se estivessem abraçando o novo texto.

O padrão de rasuras nos manuscritos do episódio do Conde Ugolino dos maços 12766 e 11666, os que deram origem ao caderno de correções editado em 1891, indica que existiram mais versões de manuscritos feitos por Mitre até chegar a esses. Os dois maços, provavelmente, são os manuscritos pré-texto final usados como base para a impressão do caderno.

O movimento escritural de Mitre, revelado em grande parte pelas rasuras, permite perceber o encadeamento dos momentos do processo criativo e sua interligação. O detalhamento desse movimento, a partir da análise dos tercetos ou de grupos desses dará um pouco de luz à percepção do encadeamento desses momentos. Para tanto, a seguir, esses momentos são analisados, destacando-se os versos em que eles ocorrem mais intensamente:

Evolução do Processo Criativo de Bartolomé Mitre

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções no exemplar de DPH	Versão 4 Manuscritos de 1891	Manuscrito Pré-Texto Final
3	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	De este traidor el germen encarnado	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca levantó del fiero pasto. El pecador, limpiándola en el pelo Del cráneo, por detrás ya casi guasto.
6	Y así empezó:--- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»		Y así empezó:--- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»	Y comenzó.- «¡Quieres renueve el duelo, Que el corazón, impío me atormenta, Y antes de hablar, me oprime sin consuelo!»
9	«Pero si mi palabra es de la afrenta Deste traidor que me mancilla , el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.		«Pero si mi palabra es de la afrenta que me mancilla, el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.	«Pero si mi palabra es de la afrenta De este traidor, el germen encarnado, Hablaré como el que habla y se lamenta.

Dos nove versos acima apenas o nono não sofreu alterações ao longo das versões até o texto definitivo. Com exceção do oitavo verso, todos os demais sofreram alterações apenas no manuscrito pré-texto final e que foram mantidas no texto de chegada. No primeiro verso Mitre substituiu o verbo *alzar* por *levantar* e o adjetivo *sanguinoso* por *fiero*. No segundo verso o sujeito se torna exposto (*El pecador*). No terceiro verso o adjetivo *miser* é substituído pelo advérbio de lugar *por detrás*. No quarto verso, além da

troca do verbo *empezar* pelo verbo *comezar*, há uma alteração semântica que dá mais dramaticidade ao verso, em vez de apenas falar sobre o crânio (de quem era e por que o mordida) que Ugolino roia ele antecipa a intensidade da dor que fazer tal relato geraria, sentido que no texto original somente se encontra no verso seguinte. No entanto, causa certa estranheza a ausência da conjunção *que* no verso, uma vez que o verbo “renovar” está no subjuntivo. Ao condensar esses sentidos no quarto verso, Mitre consegue, a partir do manuscrito pré-texto final, trazer para o quinto verso o signo *corazón*, que consta do texto de Dante e que estava ausente nas suas quatro primeiras versões. Também no sexto verso ele faz uma alteração semântica para ajustar mais o verso ao original.

Mitre vai ajustando os versos 7 e 8 para tentar aproximá-los mais do texto original,

*Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,*

Ele muda totalmente o sétimo verso e no oitavo parte dele. Transporta a menção ao *traidor* do oitavo para o sétimo verso, diferentemente do original, o que não resolve o problema do ajustamento, meta sempre perseguida por Mitre. Ainda, em relação ao verso 8, na versão 1 e 2 a qualificação de *germe maldecido*, nas versões 3 e 4 passa a ser *encarnado*, opção que é mantida no manuscrito pré-texto final. As versões 1 e 2 possuem exatamente as mesmas modificações em relação ao oitavo verso, somente que

dispostas espacialmente de forma diferente, o que torna impossível afirmar com certeza qual a ordem cronológica dessas. Parece que Mitre fez a modificação em um dos textos e a usou na alteração do outro.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções no exemplar de DPII	Versão 4 Manuscritos de 1891	Manuscrito Pré-Texto Final
12	«No sé quien eres, ni como has ^{llegado;} venido; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.	«No sé quien eres, ni como has ^{llegado} venido Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.	«No sé quien eres, ni como has venido; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después que te he escuchado.	«No sé quién eres, ni cómo has bajado; Mas, por tu acento, tú eres florentino; Y lo pienso, después que te he escuchado.
15	«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido .	«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido . «Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.	13 Tu dei saper ch'i' fui 'l conte Ugolino, Debes saber, fui el Conde Sabe debes, xx fui el Conde Hugolino Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido.	«Saber debes fui el conde de Hugolino, Y éste fué el arzobispo de Ruggiero: Ahora sabrás por qué soy su vecino.
18	«Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, ... 18 - io fui preso I poscia morto, dir non è mestiero. — y a muerte condenado; Bien se sabe, fui triste prisionero. Però, quel che non puoi avere inteso, Ciòè come la morte mia fu cruda, Udirai, e saprai s'e' m'ha offeso. - y a muerte condenado, Bien se sabe, fui triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, y a muerte condenado, Bien se sabe, fui, triste prisionero.

No décimo verso inicialmente Mitre opta pelo verbo *llegado*, na sequência o substitui por *venido* e no manuscrito pré-texto final acaba usando *bajado*, o que em nenhum caso altera o sentido do verso. A tradução do verso 11 é resolvida já na primeira versão. No verso 12 inicia usando o verbo *oído*, mas o substitui por *escuchado*. No verso 13 Mitre fica em dúvida sobre em qual tempo deve pôr o verbo *saber*, começa usando no futuro, mas ao final opta pelo infinitivo, porém, invertendo sintaticamente a posição com o verbo auxiliar. Nos versos 14 e 15 ele mantém a mesma forma durante as quatro primeiras versões, mas como tem diferença de sentido em relação ao texto original,

*e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino.*

o altera no manuscrito pré-texto final, deixando-o mais próximo. No terceto seguinte não há praticamente variação desde a versão inicial até o texto definitivo, apenas substitui o pronome *lo* por *se* no verso 18.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções no exemplar de DPII	Versão 4 Manuscritos de 1891	Manuscrito Pré-Texto Final
24	«Una estrecha ventana de la torre, Que del hambre se llama, y donde alguna Vida como la mia el tiempo borre,	«Una estrecha ventana de la torre, Que del hambre se llama, y donde alguna — Vida como la mia el <u>tiempo borre,</u>	«Una estrecha ventana de la torre, Que yo llamo del hambre, y donde alguna 24 - l in che conviene ancor ch'altrui si chiuda - Otra vida es fatal que alli se forre.	«Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,

Nos versos 22 e 23 Mitre somente faz modificações no manuscrito pré-texto final. No verso 22 substitui a alusão geral a uma *torre* pelo nome através da qual ela era conhecida à época de Ugolino; *La Muda* e que, aliás, é a forma como o poeta *fiorentino* a chama. Nos versos 23 e 24 faz ajustes de forma em busca da melhor métrica.

vv	Versão 1	Versão 2	Versão 4	Manuscrito Pré-Texto Final
27	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo De mi adversa fatídica fortuna.	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo — De mi adversa fatídica fortuna.	Che del futuro mi squarcìo 'l velame. mirè correrse el velo Que del futuro oculta la fortuna. Questi pareva a me maestro e donno, Cacciando il lupo e ' lupicini al monte Per che i Pisan veder Lucca non ponno Con cagne magre, studiose e conte, Gualandi. Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi S'avea messi dinanzi da la fronte. In picciol corso mi parieno stanchi	«Más de una luna ya mostrado había, Cuando en sueños miré correrse el velo Que el futuro a mis ojos escondía;
30	Yá éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	Á éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña — Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	Lo padre e ' figli, e con l'agute scane Mi pareo lor veder fender li fianchi. Mostrando habia luna trás luna, Quando em sueños... mirè correrse el velo Que del futuro oculta la fortuna.	«Y a éste ví, cual señor con crudo anhelo Cazar lobo y lobeznos, en montaña Que de Luca y de Pisa parte el suelo.
33	«Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	— «Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	Ya este ví, [que ^{cu}] Señor, con grande anhelo Cazar lobo y lobeznos, en montaña Que de Luca y\ ^{de} Pizza parte el suelo. Con perras flacas, dadas a esta maña, Los Gualand, Sismondi y Lanfranco, Corrian tras sus huellas la campaña. En corto trecho, con consado tronco Hijos y padre, sueño, su devora Agudo diente que las hiende el flanco.	«Con perras flacas, dadas a esta maña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco, Corrían tras sus huellas la campaña.
36	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Fueron presa de jauria destructora, Y diente agudo destrozó su flanco.	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Fueron presa de jauria destructora, Y diente agudo destrozó su flanco.	Ya este ví, [que ^{cu}] Señor, con grande anhelo Cazar lobo y lobeznos, en montaña Que de Luca y\ ^{de} Pizza parte el suelo. Con perras flacas, dadas a esta maña, Los Gualand, Sismondi y Lanfranco, Corrian tras sus huellas la campaña. En corto trecho, con consado tronco Hijos y padre, sueño, su devora Agudo diente que las hiende el flanco.	«En corto trecho, com cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.

No terceto que termina no verso 27 é perceptível a evolução do processo criativo em busca da proximidade com o texto original procurando garantir a manutenção da métrica. Em resumo ele passou por três formas:

vv	Versões 1 e 2	Versões 3 e 4	Manuscrito Final	Pré-Texto	Texto de Partida
27	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo De mi adversa fatídica fortuna.	V. 25 ^{r-26} – M'avea mostrato per lo suo forame più lune già - Mostrado había luna tras luna. Falta una sílaba ^a a este verso una sílaba. Omitida por el impresor. Debe leerse: - Mostrado me habíame luna tras luna	Mostrando habíame luna tras luna, Quando em sueños miré correrse el velo Que del futuro oculta la fortuna.	«Más de una luna ya mostrado había, Quando en sueños miré correrse el velo Que el futuro a mis ojos escondía;	m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame.

Nas primeiras tentativas de composição dos versos Mitre não consegue encaixar com clareza a ideia da agonia do conde Ugolino contando o tempo ao avistar, através de uma abertura (*forame*), a lua a cada noite. Ele só o conseguirá no manuscrito pré-texto final, mas, sem mencionar a abertura, o que não chega a prejudicar o conteúdo da história, pois no terceto anterior ele menciona a existência de uma *ventana* na torre. Chama a atenção que desde a primeira versão Mitre traduz *mal*

sonno por *sueño*, sem adjetivos. Dom Pedro II, em todas as versões do seu processo criativo, optou por pesadelo. No manuscrito da versão 3 Mitre alude que na edição de 1891 o impressor esqueceu uma sílaba no verso 25 e transcreve a forma como deveria ter sido publicado, mas, durante a passagem a limpo comete um erro, pois, acrescenta duas novas sílabas, no caso o pronome *me* junto aos verbos *mostrar* e *haver*, situação que é corrigida na impressão dessas correções - o chamado primeiro apêndice -, indicando que a forma correta é *mostrando habiame luna trás luna*, tal qual, consta da versão 4.

No terceto que se conclui no verso 30 a tradução fica praticamente resolvida na terceira versão (que é igual à versão 4). A única mudança importante foi a substituição de *grande anhelos* por *crudo anhelos* o que conferiu maior dramaticidade à cena dado ao crescimento da ideia da ansiedade brutal que movia o arcebispo Ruggieri na perseguição a Ugolino e seus familiares. Embora o verso 30 tenha ficado com certa distância do texto original (*per che i Pisan veder Lucca non ponno*), pois, não mantém a imagem da impossibilidade de uma cidade ver a outra, ele foi resolvido desde a primeira versão, houve apenas uma inversão da ordem na posição entre Lucca e Pisa.

O terceto que termina no verso 33 foi resolvido na primeira tentativa.

No terceto que finda no verso 36, no texto de partida, Dante usa *lo padre e ' figli* substituindo a imagem figurativa do *il lupo e ' lupicini*. Mitre nas primeiras versões da sua tradução mantém o uso de

lobo e lobinhos, escolha que abandona a partir da terceira versão e se ajusta ao texto original passando a usar *hijos y padre*. Assim, os versos 34 e 35, que nas duas primeiras versões guardavam certa distancia dos versos de Dante com expressões do tipo “matilha destruidora”, mas que lhes davam mais dramaticidade, foram sendo ajustados até ficarem semanticamente mais próximos do texto de partida.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 2 Correções no exemplar de DPII (1889)	Versão 4 Manuscritos de 1891	Manuscrito Pré-Texto Final
39	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí á Mis hijos, ^á entre ^{mi lado,} sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora. <i>Mis hijos a mi lado, en —</i>	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí mi hijos, á mi lado, em sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al despertar, mis hijos allí estaban, Y los sentí en sueños más crueles, Que me pedían pan, y que lloran.

No terceto acima, mais uma vez Mitre faz exatamente as mesmas correções nos dois exemplares da edição de 1889. A julgar pelos tipos de rasura é muito provável que as tenha feito primeiro em seu exemplar e depois fez a correção no enviado ao Imperador. As versões 3 e 4 mantêm essas mesmas alterações que, no entanto, sofrerão ajustes de forma no manuscrito pré-texto final com o objetivo de melhorar a cadência da leitura. No verso 38, por exemplo, Mitre elimina as vírgulas existentes no meio

deste. Ainda no verso 38, confere dramaticidade à narrativa ao adjetivar o sonho dos filhos de cruel e, assim, produz ligeiro distanciamento em relação ao texto de Dante.

vv	Versão 1	Versão 4	Manuscrito Pré-Texto Final
42	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?</p> <p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Pensando em lo que el sueño anunciaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?</p>	<p>«¡Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Pensando en lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?</p>
45	<p>«Sentí clavar la puerta; sepultado Quedé en la horrible torre, En la prisión quedé; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.</p>	<p>«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.</p>	<p>«Despiertos ya mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado, Y aun soñando, cada uno vacilaba.</p>
48	<p>«Yo no lloraba; roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?» «Ni llorè entonces. mi renuse a mi hijo. «No respondi — ¡el cielo me maldijo!... Todo Ni en aquel día, y en la noche, opreso!... Vino outro sol con afanar prelijo. Hasta que al mundo um nuevo sol bendijo.</p>	<p>«Sentí clavar la puerta; sepultado 48 Nel viso a' miei figliuoi sanza far motto - El rostro de mis hijos, y callado,</p>	<p>«Sentí clavar la puerta: sepultado Quedé en la horrible torre, y vi maltrecho El rostro de mis hijos; y callado,</p>
51	<p>«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! «Mordime las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:</p>	<p>«Yo no lloraba: empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre! qué te han hecho?»</p>	<p>«Yo no lloraba, empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmuccio dijo: «¡ Como me miras, padre! Qué te han hecho?»</p>

54		«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo um nuevo Sol bendijo.	«Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo; Toda aquel día y en la noche, opreso, Hasta que al mundo un nuevo Sol bendijo.
57		«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, VÍ en cuatro rostros mi semblante impreso!	«Débil rayo de luz, el aire espeso Baño de la prisión, y estremecido, Vi en cuatro rostros mi semblante impreso!
60		«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:	«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:

Os 21 versos acima são praticamente resolvidos na primeira versão onde as rasuras demonstram opções claras e deixam transparecer apenas uma dúvida localizada no verso 50. No verso dantesco Ugolino trata o filho por *Anselmuccio mio*, Mitre tenta introduzir o pronome *mi* ao verso como se observa nas anotações que fazia no seu exemplar da edição de 1889 (versão 1), mas, possivelmente por problemas métricos e de cadência optou, em definitivo, por não colocar. Nesse verso Dom Pedro II fez um

movimento semântico oposto ao acentuar o grau do sentimento do Conde pelo neto escrevendo: “Ancelminho, que é tão meu”.

Na quarta versão faz uma alteração no verso 48 subtraindo o adjetivo *demudado* de rosto e acrescentando a expressão *y callado* no verso, mais uma vez, na tentativa de aproximar-se do texto de Dante quando diz *sanza far motto*. No manuscrito pré-texto final, no terceto que termina no verso 45, faz duas pequenas alterações de forma com o objetivo de melhorar a cadência. Algumas opções de Mitre chamam a atenção, por exemplo, no verso 41 ele faz uma tradução praticamente literal, mas, nas primeiras versões desse ele traduz *cor* (coração) por *sueño* e no manuscrito pré-texto final por *alma*. No canto de Dante o verso 54 assim fica : *infin che l'altro sol nel mondo uscìo*, na tradução de Mitre o substantivo sol é escrito com letra maiúscula e ele acrescenta logo após o verbo abençoar (*bendijo*) enquanto Dante se limita a dizer que o sol saiu. A construção do presidente resulta na criação de um momento de esperança em meio à tragédia em curso.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Texto de Chegada (Edição de 1922)	Texto de Partida Dante Allighieri (1955)
63	« Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste».	<i>Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste.</i>	e disser: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".
66	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombria... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!	Por consolarlos me mostré inmutable: quedamos todos en mudez sombria... ¿Por qué no me tragó tierra implacable?	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?
69	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda! » Y se tendió á mis piés en agonía.	Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: ¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda! Y se tendió a mis pies en agonía.	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".

Nos nove versos acima a tradução foi resolvida já na versão 1. As traduções são muito próximas do texto *fiorentino*, Mitre apenas mescla elementos dos versos 62 e 63 e inverte a ordem dos versos 68 e 69. No verso 66 aparentemente há uma pequena diferença semântica, pois Dante usa o verbo *abrir* e Mitre *engolir*, mas, há que se considerar que a construção dantesca reporta-se aos versos 675 e 676 do Livro X da *Eneida* de Virgílio e que, portanto, no original o sentido é a terra que se abre e engole. Na tradução de

Carlos Alberto Nunes esse trecho da *Eneida* é assim versado: “Como fazer nesta angústia? Não se abre a meus pés um abismo para engolir-me?” (VERGILIUS MARO, 1983, p. 218)

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 4 Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Texto de Partida
72	«Gualdo murió! y con la lengua muda, Yo ví morir los otros tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	«Gualdo murió;..... 70 71e come tu mi vedi, / Vid'io cascar li tre ad uno ad uno - Y ví, con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno uno tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,

No terceto acima, durante a escritura da quarta versão, Mitre faz ajustes de forma que serão mantidas até o texto de chegada. Basicamente ele desloca o verbo *ver* do verso 71 para o verso 70 substituindo-o neste pela expressão *uno a uno*, tal como consta no texto original. O sentido do terceto mitriniano não é alterado por estas modificações. No entanto, em relação ao texto original ele fez duas inclusões de sentido que distinguem sua tradução desse; a primeira no verso 70 quando inclui a expressão *con lengua muda* e uma segunda no verso 72, *en ansia cruda*. Independente da análise estética e de ritmo, essas duas inclusões aprofundam a já dramática descrição da cena desse terceto.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da Ed. de 1889	Manuscrito Pré-Texto Final	Texto de Partida Dante Allighieri (1955)
75	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos! »	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... Tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due dì li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".
78	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente, Como perro en un hueso destrozado.	Con ojo torvo, así que hubo callado, Volvió a roer el cráneo con su diente, Como hace el can en hueso destrozado.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.

Nos dois tercetos acima Mitre procederá às modificações apenas no manuscrito pré-texto final. No terceto que finaliza no verso 75 ele fez apenas uma modificação no verso 74, substituindo o numeral *dos* por *três*. É uma alteração intrigante, pois Ugolino relata que chamou pelos filhos e netos por dois dias depois de mortos e não três. Curiosamente, também Dom Pedro II, em vez de seguir o original, aumenta em um dia a agonia do Conde usando o numeral “três”. Em verdade trata-se de uma questão autoral que demonstra a relatividade do conceito de fidelidade ao qual ambos, explícita ou implicitamente, se dizem filiar. Na prática desenvolveram um comportamento tradutório misto.

No verso 76 substitui o particípio passado *acabado* por *callado* gerando a expressão *así que hubo callado*. Além de ter produzido uma mudança de sentido trata-se da inclusão de um conteúdo que não existe, ao menos explicitamente, no texto original. No verso 77 substitui a expressão *clavó em el cráneo* por *volvió a roer el cráneo* e exclui o adjetivo *afilado* de dente aproximando o verso da construção dantesca. Por fim, no verso 78 substitui *perro* por *can* e introduz o verbo *fazer* formando a expressão *como hace el can*.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Manuscrito Pré-Texto Final	Texto de Partida
81	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el <i>sí</i> se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Ay! Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el <i>sí</i> se entona! Pues que tarda el castigo providente <i>viene lentamente</i>	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l <i>sì</i> suona, poi che i vicini a te punir son lenti,

No terceto que finaliza no verso 81 o presidente somente fez alterações que se consubstanciaram como escolhas finais no manuscrito pré- texto final. No verso 79 apenas substitui a interjeição *Oh* por *Ay* ajustando a sonoridade do original. No verso 80 Mitre faz uma tradução literal e o resolve na primeira versão. As adequações feitas no verso 81 têm o intuito de aproximá-lo do texto de Dante, mesmo assim, não consegue deixar explícito o sujeito ao qual caberia a ação de punir Pisa; *i vicini*.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 4 Manuscritos de 1891	Manuscrito Pré-Texto Final	Texto de Chegada
84	<p>Las islas de Caprena y de Gorgona, Álzense y que del Arno corriente Cierren ^{Y cubran su} boca al Arno y cubran su corriente Anegada la gente. Anegue la progenie de tu zona!</p>	<p>«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren el Arno, y cubra su corriente Anegada la gente de tu zona!</p>	<p>Muévanse la ^{(La} Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren el Arno, y cubran su corriente ^{Su boca al} Anegada la estirpe de tu zona! Pueda anegar anegar em ti toda persona!</p>	<p>muévanse la Caprara y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!</p>

No terceto acima Mitre faz uma série de correções em cima do texto publicado em 1889 que têm o claro intuito de adequar sua versão ao original dantesco. No verso 83, em um ajuste de forma e sentido substitui o imperativo do verbo *alzar* por *cerrar* e no manuscrito pré-texto final encaixa a expressão *su boca*, mais confinante ao original *la foce*. Essas alterações permitem o emprego do verbo *mover* no verso 82, como é no texto de partida. Também no verso que faz alusão ao castigo bíblico do dilúvio, repete-se o mesmo movimento, evoluindo da invocação ao afogamento de *la progenie de tu zona* para *la gente de tu zona* até chegar a *toda persona*, bem mais próximo semanticamente e sonoramente do texto *fiorentino*.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 4 Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Manuscrito Pré- Texto Final	Texto de Partida
87	<p>Pues si Hugolino ^{Pudo justamente,} mereció el suplicio ^{Merecer el suplicio fue} como el padre, fue bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio. Los hijos condenam barbaramente.</p>	<p>85 – 86 – Ché se 'l conte Ugolino aveva voce D'aver tradita te de le castella, _Pues si Hugolino, según voz de gente, Tus castillos vendió, fué un atentado, Sus hijos condenar bárbaramente.</p>	<p>Pues si Hugolino según voz de gente, Tus castillos vendió, no te era dado Martirizar sus hijos crudamente;</p>	<p>Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figlioui porre a tal Croce.</p>

No terceto acima, Mitre, do mesmo modo que no terceto anterior, faz uma série de correções em cima do texto publicado em 1889 e, como é característico de sua estratégia tradutória, sempre tendo em vista ajustamentos em direção ao texto original. No verso 85 faz uma tentativa trocando a expressão *merició el suplicio* por *pudo justamente*, mas que ainda estava sonora e semanticamente distante do texto de Dante, até que na versão 4 consegue introduzir a frase *según voz de gente* que será sua opção definitiva. O mesmo se dá no verso seguinte, quando introduz a expressão *merecer el suplicio*, mas, como o sentido ainda não está ajustado ao original, na versão 4 muda completamente a primeira parte do verso introduzindo a acusação de que Ugolino havia cedido castelos aos inimigos. O último verso é o único cujo sentido está ajustado desde a primeira versão ao texto de partida, por isso, somente procede a alterações de forma em consonância com as mudanças do verso anterior.

vv	Versão 1 Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889	Versão 4 Manuscritos de 1891 (maço 11666)	Manuscrito Pré-Texto Final	Texto de Partida
90	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba!	; Que á Hugo y Brigata y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba ; Oh Nueva Tebas! como has olvidado	Que á Hugo y Brigata y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpes declaraba, ;Oh nueva Tebas de crueldad traslado!	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

No último terceto do episódio do conde Ugolino, no qual a cidade de Pisa é comparada com a cidade de Tebas - famosa por suas lutas fratricidas, cuja analogia se assenta na lenda que diz que Pisa foi fundada por Pelope, filho do rei de Tebas -, Mitre resolveu, na edição de 1889, acrescentar um verso para expressar mais fortemente a crueldade com que Pisa havia agido. Tal ato demonstra a intensidade com que a história havia tocado o presidente.

Mitre sustenta sua opção com o seguinte argumento:

O segundo verso, que amplia o conceito, não se encontra literalmente no original, porém está implícito nele. De acordo com os comentadores, o poeta nas palavras *novelle Tebe* faz alusão à injustiça e a crueldade da Tebas antiga para com seus cidadãos. Por consequência, o verso correlativo da tradução, que completa a imprecisão do poeta, não é senão um corolário do texto que seguimos ao pé da letra, e que por exceção ampliamos em seu espírito. (MITRE, 1889, p. 91)¹⁴⁰

Ao que Dom Pedro II contesta em 21 de julho de 1889 :

Por que então? Tradução não é comentário, e as exceções devem confirmar a regra. Se faço estas reflexões digo também como Horacio: *non praxis offender macules*. Não tardarei em sujeitar-me também a ainda melhor critério, e as duas línguas irmãs ganharão com a própria. (MITRE, 1889, p. 91)

Posteriormente, como se vê na quarta versão, ele condensa os quatro versos em três, mas não desiste de conservar um diferencial de fundo mantendo o tom mais crítico que o texto de Dante em relação à cidade de Pisa (posição análoga teve Mitre em relação às províncias que não aceitavam a hegemonia de Buenos Aires). Opção que manterá até o texto final cuja versão última é decidida no manuscrito pré-texto final. Assim, os versos 88 e 89 da primeira versão são condensados e se

¹⁴⁰ *El segundo verso, que amplía el concepto, no se encuentra literalmente en el original, pero está implícito en él. El poeta, en las palabras novelle Tebe, hace alusión a la injusticia y la crueldad de la Tebas antigua para con sus ciudadanos, punto en que están conforme los comentadores. Por consecuencia, el verso correlativo de la traducción, que completa la imprecisión del poeta, no es sino un corolario del texto que seguimos al pie de la letra, y que por excepción ampliamos en su espíritu. (Mitre, 1889, p. 91)*

transformam no verso 90 da quarta versão e do manuscrito pré-texto final. Entre estas duas versões a segunda parte do verso migra de *como háis olvidado* para de *crueidad traslado!*

No verso 88 do texto de partida (e 89 da versão do Presidente), no qual Dante sustenta a inocência dos descendentes de Ugolino por causa da pouca idade desses, Mitre faz desde a primeira versão (neste caso no verso 91) uma tradução conservando o sentido do original, opção que manterá, mas com uma substituição de forma no manuscrito pré-texto final, na qual troca o verbo amparar pela expressão inculpear declaraba.

4.3.4 Panorama das versões publicadas do episódio do conde Ugolino

Além da genética prototextual, ou seja, a genética dos manuscritos, sintetizada no Quadro Diacrônico das transcrições dos manuscritos, De Biasi fala da genética do impresso, que trabalha com as variantes textuais da mesma obra de um autor. Diz ele que a

[...] pesquisa sobre os manuscritos pode prolongar-se em um estudo genético dos processos de escritura identificáveis nas metamorfoses do texto impresso quando o estado textual, como é muitas vezes o caso, faz aparecer, por sua vez, numerosas e importantes transformações da obra por meio de suas diversas edições. (2010, p. 40)

Esse é o caso do estudo em andamento. O episódio do conde Ugolino, traduzido por Mitre, e conforme detalhado no subcapítulo 3.3, foi publicado seis vezes, em edições parciais ou integrais da *Divina*

Comédia e em cinco delas há modificações no texto. Por isso, para completar o estudo do processo criativo do Presidente tradutor faz-se necessário que tangencialmente se faça, também, uma análise do movimento tradutório que pode ser percebido a partir dessas seis edições do referido episódio. Para facilitar esse estudo organizei um Quadro Diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre (Apêndice L). Nele pode-se perceber a evolução da escrita de Mitre durante um período que abrange cerca de 10 anos de sua atividade tradutória da *Divina Comédia*. Como o objeto dessa tese é a análise genética e essa se faz tomando por base a evolução do processo escritural a partir dos manuscritos autógrafos, não trataremos de forma detalhada dessa parte do processo criativo, no entanto, penso que seja de alto interesse literário que tal estudo seja realizado futuramente.

Para uma visão geral desse processo nos limitaremos aqui a uma breve análise dos últimos quatro tercetos do episódio. Como se pode observar no quadro diacrônico, as seis publicações do episódio do conde Ugolino podem ser agrupadas em cinco versões, pois não há diferenças entre as edições de 1893 e 1894. Além disso, não fossem as alterações autógrafas feitas no exemplar de Mitre da edição de 1897, em dois tercetos, os que terminam nos versos 81 e 84, o episódio teria praticamente chegado a uma versão final já em 1893, pois, em todos os demais tercetos ele somente faz modificações em dois versos do que termina no verso 78. Em todos os demais não há diferenças entre a edição

de 1893 e a de 1922. Neste caso, o tempo do procedimento tradutório teria se reduzido à metade.

vv	Ed. de 1889	Ed. de 1891	Ed. de 1893, 1894 e 1897	Texto de Chegada Ed. de 1922	Texto de Partida (1955)
81	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	i Ay Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el sí se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Álcense, y que del Arno la corriente Anegue la progenie de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierrem el Arno, y cubra su corriente Anegada la gente de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierrem el Arno, y cubra su corriente Anegada la estirpe de tu zona!	muévanse la Caprara y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, si ch'elli annieghi in te ogne persona!

Quadro XVIII – Extrato do Quadro Diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre (Apêndice L): versos 79 a 84.

Nos dois tercetos observados acima, somente o verso 80 não sofrerá alteração em relação à tradução de 1889. Nos versos 79, 81 e 82 as modificações aparecerão apenas na edição de 1922. Nos versos 83 e 84 ele faz modificações já na edição de 1891. O verso 84 é o que mais sofre alterações, mas, nas três primeiras versões, Mitre modifica apenas a qualificação de quem deve ser afogado, começa com *la progènie*, substitui por *la gente* e depois por *la estirpe* num movimento escritural que intenta conferir maior contundência ao verso, contudo, lendo o texto da edição de 1897 ele percebe que ainda há uma distância razoável entre seu verso e o de Dante e o modifica obtendo um resultado poético e semântico muito próximo do *L'altissimo poeta* ao qualificar os que devem ser afogados como *toda persona*. O

mesmo processamento faz em relação aos demais versos: no verso 79 aproxima-o da sonoridade do original ao substituir a interjeição *Oh* por *¡*; no verso 81 ao substituir *que tarda el castigo providente* por *que el castigo viene lentamente* aproxima os versos estética e semanticamente; no 82, introduzindo o verbo “mover”, chega a uma tradução literal. O verso 83, apesar das tentativas de aproximação, é o único que mantém uma estrutura um pouco diferenciada da versificação de Dante.

vv	Ed. de 1889	Ed. de 1891	Ed. de 1893, 1894, 1897 e 1922	Texto de Partida (1955)
87	Pues si Hugolino mereció el suplicio Como traidor, fué bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio.	Pues si Hugolino pudo justamente Merecer el suplicio, fué atentado, Sus hijos condenar bárbaramente.	Pues si Hugolino según voz de gente, Tus castillos vendió, non te era dado Martirizar sus hijos crudamente;	Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal Croce.
90	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba	¡ Que á Hugo y Brigata y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba ¡ Oh Nueva Tebas! como has olvidado	¡ Que á Hugo y Brigata y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpas declaraba ¡ Oh Nueva Tebas de crueldad traslado!	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

Quadro XIX – Extrato do Quadro Diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre (Apêndice L): versos 85 a 90.

Nos versos acima, Mitre faz o mesmo movimento tradutório em direção a uma solução mais próxima do texto dantesco. Em todos chega a uma solução definitiva já na edição de 1893. No verso 86 chama a atenção a diferença entre as três versões. No último terceto o Presidente tradutor não mantém a ordem dos versos, todavia, o fato mais interessante é a expansão do terceto na edição de 1889, equação que, como já vimos, apesar de sua justificativa inicial, contestada por Dom Pedro II, ele abandonará.

As cinco edições promovidas pelo próprio Mitre e as correções autógrafas que fez na última e que resultou na publicação de 1922, revelam características de um tradutor metódico e inquieto na medida em que nunca se mostrou totalmente satisfeito com o resultado do seu ato tradutório. Olhando para sua própria escritura e comparando com a de Dante, ele movimentou-se continuamente no descontínuo da escritura em busca de um melhor resultado semântico e estético e, se mais tempo tivesse vivido, provavelmente, mais alterações teria procedido, fixando e abrindo sua obra enquanto fosse necessário.

4.4 COMPARANDO O PROCESSO CRIATIVO E AS TRADUÇÕES DOS DOIS GOVERNANTES

A análise do processo criativo indica que os dois tradutores tinham contato íntimo com o original, estudavam e apreciavam a *Divina Comédia* enquanto uma obra de arte em todo o seu significado, fosse ele estético, linguístico, histórico ou pelo seu conteúdo moral e político. A

obra de Dante os acompanhou a vida inteira, mas foi Mitre quem por mais tempo se dedicou a traduzi-la. Seu esforço de tradução pode ter se estendido por quase quatro décadas chegando próximo aos anos limites de sua vida, o do Imperador foi mais breve e se limitou a dois cantos. Assim, não se sabe ao certo quando Mitre, efetivamente, começou a verter o poema. Essa imprecisão de datas também vale para Dom Pedro II que muito provavelmente iniciou sua tradução em alguma data posterior a 1843, e as concluiu antes do fim da década de 1860, conforme atesta a correspondência com a atriz italiana Adelaide Ristori ou, ainda, antes de 1859, como indica a ausência de citações no seu diário que é retomado nesse ano e se estende até 1891.

As características dos manuscritos do Presidente mostram uma postura diferente da do Imperador. Nesses se percebe que Mitre planejava os detalhes do ato tradutório tendo à frente a parte do texto original sobre o qual estava trabalhando. Estas funcionavam como notas de regência. No entanto, ambos se usavam das rasuras de forma ampla e ocupavam espacialmente a folha de papel, se necessário, em toda a sua dimensão e com as mais variadas formas de escrita. Uma diferença se mostra nas rasuras de supressão, os cancelamentos feitos pelo Monarca nem sempre permitem a leitura do texto descartado enquanto que em Mitre essa é sempre possível.

Embora as informações e os registros sejam exíguos, é possível perceber algumas diferenças no tocante às campanhas de tradução. A primeira campanha de Mitre resultou na edição de 1889, *El Infierno de la*

Divina Comedia de Dante Alighieri. Ela foi longa, podendo ter durado décadas e feita de um modo mais planejado que a do Monarca. Já a primeira campanha de Dom Pedro II, a que resultou em uma primeira versão não impressa, deve ter sido breve, contínua e ininterrupta, fruto de um intenso momento criativo e sem um roteiro pré-estabelecido. Nas demais campanhas o comportamento de ambos encontra mais similaridades que diferenças, são campanhas de ajuste, onde eles procuram adequar o sentido e a forma, sempre tendo em vista a aproximação com o original, o que não significa, como veremos nos exemplos logo mais à frente, que não buscassem dar às suas versões toques pessoais que imprimissem marcas particulares no texto. Duas características diferenciam o comportamento de Mitre nessas campanhas, o primeiro é que ele sempre teve como perspectiva a publicação de sua tradução o que não estava posto para Dom Pedro II, ao menos, não explicitamente; o segundo elemento diz respeito ao uso das críticas feitas às suas publicações por outros letrados como subsídio para os ajustes que ia operando. Isso se tornou possível graças às sucessivas publicações de sua tradução e, inclusive, a debates públicos promovidos via imprensa.

Essas campanhas de tradução podem ser sintetizadas em dois momentos distintos e interligados do fluxo tradutório do processo criativo dos dois tradutores. Um que, no caso de Mitre, antecede a primeira edição fragmentária do “Inferno”, em 1889, e que, no caso de Dom Pedro II, é anterior à primeira versão não impressa. E um momento posterior quando fazem ajustes de sentido e forma em busca do texto definitivo. Uma

particularidade do processo criativo de Dom Pedro II é o fato de ele fazer testes com versos alternativos aos que ele havia criado. Não se trata apenas de ir fazendo rasuras de acréscimos, supressão ou deslocamento em cima do texto já criado, são novos versos que ora aceita e ora rejeita por completo. No subcapítulo 4.2, quando falo da segunda campanha de tradução do Imperador, constam alguns exemplos.

Os dois intelectuais eram adeptos da tradução literal, todavia em uma prática tradutória que os aproximaria do que hoje Venuti classifica como tradução estrangeirizante. Nenhum dos dois fez uma tradução ao pé da letra.

Mitre registrou seu pensamento na sua *Teoría del traductor* defendendo que o tradutor devia evitar a introdução de marcas próprias que denotassem a sua presença e considerava que a tradução perfeita devia manter as características e o espírito do original. Já Dom Pedro II não deixou trabalhos escritos sobre o seu pensamento acerca de uma teoria da tradução, mas, sua opinião era próxima à de Mitre como demonstram os registros escritos do Imperador refletindo sobre o ato tradutório que encontramos. Tratam-se das anotações de próprio punho que constam do volume da tradução do “Inferno” de 1889 que o General enviou para Dom Pedro II. Nesse, num pequeno texto já transcrito no subcapítulo anterior, o Monarca contesta a expansão de um verso que Mitre acrescentou no terceto final do episódio do conde Ugolino e contra-argumenta as explicações do General sustentando que tradução não é comentário. Em outra anotação deixa clara sua opção por uma tradução

literal. Corroborar a ideia de que o Imperador tinha uma visão da tradução semelhante à do Presidente, o fato de que um dos tradutores da época, de quem o Imperador provavelmente sofreu influência, foi De Simoni que, assim como Mitre, opunha-se à corrente francesa chamada de *belles infidèles*. Em síntese, ambos adotaram como estratégia a opção de levar o leitor até o autor.

Na tradução de poesia, o Presidente defendia a manutenção da estrutura do poema original, com suas estrofes, a mesma quantidade de versos, a mesma métrica e, também, a conservação das palavras que imprimiam distinção ao texto. Mantendo a rima do poema original, pensava manter-lhe a musicalidade. Para ele o tradutor apenas interpretava, e, com limitações, as criações harmônicas dos grandes maestros. Entretanto, é na prática tradutória de Dom Pedro II que essas características são mais extremadas. Em Mitre as mudanças de sentido são mais numerosas e há pelo menos um caso, como demonstram os manuscritos, de expansão do número de versos. Por conseguinte, em Mitre, a despeito de sua posição de defensor da tradução literal, vê-se, na tradução do episódio do conde Ugolino, que em vários tercetos ele fez uma construção que se pode avaliar como sendo de relativa distância em relação ao original. Em geral, a sua tradução é menos literal que a de Dom Pedro II. No verso 81, por exemplo, muda o sentido ao não fazer menção às cidades vizinhas de Pisa – no caso, Florença e Lucca, que são criticadas por Dante por demorem a promover o castigo merecido por Pisa - e se limitar a dizer que o castigo vem lentamente.

vv 81	Dante Alighieri	Bartolomé Mitre (1897[1922])
	poi che i vicini a te punir son lenti,	pues que el castigo viene lentamente,

Também Dom Pedro II, por vezes, faz construções que guardam certa distância do original. No caso do verso 63, por exemplo, ele incluiu o substantivo “saudade”, o que acentua o sentimento de dor na fala dos filhos e netos do conde Ugolino e aproxima o sentido do verso da cultura brasileira ao usar uma palavra peculiar da língua portuguesa. Algo que a linguagem touryana caracteriza como tornar o texto aceitável à cultura receptora.

vv 63	Dante Alighieri	Dom Pedro II (1889)
	queste misere carni, e tu le spoglia".	Das pobres carnes, tiras sem saudade

Uma análise estrutural comparada das traduções de Dom Pedro II e Bartolomé Mitre requer o uso de uma metodologia apropriada que nesse caso, interdisciplinarmente, é fornecida pelos Estudos Descritivos da Tradução e os seus três focos de pesquisa: produto, função e processo.

Os estudos descritivos focados no processo investigam as estratégias utilizadas pelos tradutores e buscam desvendar quais métodos e técnicas foram usados, analisando suas escolhas e a existência ou não de padrões no processo tradutório de ambos. Comparativamente, além dos aspectos já elencados nos subcapítulos anteriores deste capítulo, no processo criativo em Dom Pedro II e em Mitre é possível destacar alguns elementos importantes para nossa análise, como nos exemplos a seguir:

vv	Dante Alighieri	Bartolomé Mitre (1922)	Dom Pedro II (1889)
	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atraz já tinha gasto.
3			

Observa-se que nos dois primeiros versos a tradução é literal por ambos os tradutores. No verso 3, com a adição do advérbio quase, Mitre diferencia um pouco sua tradução do original e da de Dom Pedro II.

vv	Dante Alighieri	Bartolomé Mitre (1922)	Dom Pedro II (1889)
	Tu dei saper chi' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.	Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogerio arcebispo este malvado; Ouve, porque sobre elle assim me inclino;
15			

No terceto acima, Mitre acrescenta a preposição "de" no verso 14, que pode induzir o leitor a pensar que Ruggiero trata-se de um local. Dom Pedro II no verso 13 usa o verbo saber no futuro o que produz alteração de sentido, pois, quando da morte de Ugolino, Dante já tinha 23 anos e, portanto, tinha conhecimento do fato que ganhou grande repercussão à época. Igualmente, mas menos importante, no verso 15 em vez de vizinho usa "inclino".

vv	Dante Alighieri però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha 21 offeso.	Bartolomé Mitre (1922) Mas no sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.	Dom Pedro II (1889) Mas certamente o que não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d'elle offendido
----	---	--	---

Mitre torna o terceto que finda no verso 21 imperativo, afirmando que sua morte foi cruel, enquanto Dante e Dom Pedro II deixam essa decisão para quem irá ouvir o acontecido. O Imperador traduz *avere inteso* (ter entendido) por "tens ouvido", ou seja, altera o léxico, mas não compromete o sentido original.

vv	Dante Alighieri Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor 24 ch'altrui si chiuda,	Bartolomé Mitre (1922) Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,	Dom Pedro II (1889) N'um vão estreito, dentro d'esse forte, Que a chamar-se da fome de mim veio, E onde outrem aguarda triste sorte.
----	--	---	---

No verso 21, acima, Dom Pedro II substitui "La Muda" por "forte". Havia optado por encerrar o verso 20 com "morte", assim, para conservar a rima não pode manter o nome da torre. Também por causa da rima, Mitre acrescenta *todavía* no verso 23. O Imperador coloca o verso 24 no presente ("aguarda") enquanto Mitre o coloca no futuro (*encerrará*).

vv	Dante Alighieri e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi 48 sanza far motto.	Bartolomé Mitre (1922) Sentí clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,	Dom Pedro II (1889) Eis que ouvi que fechavão a sahida De horivel torre; logo rosto olhei De meus filhos sem dar signal e vida
----	--	---	---

Mitre aumenta a dramaticidade do terceto acima incluindo o verbo “sepultar” e o adjetivo *maltrecho* para designar o rosto dos filhos. Dom Pedro II faz o mesmo movimento ao traduzir *sanza far motto* (sem nada dizer) por "sem dar signal e vida".

vv	Dante Alighieri Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto dì e 'l sesto; 72 ond'io mi diedi,	Bartolomé Mitre (1922) Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!	Dom Pedro II (1889) Ahi morreu, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um Do quinto ao sexto dia; já perdido,
----	---	---	--

Mitre, no terceto que encerra no verso 72, reforça a ideia de uma morte por fome e cruel acrescentando *hambrientos* e *en ansia cruda*. Dom Pedro reforça o estado desesperador de Ugolino apondo o adjetivo “caído”, já Mitre traduz *come tu mi vedi* por *con la lengua muda* fixando a imagem de perplexidade que o estado de Ugolino refletia. A tradução de Dom Pedro "qual me vês" permite que se imagine a cena de muitas maneiras e é mais literal em relação ao original.

vv	Dante Alighieri già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, 75 poté 'l digiuno.	Bartolomé Mitre (1922) Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... ¡El hambre sofocó los sentimientos!	Dom Pedro II (1889) Cego me puz a apalpar cada um Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor emfim o jejum.
----	---	---	--

Nesse terceto, um dos mais emblemáticos do episódio, Mitre não menciona diretamente o fato dos filhos e netos de Ugolino estarem mortos. Sacrificou um pouco do sentido em favor da forma.

vv	Dante Alighieri Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come 78 d'un can, forti.	Bartolomé Mitre (1922) Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.	Dom Pedro II (1889) Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo, o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.
----	--	---	--

No verso 78, Mitre usa o tempo participio enquanto Dom Pedro II usa o gerúndio, o que permite a ideia de uma ação com progressão indefinida e continuada.

vv	Dante Alighieri Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir 81 son lenti,	Bartolomé Mitre (1922) i Ay! ¡ Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el sí se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Dom Pedro II (1889) Ah Pisa, vitupereo viu das gentes Da bella terra, aonda o si resôa, Se os vizinhos não punem-te indolentes,
----	---	---	--

No verso 79, Dom Pedro II acresce à “vitupério” o adjetivo “vil” aumentando o tom de gravidade do ato praticado pelos habitantes da cidade de Pisa (vergonha infame) e muda o sentido do verso 81 ao

antecipadamente classificar os vizinhos de “indolentes” se estes não punirem Pisa. Esses acréscimos de sentido, que reforçam a condenação contra Pisa, constituem-se em uma marca autoral importante, pois, elas intervêm no texto. Também Mitre muda o sentido desse verso ao não fazer menção às cidades vizinhas de Pisa e se limitar a dizer que o castigo vem lentamente.

vv	Dante Alighieri	Bartolomé Mitre (1922)	Dom Pedro II (1889)
	muovasi la Capraia e la Gorgona,	muévanse la Caprara y la Gorgona	Vem Gorgona, Capraia, em hora bôa,
	e faccian siepe ad Arno in su la foce,	cierre su boca el Arno, y su corriente	Formar um dique do Arno sobre a foz,
84	sì ch'elli annieghi in te ogne persona!	pueda anegar en tí toda persona!	Tal que elle afogue a ultima pessôa.

No verso 82 Dom Pedro II açoda a vingança contra Pisa quando acrescenta "em hora boa" ao chamado às ilhas de Gorgona e Capraia para fecharem a foz do rio Arno e afogarem os seus habitantes. No verso 83 Mitre conclama as correntes do Arno e com o acréscimo da expressão y *su corriente* dá mais dinamicidade à ação.

A microanálise das traduções, como se pode perceber na análise comparativa acima e nos estudo do processo criativo dos dois escritores a partir do Quadro Diacrônico das transcrições dos manuscritos, assinala a tendência em manter similaridade com as características do original do qual traduziam. Em boa parte dos tercetos as palavras, a sintaxe das frases, a pontuação e mesmo o sentido não possuem alterações significativas em relação ao texto original, fenômeno que é, ainda mais acentuado em Dom Pedro II.

A avaliação do produto do ato tradutório de ambos os poetas deve levar em consideração a opção de produzir um texto poético próximo do original, o que, sabidamente, majora as dificuldades de se fazer equações métricas e estéticas. A professora e tradutora Amina Di Munno fala da dificuldade maior na tradução de poesia no âmbito literário, pois:

Aplicar conceitos teóricos e práticos envolvendo as categorias da interpretação, da intertextualidade, da interculturalidade, da decodificação e recodificação do texto literário, não basta. Na poesia, a tradução deve trazer em si o ritmo, o tom, a musicalidade do texto original. Pode-se dar ao poema uma forma física diferente, porque nem sempre existem correspondências semânticas exatas ou formas sintáticas paralelas; no entanto, não se pode alterar a sua forma espiritual. (2011, p. 145)

E acrescenta:

Traduzir de uma língua para outra significa fazer uma série de modificações, alterações: os versos podem sofrer expansão ou limitação. A música de uma estrofe, a sugestão de um verso são atribuídas ao movimento rítmico, ao jogo de acentos, às pausas entre um termo e outro. Deve-se à sensibilidade do tradutor reconhecer esses elementos de maneira que a diferença no processo de transição a partir do original para a língua-alvo seja tão pequena quanto possível, por meio de estratégias que consistem na escolha de um sinônimo, na busca de uma assonância, no acento de uma palavra. (DI MUNNO, 2011, p. 145)

Existe uma razoável controvérsia sobre o valor poético e literário das traduções dos dois governantes. Sobre a obra do Imperador, o editor de 1932 considerava a versão de Dom Pedro II como sendo de pouco valor. Em contraposição a essa opinião, Giacinto Manuppella 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 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)

Como já dito, Medeiros e Albuquerque dirigiu e prefaciou a edição das *Poesias Completas de Dom Pedro II*, de 1932. No prefácio, o autor republicano¹⁴¹ assim ajuíza o valor do poeta Dom Pedro II: “Ele sempre foi (podem vê-lo) integralmente péssimo: deficiência de ideias, imperfeição técnica” (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 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:

¹⁴¹ Medeiros e Albuquerque, autor do Hino da República, chegou, segundo Luiz Felipe Alencastro, a conclamar o povo às armas contra a monarquia. (ALENCAR et al., 1996, p. 221)

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)

O tom ácido para se referir à imagem de Dom Pedro II talvez 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,¹⁴² tinha 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, 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 1871¹⁴³ -, era mais útil à estabilidade do regime nascido da ação dos

¹⁴² 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.

¹⁴³ “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 Fígaro e a Revista Ilustrada.” (SCHWARCZ, 1998, p. 416).

militares 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. No entanto, as tentativas do novo regime de apagar a lembrança positiva do governo de Dom Pedro II não tiveram efeito significativo no exterior. Sua morte foi objeto de pesar nos principais jornais do mundo e seus feitos enaltecidos pelas lideranças políticas e pelos intelectuais da época. Em Milão, por exemplo, no início do século XX, um livro sobre o Brasil, publicado em italiano, destacava o desenvolvimento da educação, da indústria, da agricultura, a construção de ferrovias, a organização de linhas navegação e os incentivos à emigração durante o reinado de Dom Pedro II e dizia que ele foi um governante [...] verdadeiramente liberal, bom, iluminado, glória e fortuna do Brasil [...] ¹⁴⁴. (MONACHESI, 1913, p. 17)

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. [...] 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)

¹⁴⁴ [...] veramente liberale, buono, illuminato, gloria e fortuna del Brasile [...]. (MONACHESI, 1913, p. 17)

O professor Segurado avaliando a obra literária do monarca argumenta que ele produziu versos bons e ruins e que:

Quem foi chamado por Lamartine de “o príncipe filósofo” e por Victor Hugo de “o neto de Marco Aurélio”,¹⁴⁵ não foi um grande poeta, como aqueles que traduziu: Dante, Manzoni, Copée, Richepin, Victor Hugo, Longfellow; não foi, entretanto, - como o quer Medeiros e Albuquerque [...] – um simples autor de “versos ruins e abomináveis”. (1976, p. 9)

Segurado classifica a edição promovida por Medeiros e Albuquerque de “abominável” (1976, p. 9) e aponta vários erros na sua publicação. Com relação às traduções de Dante ele destaca que além da revisão ruim que, por exemplo, imprimiu no verso 80¹⁴⁶ do episódio do conde Ugolino “aonda” ao invés de “aonde” que “Sendo rimada a tradução, devia vir o texto dividido em tercetos, e não impresso em linhas corridas como se fossem versos brancos” (1976, p. 11). Ele destaca a qualidade de vários poemas e traduções do Imperador e lembra que Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, considera a versão do imperial tradutor da ode “Cinco de Maio” de Manzoni como a melhor já feita para o português.

¹⁴⁵ Marco Aurélio foi imperador romano de 161 a 180. Filósofo estóico e autor de *Pensamentos*, um dos mais importantes textos humanistas da antiguidade clássica (SOUZA, 1979, p.123).

¹⁴⁶ Na verdade, Segurado localiza este erro no verso 79 em vez do 80, equívoco que cometeu por estar a tradução impressa em versos cerrados e não, como seria o correto, dividida em tercetos e, também, por não ter usado os manuscritos de Dom Pedro II para conferir a edição.

Ainda, na contramão das críticas negativas, Benjamim Mossé (1890) cita uma passagem de um livro sobre o Brasil do reverendo Fletcher¹⁴⁷ que diz:

Em 1864 tive o prazer de remetter a Longfellow e a Whittier a traducção, feita pelo imperador, de dois dos seus mais bellos poemas. Nessas traducções S.M. mostrou perfeito conhecimento de nossa lingua. Longfellow disse-me que The Story of King Robert of Sicily fora traduzida em português por três poetas, mas que a traducção feita pelo Imperador era a melhor. (p. 263)

Theodoro Sampaio, em *O Jornal*, do Rio De Janeiro, salienta que Pedro de Alcântara serviu à ciência com um senso patriótico e lembra que Charles Darwin em reconhecimento disse: “o imperador fez tanto pela sciencia que todo sabio lhe deve o maior respeito”; e que Lamartine, num paralelo entre Dom Pedro II e Frederico, o Grande, da Prússia, escreveu comovido: “O príncipe philosopho excede ao poeta coroado de Potsdam” (1925, p. 4). O francês H. de Saint-Seine, também fez uma comparação, saudando a chegada do exilado Dom Pedro II a Vichy, na França, assinou um artigo no jornal local dizendo ser o Imperador “[...] um dos caracteres mais nobres da época contemporânea. Melhor do que Frederico II, merece ele o título de *rei filósofo*; porquanto a filosofia do grande brasileiro não é simplesmente teórica, está nas suas ideias, nos seus sentimentos e atos.” (TAUNAY, 1938, p. 127).

¹⁴⁷Brazil and the brazilians. Rev. James C. Fletcher And Rev. D. P. Kidder, D.D., 2ª edição, 1879, Boston, p. 233.

Particularmente sobre o trabalho tradutório do Imperador, Mafra (2014) destaca que “Antes mesmo de o monarca itinerante cruzar o Atlântico, suas traduções já eram compartilhadas com pessoas de renome da literatura mundial [...]” (p. 408) e segue:

Longfellow e Whittier, o italiano Manzoni, o francês Liégard, o português Castilhos; alguns representantes da política e da realeza europeia, como a princesa Teresa, da Baviera, receberam traduções e teceram comentários elogiosos ao imperador do Brasil pelo trabalho. (2014, p. 408)

Por isso, é importante não perder de vista que avaliações como a de Medeiros e Albuquerque foram constituídas 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), avaliando as duas mais importantes traduções integrais da *Divina Comédia* no século XIX para o português brasileiro, não poupa sequer Xavier Pinheiro, autor de uma das mais conhecidas e respeitadas traduções dessa obra para o mundo falante do português: “Os aportuguesadores 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).

Publicada, a tradução de Mitre obteve ampla repercussão. Tal se deu tanto na Argentina como no exterior. O literato francês Paul Foucher

enviou de Paris uma carta ao diretor do *La Nación*, datada de 29 de junho de 1889, na qual diz que no mundo das letras se fala muito da recém publicada tradução da *Divina Comédia* do senhor general Mitre e ressalta o vigor e a flexibilidade que o eminente tradutor soube dar à tradução na língua espanhola (In MITRE, 1891, p. 18). Na sequência acrescenta:

A tradução do Sr. General Mitre é um acontecimento literário internacional, e sendo Paris atualmente o ponto de encontro das nações, é fácil comprová-lo pela conversa dos estrangeiros, nas reuniões e em banquetes onde se fala sobre arte e literatura. Se Dante foi proscrito de sua pátria, agora ele tem por pátria o mundo e por público admirador a humanidade. Quem colabora na divulgação e a fazer compreender sua sublime obra, se coloca na linha de frente entre os grandes educadores dos povos. (FOUCHER apud MITRE, 1891, p. 19)¹⁴⁸

O professor Pressinger, em uma conferência sobre tradução na Sociedade Literária Inglesa, destaca que entre os acontecimentos literários mais importantes do ano de 1889 deve se citar por primeiro a tradução da *Divina Comédia* pelo general Mitre e falando sobre a dificuldade de traduzir os grandes poetas italianos citou os trabalhos de

¹⁴⁸ *La traducción del Sr. general Mitre es un acontecimiento literario internacional, y siendo actualmente Paris el punto de cita de las naciones, es fácil comprobarlo por la conversación de los extranjeros, en las reuniones, en los banquetes donde se habla de arte y de literatura. Si Dante fue proscrito de su patria, hoy tiene por patria el mundo y por público admirador a la humanidad. Quien contribuye a divulgar, a hacer comprender su obra sublime, se coloca en primera línea entre los grandes educadores de los pueblos.* (FOUCHER apud MITRE, 1891, p. 19)

Longfellow, Parsons, Carey, Byron e Tennyson (In MITRE, 1891, p. 23).

Como todo autor que realiza um trabalho ousado, Mitre foi alvo de críticas positivas e negativas. Segundo Bekenstein (2012), as negativas vieram principalmente de um setor da elite portenha que, por conhecer o italiano da época de Dante, podia assinalar supostas infidelidades cometidas. Alguns opinavam que ele se equivocou e que deveria ter usado o castelhano da época falado no Rio da Prata. As críticas positivas vieram do mundo todo: da Espanha, Gaspar Núñez de Arce, entre outros; da França, Paul Foucher; da Itália, do *Colegio della Arcadia*, de Gabriele D'Annunzio, que a classificou como *meravigliosa*, da rainha Margarita de Saboya, do secretário de estado do Vaticano, o cardeal Rampolla, do papa Leão XIII, embora este tivesse acentuado que a tradição liberal de Mitre podia ter carregado a obra de um certo anticlericalismo.

Agostino Bartolini, em nome dos árcades de Roma, enviou carta a Mitre, em 22 de julho de 1889, destacando que seu trabalho reflete um profundo conhecimento do idioma italiano e a felicíssima fidelidade da tradução (In MITRE, 1891, p. 2). O literato espanhol J. Ortega Munilla, em longa carta, datada de cinco de junho de 1889, disse que a tradução do General era grande por sua arte, que ele tinha intuição de poeta e profusa erudição e que a leitura do texto fez nascer em sua alma admiração e surpresa (In MITRE, 1891, p. 9). Munilla classifica a obra de Dante como titânica, alude que ela separa a antiga da moderna literatura e se referindo à versão de Mitre diz que “[...] é dado a poucos conseguir que a mesma

pena trace as palavras violentas da dor e os ténues suspiros dos amantes” (In MITRE, 1891, 1991, p. 13).¹⁴⁹

O jornal italiano *La Nazione* publicou em 25 de abril de 1889 um artigo no qual transcreve trechos do prólogo de Mitre à edição da sua tradução e diz que “Aqueles que tiveram o prazer de ler a tradução do general Mitre nos asseguraram que é a mais feliz publicada até agora em espanhol “(In MITRE, 1891, p. 29).¹⁵⁰

Na Argentina e Uruguai, a tradução de Mitre recebeu elogios de intelectuais e de órgãos da imprensa. O catedrático de literatura Longhi de Bracaglia (1936) disse que, apesar dos arcaísmos e giros clássicos, a tradução de Mitre buscou respeitar a natureza do castelhano rio-platense e era mais fácil de seguir que o original, e, que, na tradução em tercetos, Mitre demonstrava seu domínio do clássico, do idioma nacional, do italiano e do latim e, ainda, sua compreensão da tragédia de Dante por causa do exílio. Acreditava ser a tradução do presidente bastante útil para “[...] o nascente espírito argentino, que nela terá mais um documento sobre as origens de sua cultura latina e de seu braço fecundo, uma inspiração a

¹⁴⁹ [...] *es dado á pocos lograr que la misma pluma trace las palabras rabiosas del dolor y los suspiros tenues de los enamorados.* (In MITRE, 1891, p. 13)

¹⁵⁰ *Coloro che hanno avuto il piacere di leggere la traduzione del generale Mitre ci assicurano che è la piú felice riuscita che siasi pubblicata finora in spagnolo.* (In MITRE, 1891, p. 29)

mais para a prossecução dos seus gloriosos destinos. (BRACAGLIA, 1936, p. 18)¹⁵¹

Para Ortega:

Mesmo aqueles que receberam a obra com reserva tiveram que reconhecer que a versão de Mitre era superior às conhecidas até então. Uma obra, absolutamente bem sucedida, seja no nível da interpretação, seja no nível da tradução, que inspirou a formação estética daqueles que operaram durante o período do classicismo, que ocorreu na história da literatura argentina do século XX. (2003, p.6)¹⁵²

A recepção da poesia de ambos foi prejudicada por erros de edição. No caso de Dom Pedro II os prejuízos na qualidade do texto final vieram pelas transladações do copista que, no manuscrito pré-texto final, cometeu uma série de erros que não foram observadas pelo editor. E no caso de Mitre, segundo ele próprio, por erros de edição. Contudo, eles tiveram uma conduta diferente sobre a obra editada. Dom Pedro II, talvez pela idade avançada na época em que teve sua versão do episódio do conde Ugolino pela primeira vez impressa, em 1889, parece não ter se

¹⁵¹ [...] *el naciente espíritu argentino, que en ella tendrá un documento más sobre los orígenes de su cultura latina y de su brazo fecundo, una inspiración más para la prosecución de sus gloriosos destinos.* (BRACAGLIA, 1936, p. 18)

¹⁵² *Persino coloro che accolsero l'opera con riserva dovettero riconoscere che la versione di Mitre era superiore a quelle conosciute fino ad allora. Un'opera, assolutamente riuscita, sia a livello di interpretazione, sia a livello di traduzione, che ispirò la formazione estetica di coloro che operarono nel periodo del classicismo che si ebbe nella storia della letteratura argentina del secolo XX (p.6).*

dado conta dos erros, já Mitre os conferiu, publicou erratas e republicou a obra para salvaguardar a qualidade de sua criação.

Na análise diacrônica do ato tradutório de Mitre percebe-se uma multiplicidade de propósitos, pois, certamente, há diferenças estimáveis entre o exilado que decidiu traduzir a *Divina Comédia* e o ex-presidente da nação que publicou o texto que ele considerava definitivo em 1897. Acerca do público que pretendia atingir com sua tradução do poeta *fiorentino* há um bom indício no prólogo da edição de 1897. Mitre informa que era uma edição de poucos exemplares e destinada, principalmente, às bibliotecas e aos literatos da Europa e da América (1922, p. XIX). Quanto a Dom Pedro II, não se sabe exatamente quando as tenha feito, no entanto, a obra de Dante o acompanhou durante toda a vida e o comportamento e a conduta geral indicam que ele não se pretendia um grande poeta, mas que tinha a aspiração de fazer parte do mundo da literatura, das artes e da ciência construindo a imagem de um governante moderno e cosmopolita.

Contudo, salta evidente que com suas representações de Dante ambos almejavam influenciar grupos e pessoas em seus respectivos países. Sobretudo Mitre, para quem o público alvo, mais que o leitor culto argentino, era a camada de intelectuais e políticos capazes de contribuir, de alguma forma, para produzir uma mudança situacional em direção ao projeto de nação que almejava. Ambos tomaram emprestada a imagem e a voz de Dante para que a recepção dos seus ideais fossem mais facilmente compreendidos e aceitos. Todavia, há que se considerar que os

dois governantes enviaram suas traduções para serem avaliadas por instituições e intelectuais de vários países, o que permite inferir que dentre as motivações estava, ainda, a busca de reconhecimento na República Mundial das Letras.

Para além das avaliações, ambos produziram traduções respeitáveis e que cumpriram uma função nos sistemas literários a que pertenciam. Não de forma independente, como produtos isolados, mas considerando que a análise da função que uma obra literária cumpriu ou poderá cumprir, está circunstanciada em uma realidade sociocultural maior, e que, portanto, o texto está inserido num contexto. Matus (1989), em sua teoria do planejamento estratégico diz que “O ‘sujeito’ que planeja está compreendido no ‘objeto planejado’. Por sua vez, o objeto planejado compreende outros sujeitos que também planejam e assim haverá várias explanações da realidade e não um diagnóstico único” (1989, p. 54) nesse jogo social o objeto é o contexto, é “[...] a realidade econômico-social” (1989, p. 51). Da mesma forma o escritor e a sua escritura, ou seja, o seu discurso impresso, estão inseridos em um contexto em que atuam outros (escritores ou não) que formulam discursos (impressos ou não) e que muitas vezes podem estar em dissenso com a sua voz.

Tal reflexão leva a reafirmar que a tradução é igualmente um ato de escritura e, como tal, passa pelas mesmas etapas da escritura do texto chamado de original, produzindo um novo texto a ser oferecido a outra cultura que experimentará nele o prazer da leitura. O papel de uma

tradução e de um autor/tradutor poderá ser tão maior quanto for o peso que a tradução ocupava no polissistema cultural e no interior do sistema literário no período examinado. Cabe ao estudo de contextos delinear esse peso. Em relação ao século XIX, conforme já abordado nos capítulos anteriores da presente tese, as nações brasileira e argentina, bem como suas literaturas, estavam em formação o que atribuiu à tradução um papel central na construção de uma tradição literária nacional em ambas as culturas.

CONCLUSÃO

No Brasil de Dom Pedro II e na Argentina de Bartolomé Mitre era presente a preocupação com o desenvolvimento de uma identidade artística e literária próprias para consubstanciar a afirmação de uma cultura nacional. Entretanto, as duas nações viviam um contexto que pode ser comparado a uma situação de rito de passagem, no qual tentavam superar sequelas identitárias deixadas pelo longo período de dominação colonial e, por sobre as ruínas do antigo paradigma, construir outra identidade, que fosse adequada a uma realidade pós-colonial. Assim, antes da edificação do novo elas experimentaram um estado de liminaridade no qual elementos da velha e da nova identidade político-cultural conviveram. A relação entre essas duas realidades contraditórias foi bipolar e evoluiu dialeticamente até que se amalgamou em outra realidade, nova, diferente e qualitativamente superior às que estavam em conflito.

O processo de descolonização, mesmo gerando imperativos semelhantes, como o de criar identidades nacionais, possui algumas diferenças que no curso histórico dos dois países acabaram por demarcar o grau do envolvimento político dos dois líderes e, conseqüentemente, de suas produções literárias. A primeira diz respeito aos processos de independências que se diferenciam quanto ao caráter revolucionário. No caso argentino, e em toda a América espanhola, a independência foi fruto de um típico processo de ruptura revolucionária com a metrópole. Já no Brasil foi praticamente um processo de transição com menor incidência

de enfrentamentos bélicos. Embora o discurso liberal tenha ancorado o nascedouro das duas nações, no Brasil erigiu-se uma monarquia, enquanto na Argentina e no restante da colônia espanhola formaram-se repúblicas. Sergio Buarque de Holanda, avaliando a manutenção da unidade territorial brasileira e a estabilidade política alcançada mais prematuramente que na Argentina, diz que

Não falta quem associe à experiência monárquica o maior grau de estabilidade que o país pôde desfrutar, e também a unidade nacional que conseguiu manter, apesar do exemplo dos seus vizinhos de língua espanhola, logo divididos em várias repúblicas independentes. [...] era sem dúvida, um forte elemento de coesão nacional. (2002, p 55)

De fato, enquanto o Brasil chegou ao final da primeira metade do século XIX com as últimas e esparsas sublevações provinciais pacificadas e com as divergências políticas internas amenizadas, a Argentina alcançará sua unificação somente após 1862, no governo Mitre, e depois de um importante confronto militar entre a Confederação e a província de Buenos Aires que mobilizou todo o país. Até então, o conflito entre federais e unitários, províncias do interior e província de Buenos Aires, nascido concomitantemente ao processo de emancipação da Espanha, ainda não havia chegado a um desenlace que fizesse pender a balança da hegemonia para um dos dois lados. O problema do domínio de uma região sobre as demais nunca foi um dissenso político-econômico importante no Brasil como se deu na Argentina, havia a luta das províncias por maior autonomia, mas superadas as últimas revoltas, não

se punha em questão a hegemonia do Rio de Janeiro ou de qualquer outro lugar sobre os demais. Outra questão importante que marca diferencialmente a trajetória das duas nações é a escravidão, esta foi mais duradoura e teve muito mais impacto na formação social brasileira.

Apesar dessas diferenças, ambos os povos navegaram em direção a um mesmo porto, aquele no qual vislumbravam a concretização do projeto de nação. Assim, Dom Pedro II e Mitre cresceram e se fizeram homens ao mesmo tempo em que suas pátrias buscavam uma identidade nacional. Um ponto de apoio importante para a consolidação de uma nação é a afirmação da sua literatura. Ambos tinham um Estado e precisavam de uma literatura para consolidá-lo, já Dante e o espaço literário toscano (que pode ser simbolizado por ele próprio, Petrarca e Boccaccio), possuíam uma literatura, mas não tinham um Estado¹⁵³ que sustentasse o seu desenvolvimento.

Tanto no Brasil como na Argentina a mestiçagem marcou as letras, as raças e a cultura. O hibridismo assinou (no sentido agambiano) a literatura sul americana que se nutriu da tradição ocidental, mas, também de fontes indígenas, africanas e da imigração do mundo árabe e asiático. No contexto pós-colonial do século XIX, ela se desenvolveu traduzindo, especialmente das fontes europeias, pois, era um período de sistemas literários ainda em formação no qual, por conseguinte, a tradução cumpriria um papel central na sua edificação.

¹⁵³ A literatura francesa, por exemplo, nasceu e se desenvolveu em torno a um Estado consolidado, o que lhe deu bases para se tornar hegemônica durante um longo período, incluindo todo o século XIX.

Côncios disso, ambos os governantes procuraram contribuir intelectualmente com seus países dedicando-se a estudos diversos, à literatura, à poesia e à tradução, além de marcarem presença na imprensa com a publicação de artigos e opiniões, ainda que sob pseudônimos, como foi o caso de Dom Pedro II. Nessa jornada eles encontraram Dante e de tal forma foram tocados pela vida e pela poesia do grande *fiorentino* que não lhes restou outra alternativa que não fosse a de traduzir sua obra máxima. Nos desdobramentos desse movimento literário-cultural protagonizado pelos dois tradutores, Dante se tornou uma matriz de inspiração estética, teórica e política para apoiar seus objetivos nacionais.

No ato tradutório de ambos percebe-se o esforço poético para produzir uma tradução fluente, muito próxima do original, respeitando a métrica e a entonação silábica dos tercetos encadeados da *Divina Comédia*. Os dois se esforçaram para manter em suas criações o calor do ritmo dantesco, pois tinham consciência de que ele é a essência da poesia e sem o qual não há estética. Na conduta tradutória dos dois governantes percebe-se a opção de produzir uma tradução que leve o leitor - assim como a eles próprios -, a conhecer o texto como ele é no original. Ambos optaram por levar-se e levar seus possíveis leitores até Dante. Essa estratégia, descrita primeiramente por Schleiermacher no século XIX, foi reconceitualizada por Venuti na década de 1990, que a chamou de estrangeirização em oposição à estratégia de domesticação que faz o movimento contrário. No entanto, como alerta 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)

Ou seja, um tradutor sempre sofre a pressão das normas do sistema para o qual está traduzindo, assim como estão presentes no texto de partida as normas do sistema em que ele foi gerado, por isso, como já dito, nenhuma tradução é cem por cento estrangeirizante ou cem por cento domesticadora. Desse modo, como demonstrado na análise do processo criativo dos dois tradutores, ambos os aspectos estão presentes em suas traduções, contudo, tanto em Dom Pedro II como em Mitre, é predominante a preocupação de preservar as características da língua e da cultura estrangeira, pois, entre seus objetivos ao traduzir, estava, também, o de aprender sobre essas culturas.

Fayga Ostrower diz que cada língua “[...] encerra em si, em sua forma, uma atitude básica valorativa. Por isto é tão difícil traduzir.” (2009, p. 23) Na abordagem de Spivak (2005), apoiada na reflexão da psicanalista vienense Melanie Klein, toda e qualquer tradução é necessária, mas impossível. Nas suas palavras: “A tradução é, portanto, não somente necessária, mas inevitável. Entretanto, na medida em que o texto guarda seus segredos, ela se torna impossível” (p. 58).

Se a tradução é uma atividade complexa, traduzir um texto poético mantendo as características do original o é ainda mais, e traduzir poeticamente o terceto dantesco, conservando-lhe a métrica e a rima, é uma ousadia à qual poucos se dedicaram e cujo número destes pode ser

listado em poucas páginas de um estudo diacrônico de uma literatura nacional. Não obstante essas questões, ainda mais em se tratando do terceto dantesco que não permite a expansão ou limitação do verso, o Imperador e o Presidente produziram traduções com qualidades e nas quais a estrutura geral do texto de chegada é muito semelhante à do texto de partida.

Apesar do pouco conhecimento da obra de Mitre no Brasil atual, à época, o governante-escritor do país vizinho e Dom Pedro II mantiveram uma relação para além das tarefas de chefes de Estado, como bem demonstram as anotações críticas que o Imperador fez na edição de 1889 da primeira tradução mitriniana da *Divina Comédia*. O tom natural dos autógrafos do Monarca demonstra que ambos se reconheciam como homens de cultura. Além disso, nutriam um pelo outro respeito e admiração. Mesmo depois de deposto, Mitre visitou Dom Pedro II em seu exílio, na França, e se referia ao seu governo como uma “democracia coroada”¹⁵⁴. Por sua vez, o Imperador em carta a atriz Adelaide Ristori, em 1869, fala-lhe da simpatia que encerrava pelo general argentino. (BRAGANÇA, 2007, p. 30)

O Monarca era um leitor de literatura argentina. Lera Echeverria, Mármol, Alsina. (CALMOM, 1975c, p. 101) Mais, uma carta do Barão de Alencar enviada, em novembro de 1892, ao escritor Martín García Mérou relata as anotações que Dom Pedro II fez num exemplar do livro *Perfiles*

¹⁵⁴ Cf. CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II: Ser ou não Ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

y *miniaturas*. O barão esclarece que enviou ao Imperador, já no exílio, o mesmo exemplar que Mérou lhe havia oferecido em 1889, juntamente com outras obras de escritores argentinos. A carta, escrita em português, foi traduzida pelo próprio Mérou para o espanhol e publicada na forma de livro, em 1893, com o título de *Un libro argentino anotado por el emperador Don Pedro II*.

Embora as duas culturas estivessem com os seus olhos e ouvidos voltados para a Europa, os fatos descritos acima mostram um modesto, mas relevante momento de relação entre os dois sistemas literários. Momento que certamente não foi único, Machado de Assis, por exemplo, também acompanhava o desenvolvimento político-social do país vizinho. Em 1888, escreveu na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro uma crônica intitulada “O Futuro dos Argentinos” em que celebra a consolidação do país como nação.

Vinte anos depois, a nação argentina chegou ao ponto em que se acha, próspera, rica, pacífica, naturalmente ambiciosa de progresso e esplendor. Esqueceu a opressão, desaprendeu a caudilhagem; conhece os benefícios da liberdade e da ordem. Vinte anos apenas; digamos vinte e oito, porque a campanha de Mitre foi o primeiro passo dessa marcha vitoriosa. (1959b, p.1027)

Ainda que o texto não mencione a literatura argentina, é presumível que Machado conhecesse a obra literária de Mitre e de Sarmiento. Com este ele teve um encontro visual no Rio de Janeiro pouco antes de escrever a crônica. O político e escritor estava voltando dos

Estados Unidos para assumir a presidência da Argentina, sucedendo a Mitre.

Entretanto, apesar desses casos, é notório que a relação entre os dois sistemas literários no século XIX foi exígua e a prática de tradução de um país em relação ao outro era residual. Uma pequena exceção pode ser assinalada na relação literária da província do Rio Grande do Sul com a Argentina. Nesse caso podem ser percebidas características semelhantes e proximidades textuais em torno da literatura gauchesca.

A distância no tempo que separa Dante de Mitre e de Dom Pedro II não impede de destacar as semelhanças entre esses três personagens: foram líderes em suas nações e compartilharam o gosto pela arte e pela literatura. Suas vidas foram marcadas por acontecimentos políticos e esses influenciaram suas obras. Por lealdade aos seus princípios eles suportaram o exílio, Dante e Dom Pedro II sem jamais terem voltado a rever suas pátrias e, como homens do seu tempo, não renegaram o compromisso com a sociedade e com suas ideias.

A obra de Dante acompanhou a vivência literária e política dos dois tradutores durante toda as suas existências. Com a representação dantesca, Mitre e Dom Pedro II pretendiam influenciar leitores em seu próprio sistema literário. Como posto anteriormente, ambos tomaram emprestada a imagem e a voz de Dante para que a recepção de seus ideais fosse mais facilmente compreendida e aceita. Ideais que necessitavam da construção de marcas identitárias e culturais que dessem sustentação ao projeto de nação pelo qual cada um militava. Dom Pedro II, articulando

um discurso sobre o passado e o presente do Brasil do qual emergia um país monumental, e Mitre, edificando uma narrativa histórica da Argentina, pois tinha consciência de que organizar o discurso sobre a história da pátria era basilar para organizar o discurso do seu projeto nacional. Desse modo, a construção discursiva dos dois líderes políticos captou e incorporou ao dizer próprio os ecos da voz do poeta da identidade linguística e literária que inspirou a unidade nacional italiana. Eles também buscaram reconhecimento na literatura do mundo a fim de gerar um movimento de fora para dentro, posto que o reconhecimento internacional, ao mesmo tempo em que ajudava na construção da imagem da nação externamente, auxiliava na recepção e conferia autoridade aos seus discursos no espaço nacional.

Não é somente no ato tradutório em si que devemos buscar o propósito deles de construir mitos identitários que ajudassem na luta para a edificação de suas nações, mas, também no fato tradutório em si. Isto significa que a decisão de traduzir Dante no contexto do romantismo do século XIX, quando esse passou a ser relido como artífice do projeto de ressurgimento nacional, por si só é um gesto político suficientemente contundente. Assim, eles realizaram um movimento literário que tentou trazer para o âmbito de suas nações a figura de um mito, que recriado com tintas portenhas e tupiniquins, passou a habitar o imaginário de parcelas importantes daqueles que tinham potencial de influenciar os rumos políticos dos dois países. O Dante do *Risorgimento* atravessou o atlântico, assinou o movimento político-cultural de Dom Pedro II e Mitre

em seus respectivos países, e a assinatura desses, perpassando o *continuum* do processo de criação no ato tradutório, construiu o Dante sul americano.

O pioneirismo de ambos na tradução da *Divina Comédia*, somado à importância pessoal que os dois dirigentes políticos protagonizaram durante boa parte do século XIX, certamente influenciou a decisão de muitos outros literatos do período de visitarem e trabalharem com a obra de Dante. Desse modo, suas representações do poeta *fiorentino*, bem como a presença e a assinatura de Dante nas obras de quantidade significativa de letrados dos dois países, fundou a imagem contemporânea do *l'altissimo poeta* na parte sul do continente americano.

Ainda é importante ressaltar que um dos eixos da influência de Dante sobre os letrados do oitocentos sul americano é a posição do intelectual engajado, do homem cívico que articula o literário com a luta política em um movimento no qual a palavra escrita, elemento fixado que transpõe a vida finita do artista, se transformou em discurso de construção da nação. Como observa Longhi de Bracaglia, Dante, ao contrário de Petrarca, não era um contemplativo, seu verso é ação (1936, p. 78). De tal modo, os três líderes políticos usaram a pena para fazer ressoar seus discursos sobre a pátria e os valores morais para a vida em coletividade. Desse modo, demonstraram que a poesia não é apenas um edifício de palavras, um prazer ingênuo e superficial, mas que ela é, também, potência e vigor, e, enquanto tal, articula o deleite da leitura com ideias

que realizam transformações. Neles dizer era fazer e o dizer impresso deu amplitude às suas vozes.

Em síntese, no contexto desse movimento edificador de nações que se espalhou pelo mundo ocidental do século XIX, e, em particular, nos processos de independência ocorridos na América do Sul, é possível afirmar que Dante foi incorporado a uma estratégia que teve como um dos pilares o uso da criação literária para a construção de mitos identitários que funcionassem como narrativas fundadoras de uma cultura nacional pós-colonial.

A presente pesquisa procurou refletir sobre a importância da interdisciplinaridade no estudo de processos criativos comparados. Para tanto, além dos pressupostos teóricos e metodológicos da CG, se utilizou das contribuições dos EDT, da Teoria dos Polissistemas, da Literatura Comparada, da Análise do Discurso e dos Estudos Culturais.

A análise não foi segmentada disciplina a disciplina, mas articulada, com a CG ocupando a posição de centro dinâmico do processamento do conjunto. Desse modo, o cruzamento dos fundamentos conceituais dessas disciplinas possibilitou a análise genética comparada das duas traduções, tendo como pano de fundo a vida e o conjunto da obra de Dom Pedro II e de Bartolomé Mitre. O processo criativo foi estudado enquanto construto de homens inseridos em uma realidade histórica e cultural, permeada por conflitos sociais, políticos e opiniões diferenciadas sobre o caminho para a construção das suas nações. Portanto, a atividade literário-criativa desses dois governantes, como

demonstrado, não foi neutra, ao contrário, foi marcada por posicionamentos políticos que influenciaram as suas escolhas, a representação que eles fizeram de Dante e a consequente imagem que dele pretenderam construir no imaginário coletivo de seus povos ou em frações desses, pois, toda a percepção do mundo se transforma em imagem e essa (percepção) pode ser individual ou coletiva. A imagem é aquilo que se vê, por isso, ela está acima de qualquer critério de verdade, pois ela é a verdade, independente de o ser. O fundamental é que ela pareça ser a verdade, como na Alegoria da Caverna de Platão. Nesse caso, parecer é igual a ser.

A remontagem da pré-história do texto considerado como definitivo, através da organização diacrônica dos manuscritos das traduções de Dom Pedro II e de Mitre, revelou eventos impossíveis de serem inventariados apenas pela análise do texto impresso. No caso de Mitre pode-se destacar certas idiossincrasias que intervinham no seu ato tradutório fazendo-o, algumas vezes, entrar em contradição com o que apregoava a sua *Teoria del Traductor*. Exemplo disso é a expansão do último terceto do episódio quando sua ansiedade em endurecer a crítica contra a cidade de Pisa, uma posição análoga a que ele teve em relação às províncias que não aceitavam a hegemonia de Buenos Aires, lhe fez acrescentar um verso específico sobre o tema: *Que la crueldad á la injusticia agrava!*

No caso de Dom Pedro II é altamente relevante o desvendamento dos erros que o copista cometeu ao passar a limpo a versão 2. Desacertos

que foram transladados para a edição impressa de 1889 e majorados na edição promovida por Medeiros e Albuquerque em 1932. Esses equívocos, revelados graças ao prototexto e não ao texto impresso, prejudicaram a recepção do trabalho literário do Imperador por levarem o leitor a um julgamento, por vezes, negativo de sua tradução. Tal fato, além de afetar a leitura do poema em si, pode ter desestimulado potenciais novos leitores. Juntamente com o cenário político pós-império que tolhia ações que pudessem restaurar a imagem do ex-governante, essa questão soma-se às razões para o pouco conhecimento da obra literária do Imperador, prévia e deliberadamente posta à margem do sistema literário nacional.

Tais constatações tornam importante ressaltar a contribuição que a CG permite somar aos estudos literários. Portanto, ratificamos as conclusões sobre essa relação apontadas na minha dissertação¹⁵⁵. Elas indicam que a crítica literária, quando analisa somente o texto publicado, pode colocar para si limites, pois, dessa forma, ela se negaria a possibilidade de um olhar além, que alcance o que está depois da curva do presente, nesse caso, a curva que conduz ao passado e que, por ter sido já percorrido, pode ser desvendado. A estrada que permite revelar o que está no devir do texto é o manuscrito. Portanto, a perspectiva genética permite a revisão crítica e histórica do processo criativo de um autor e, mesmo, possibilita a análise comparada de processos criativos.

¹⁵⁵ Cf. DAROS, Romeu P. **O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da *Divina Comédia***. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, pp. 186-187.

A tradução, ao criar um novo discurso a partir de um texto pré-existente, suscita comparações e este comparativismo inato da tradução pode pôr lado a lado dois ou mais autores, de um ou mais sistemas literários, que sincrônica e diacronicamente podem ser relacionados na perspectiva de uma Genética Comparada dos processos criativos. Tal análise ajuda a desvendar as faces de múltiplos processos de escritura concomitantemente, assim, a presente pesquisa, ao desvelar os momentos do processo criativo dos dois governantes e compará-los ratifica aquilo que é uma das teses centrais da CG, ou seja, que esses processos não são lineares, mas descontínuos, elípticos, permeados por momentos de efervescência e de quebras no fluxo de criação, por dúvidas e tentativas, avanços e recuos, hesitações e decisões, novas dúvidas e novas composições, releituras e reescrituras que se sucedem até o momento em que o autor decide, por inúmeros motivos, fixar o texto ao publicá-lo e exteriorizar o *continuum* do seu pensamento.

Para finalizar, cabe ressaltar que a literatura mundial é um lugar onde os saberes de culturas diferentes se encontram, o saber de um mundo encontra o do outro e vice-versa e que é papel da tradução intensificar esse debate mundial que surge das literaturas e seus discursos. De tal modo, a literatura italiana encontrou o mundo argentino e brasileiro do oitocentos e, numa relação fundada na reciprocidade da troca de saberes, ambas as culturas enriqueceram. Coube ao *l'altissimo poeta fiorentino* promover este encontro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum: Sobre el método**. Traducción de Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ALCÂNTARA, Dom Pedro de. **Poesias (originais e traduções)**. Petrópolis: Typ. Do Correio Imperial, 1889.

_____. **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.

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

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

ALENCAR, Barón de. **Un libro argentino anotado por el emperador Don Pedro II: carta literaria á Martín García Mérou**. Lima: Libreria. e imprenta Gil, 1893.

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

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

_____. **La Divina Comedia**. Tradução de Bartolomé Mitre Buenos Aires: Centro cultural "Latiunt", 1922.

_____. **La Divina Commedia: Inferno**. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: La nuova Italia editrice, 1973.

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

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

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

_____. Dante Alighieri. In: 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, pp. 17-29.

_____. **Divina comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo, Editora Martin Claret, 2003.

_____. **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.

ARAGÃO ARAUJO, Maria W. **Dom Pedro e a Cultura**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

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 Teresa. O abismo, o monte, a luz. **Os símiles na leitura/tradução da Divina Commedia**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada na Área de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001, 253p.

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

_____. 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, pp. 43 – 60.

ASSIS, Machado. O alienista. In: **Papeis Avulsos**. Rio de Janeiro/são Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores, 1942, pp. 7-72.

_____. **Crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959a. Instinto de nacionalidade, pp. 28 – 34.

_____. **Obra Completa**, vol. III. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1959b.

_____. **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.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, M. M.; (Voloshinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 12º ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

BARTHES, Roland. Jovens Pesquisadores. Em **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp.96-102.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução Fundamentos de uma Disciplina**. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 2003.

BEKENSTEIN, Gabriela Paula. **La Divina Comedia de Dante Alighieri, en la traducción de Bartolomé Mitre (1897)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

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

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras/PGET, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

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

BLANCO, María Soledad. **Relaciones textuales entre la divina comedia de dante alighieri y la cautiva de esteban echeverría**. ICoN – Italian Culture on the Net. Disponível em <http://www.italicon.it/guide/soledad.pdf>. Acesso em 16 dez 2014.

BONAVIDES, Paulo. **Ciência Política**. São Paulo 10ª edição, 1994; Malheiros Editores LTDA. São Paulo — SP, p. 490-523.

BONIFÁCIO, José. Instruções de José Bonifácio a Gameiro In: **José Bonifácio: a defesa da soberania nacional e popular**. Elisiane da Silva; Gervásio R. Neves; Liana B. Martins (orgs). Brasília: Fundação Ulysses Guimarães, 2011.

BORGES, J. L. **Nueve Ensayos Dantescos**. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1982.

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, pp.21-30.

LONGHI DE BRACAGLIA, Leopoldo. **Mitre, traductor de Dante**, Buenos Aires: Coni, 1936.

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. **O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori**. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.

BRAVO, Álvaro Fernández. **Literatura y frontera: procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana y Universidad de San Andrés, 1999.

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

BUESCU, Helena E. **Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação**. Lisboa, F. C. GULBENKIAN, 2001.

BURKE, Peter; HSIA, Ronnie Po-chia (orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confirm. In: **Revista de Letras**. São Paulo: UNESP/LETRAS, v 45.1, 2005, pp. 13-22.

CALMON, Pedro. **História de D. Pedro II**. Tomo segundo: Cultura e política – Paz e Guerra: 1853-1870. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975a.

_____. **História de D. Pedro II**. Tomo terceiro: No País e no Estrangeiro: 1870-1887. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975b.

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

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Monsenhor Joaquim Pinto De. **O Senhor D. Pedro II: imperador do Brasil**. Porto: Typographia Pereira da Silva, 1871.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. FALE/UFMG: Belo Horizonte, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** (1836-1880). 6 ed. v. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANTO, Antonio Maria do. **Dicionário da maior parte dos termos homônimos, e equívocos da Língua Portuguesa**. Lisboa: Typographia de Antonio Joze da Rocha, 1842.

CARISOMO, A. Berenguer. **Historia de la literatura argentina y americana**. 7ª edição, Buenos Aires: Luis Lasserre y Cia. S.A., 1966.

CARVALHO, José Murilo. **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.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 3 ed. 2003.

CONTINI, Gianfranco. **Un'interpretazione di Dante. Variante e altra linguistica**. Turi: Einaudi, 1970, p. 369 – 405.

CORACINI, Maria José. Transdisciplinaridade e análise de discurso: migrantes em situação de rua. In: **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 11, n. 1. Brasília:UnB/PPGL, 2010, pp. 91-112.

COSTA, Maria José R. D.; ZILPSE, Maria Elisabeth; POLCHLOPEK, Silvana;. *Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos estudos da tradução*. **Revista Tradução & Comunicação**, n 24, 2012, pp. 21-37.

CROLLA, Adriana. **Traducir es trans-decir una tradición cultural**. La traducción literaria en la Argentina en 2º Congreso Internacional de literatura argentina/latinoamericana/española, 2004.

_____. Traducción literaria en argentina. Tradición, matrices culturales y tradiciones en perspectiva comparada. **Transfer VIII**: 1-2, mayo 2013, pp. 1-15.

DAROS, Romeu P. **O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia**. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

_____. Antologia vittoriniana: a tradução como resistência ao fascismo italiano. **Revista Escrita**, 2013, n. 14, p. 1-15.

DARÍO, Rubén. **Canto a la Argentina, oda a Mitre y otros poemas**. Obras completas, vol IX. Madrid: Tipografía Yagües, 1918.

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

DE SIMONI, L. V. **Ramalhe poético do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.

DE MARCO, Miguel Ángel. **Bartolomé Mitre: biografía**. Buenos Aires: Planeta, 1998.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DI MUNNO, Amina. Prosadores e poetas: sinfonia de vozes brasileiras numa interpretação italiano. In: In: PETERLE, Patrícia (org.). **A**

literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011, p. 135 - 150.

Donato, Hernâni. Prefácio e notas. In: **A Divina Comédia.** São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

ECHEVERRÍA, Esteban. La Cautiva. In: **Obras completas de D. Esteban Echeverría.** Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, Tomo Primero, 1870. pp. 35-136

_____. El Matadero. In: **Obras completas de D. Esteban Echeverría.** Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, Tomo Quinto, 1874. pp. 209-242

ENEI, Bruno. **Aulas de literatura italiana e desafios críticos.** Ponta Grossa, Ed. Todapalavra, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. Poetics Today. **International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, Vol. 11, Number 1 Spring 1990, pp. 1-268.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoría de los polisistemas Polysystem. In: **Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisional).** Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica. 2007, p. 4 – 24.

FERREIRA, Nair Maria A. La traducción y El outro. El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización. **Anuário de Letras Modernas**, 2009, vol. 15, p. 261-273.

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.

FLEMING, Leonor. Dante en escritores argentinos: Echeverría, Borges, Battistessa, Rabanal. In: **Il ricordo e l'immagine: vecchia e nuova identità italiana in Argentina**, Roma: Edizioni Spartacos, 2007, pp. 55-70

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed. 1984.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Filipe B. Neves. 7ª Ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARRIDO, Marcela F. **Mitre - Iconografias Argentinas**. Buenos Aires: Museo Roca, 2009.

GENTZLER, Edwin. **Translation and Identity in the Americas**. New directions in Translation Theory. London & New York: Routledge, 2008.

_____. **Teorias Contemporâneas da tradução**. Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: MADRAS, 2009.

GNISCI, Armando. **Introduzione alla letteratura comparata**. Milão: Mondadori, 1999.

GOETHE. Johann Wolfgang Von. Três trechos sobre tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: Revistha F. Blume. Antologia bilingüe. ALEMÃO-PORTUGUÊS; V. 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC-NUT, 2010, pp. 28-37.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Scielo Brasil**. São Paulo, vol.5, nº 11, 1991, p. 7-18.

GUERINI, Andréia; MONTEIRO, G. Dante e la letteratura brasiliana. **Rivista internazionale di studi su Dante**, 2010, v. VII, pp. 149-164.

GUTIÉRREZ, Fermín E.; CALIMANO, Emilio S. Historia de la literatura americana y argentina. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1953.

GUTIÉRREZ, Juan María. **Apuntes Biograficos de escritores, oradores y hombres de Estado de la República Argentina**. Tomo VII. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1860. Disponível em: http://es.wikisource.org/wiki/Biograf%C3%ADa_de_Jos%C3%A9_Anto_nio_Miralla. Acesso em 9 fev 2015.

_____. **De La poesia y elocuencia de lãs tribus de América y outros textos.** Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2006.

HABERMAS, J. **Teoría de la acción comunicativa. Tomo I: racionalidad de la acción y racionalización social.** Madrid: Taurus, 1987.

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.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo** – Guimarães Editores – Lisboa, 1987.

HEIDERMANN, 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.

HEREDIA, L. Goretti. El traductor visible de literatura poscolonial ante la tentación del exotismo. **Linguística antverpiensia A.** 2003, vol. 2, pp. 161-172.

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

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções – 1789/1848.** Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Editora Paz e Terra, 25ª edição, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

_____. **A contribuição italiana para a formação do Brasil.** Organização e tradução de Andréia Guerini. Edição bilíngue. Florianópolis: NUT/NEIITA/UFSC, 2002.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: **James S. Holmes, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972/1988, pp. 66-80.

Homero. **Ilíada**. Tradução de Manoel Odorico Mendes Versão para eBook. EBooksBrasil, 2009.

HUERTAS, Franco. **O método PES: entrevista com Matus**. Tradução Giselda Barroso Sauveur. São Paulo: FUNDAP, 1996.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos lingüísticos da tradução". In: **Lingüística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 63-72.

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.

LENS, Maria Heloisa. Crise e negociações externas na Argentina no final do século XIX: o início da insustentabilidade do modelo aberto. In: **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 15, n. 2 (27), ago. 2006, pp. 375-399.

LEOPARDI, Giacomo. **Epistolario di Giacomo Leopardi con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta**. Prospero Viani (a cura di), vol I, Firenze: Felice Le Monnier, 1849.

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

LIMA, Oliveira. O Imperador e os sábios. In: **O Jornal**, Rio de Janeiro, quarta secção, edição 2135, dois de dezembro de 1925.

LOJO, María Rosa. Bartolomé Mitre, narrador y poeta, **La Nación**, 31 de diciembre de 2015. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/768519-bartolome-mitre-narrador-y-poeta>. Acesso em 28 mai 2015.

LONGHI DE BRACAGLIA, Leopoldo. **Mitre, traductor de Dante**. Buenos Aires: Coni, 1936.

LUCCHESI, Marcos. Notas Acerca da *Divina Commedia* no Brasil. In: **R IHGB**. Rio de Janeiro: IHGB, a. 173, n. 457, out./dez. 2012, pp. 295-304.

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

MAFRA, Adriano. **O processo criativo de D. Pedro II na tradução do “Hitopadeça”**. Tese de doutorado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, 443 p.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **D. Pedro II e a Condessa de Barral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1956.

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.

MANZONI, Alexandre. **Cinco de maio: Ode heroica de Alexandre Manzoni e tres versões em português**. Tradução Francisco Adolpho de Varnhagen (Visconde de Porto-Seguro), José Ramos Coelho e Dom Pedro II. Brasiliana Digital, Rio de Janeiro, 1885.

MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Linguagem, de Platão a Foucault**. Rio de Janeiro: Har Ed., 2009.

MARTÍN, Bárbara Rodríguez. **Juan María Gutiérrez y su contribución periodística (1833-1852) a la crítica cultural hispanoamericana**. Universidad de la Laguna, 2005/2006, Tomo I, 504p.

MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. *Pedro e Luísa. Construções de si: a escrita epistolar de D. Pedro II e da Condessa de Barral*. Tese de

doutorado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, 261 p.

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.

MARX, Karl Heinrich; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

MITRE, Adolfo. **Mitre Periodista**. Buenos Aires: S. A. Peuser Ltda, 1943

_____. **Italia en el sentir y pensar de Mitre**. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1960.

MITRE, Bartolomé. **El Inferno de La Divina Comedia**. A. S. M. El Emperador del Brasil Don Pedro II. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1889a.

_____. Teoría del traductor. In: **El Inferno de La Divina Comedia**. A. S. M. El Emperador del Brasil Don Pedro II. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1889b.

_____. Notas Del Traductor. In: **El Inferno de La Divina Comedia**. A. S. M. El Emperador del Brasil Don Pedro II. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1889c.

_____. **La Divina Comedia. Juicios críticos sobre el ensayo de traducción del Inferno del Dante por Bartolomé Mitre**. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1891.

_____. **El Diario de la juventud de Mitre: 1843-1846**. Buenos Aires: Coni/ Institucion Mitre, 1936.

MITTMANN, Solange. Heterogeneidade e função tradutor. **Cadernos da Tradução**, 1999, v. 1, n. 4, p. 221-237.

MONACHESI, G. **Piccola Storia del Popolo Brasiliano: con incisioni e una carta geografica del Brasile**. Milano: Antonio Vallardi — Editore, 1913.

MOSSÉ, B. (18[?]). **Vida de Dom Pedro**. São Paulo: Edições Cultura Brasileira S/A, 1890.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. **Da narrativa ao romance: a prosa da Guerra do Paraguai nos limites da ficção (histórica) contemporânea**. Tese de doutorado em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, 2006, 341 p.

NORTON, Luiz. **A Corte de Portugal no Brasil**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938.

NÚÑEZ, Estuardo. Inventario y examen de las traducciones literarias en América. **Revista Iberoamericana**, vol. XXV, N.º 50, jul-dez de 1960, p. 289-302.

O'DONNELL, Pacho. **Historias Argentinas, de la Conquista al Proceso**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

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.

ORTEGA, Gloria Galli. **La "lettura" argentina di Dante**. Congresso sobre Dante. Quito: Pontificia Universidad Católica, out 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

PAGANO, Adriana Silvina. **Percursos críticos e tradutórios da nação: Argentina e Brasil**. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1996, 355 p.

PALTI, Elías J. **El momento romântico: nación, historia y lenguajes políticos em la Argentina del siglo XIX**. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

PASQUALE, Daniela Di. “O Mito de Francesca da Rimini em Portugal (sécs. xix-xx): A Tradução como Testemunho da Evolução do Cânone - Efeitos Estranhantes da Domesticação e Efeitos Aculturantes do Estranhamento”. IN: **Babilônia: Língua, Cultura e Tradução**. nº 8/9, 2010, pp. 173-186.

PASQUINI, Emilio, QUAGLIO, Antonio. Introduzione alla Commedia. In **La Divina Commedia. Inferno**. Garzanti, 2005, pp. IX-LXIV.

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

_____. Crítica genética, tradução literária e performatividade: *quando escrever é fazer*. In: **ITEM**. 07 setembro de 2011b. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577823>. Acesso em 13 jun 2015.

PATAT, Alejandro. La traducción de la literatura italiana en Argentina. In: **Temas de patrimonio cultural: Buenos Aires italiana**. Buenos Aires : Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, nº 25, pp. 219-232.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Martín. El infierno de los traductores: El noveno círculo, **Página 12** (Suplemento Radar Libros), 15 de junio de 2003.

PAZ , Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso**. Trad. de Eni P. Orlandi. GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3.ed. Campinas: Unicamp, 1997.

PIGLIA, R. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

PINO, Cláudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

POLCHLOPEK, Silvana. Tradução e jornalismo em interface: considerações acerca da representação cultural do “11 de Setembro”. **Revista Rumores** – Edição 7, volume 1, Janeiro-Junho, 2010.

RAMA, Ángel. **Transculturación: narrativa en America Latina.** 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones el Andariego, 2008.

RAMOS, Jorge Abelardo. **Revolución y Contrarrevolución en la Argentina: Del Patriciado a la Oligarquía 1862-1904.** 2a ed. Buenos Aires: Senado de la Nación, 2006.

_____. **História da Nação Latino-americana.** Tradução de Marcelo Hipólito López, Maria de Fátima Jardim e Flávio José Cardoso, 2ª edição Revisada e Ampliada. Florianópolis: Insular, 2012.

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

ROA BASTOS, Augusto... [et. al.]. **O livro da Guerra Grande.** Trad. Josely Vianna Baptista... [et al.]. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Política do pós-colonialismo e lutas de poder: sobre os ocasionais e muito conhecidos ataques do revisionismo nos estudos da tradução. In: **Tradução e relações de poder.** Rosvitha Friese Blume, Patricia Peterle (Org.). Tubarão: Ed. Copiart, 2013.

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**, Medellín, v. 4, n. 2. 2011, p. 191-204.

_____. **Gênese do processo tradutório.** Vinhedo: Horizonte, 2013.

_____. Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014. In: **Lo que los archivos cuentan**, 3. Montevideu: Biblioteca Nacional Uruguay, 2014, pp. 69-87

ROMANELLI, Sergio; STALLAERT, Christiane. Mediações transatlânticas na elaboração de uma identidade letrada no Brasil do Segundo Império. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 2015, NP.

RUIZ, Castor Bartolomé. Giorgio Agamben, controvérsias sobre a secularização e a profanação política. IN: **Agamben. Cadernos IHU em formação**. São Leopoldo: Unisinos, n. 45, 2013, pp. 43-46.

SACKL, Ana Maria. Traduções do espanhol: Excertos de *La Araucana*. In: **D. Pedro II: um tradutor Imperial**. Romanelli, Sergio; Soares, Noêmia; Souza, Rosane. de. (Orgs.). Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

SADER, E & GARCIA, M.A. (orgs). **Brasil entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Boitempo & Ed. Perseu Abramo, 2010.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

SAMPAIO, Theodoro. A Cultura intellectual do Imperador. In: **O Jornal**, Rio de Janeiro, edição 2135, dois de dezembro de 1925, quarta secção.

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.

SARMIENTO, Domingo. **Facundo: civilizacion i barbarie en Las pampas argentinas**. Editado por Elaleph.com, 1999. Disponível em <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/DomingoF.Sarmiento-Facundo0.pdf>. Acesso em 12 nov 2014.

_____. **Recuerdos de Provincia**. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71205.pdf>. Acesso em 4 nov 2014.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: Celso R. Braida. Antologia bilingüe. ALEMÃO-PORTUGUÊS; V. 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC-NUT, 2010, pp. 38-101.

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

SCHUTY, Thies. Dante nel Risorgimento. **Rassegna storica del Risorgimento**. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2001, pp. 97-108.

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

SEARLE, John. **Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje**. Tradução: Luis M. VnldCs Villanuev;l. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S./A,1994.

SEGURADO, Milton Duarte. O poeta Pedro II. In: **Notícia bibliográfica e histórica**. Campinas: Departamento de História/PUC. N°s 72/73/74, jan/maio de 1976, pp. 8-17.

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

SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina: História de uma idéia**. Tradução Sérgio Bathe Mário Higa. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo; Brasília: editora Universidade de Brasília, 2008.

SISCA, Alicia Lidia. Literatura y región gaucha: encuentro de culturas. In: **Antares**, v. 4, n. 8. Caxias do Sul: UCS, jul/dez 2012, pp. 19-32.

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

_____. **História da literatura brasileira**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

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

SOUZA, Rosane de. **Edição genética da tradução das *Mil e uma Noites de D. Pedro II***. Tese de doutorado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, 742 p.

SPIVAK Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 48, jan/jun, 2005, pp. 41-64

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.

STALLAERT, Christiane, SCHULER ZEA, Evelyn (Orgs.), Tradução e Antropologia. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: PGET/UFSC, nº30, 2012/2.

STEINER, **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005,

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (Eds). Translation, History and Culture. London: Pinter Publishers, 1990.

TAUNAY, Visconde de. **Pedro II**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª ed, 1938.

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

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

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

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

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

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.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento sistêmico: O novo paradigma da ciência.** Campinas: Papirus, 2002.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Trad. Carolina Alfaro. **Revista Palavra 3**, pp. 111-134, 1995.

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

VERGILIUS MARO, Publius. **Eneida.** Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

VINAS, D. **Literatura argentina y realidad política.** 2.ed. Buenos Aires: CEAL, 1982b.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. A crítica genética hoje. In: **ALEA.** v. 10, n. 1, , 2008, pp.130 - 137.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical Investigations.** [Investigações Filosóficas]. Bilingue Alemão/Inglês. G.E.M. Anscombe & Rush Rhees (eds.). Trad.G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1958.

WOLF, Michaela. La traducción como proceso de poder: Aspectos de antropología cultural en los estudios de la traducción. **Translation as Intercultural Communication,** Praga, 1995, pp. 122-133.

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

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

APÊNDICES

APÊNDICE A – Quadro das traduções do episódio do conde Ugolino: Texto de partida de Dante X Dom Pedro II X Bartolomé Mitre

Episódio do conde Ugolino: Dante, Dom Pedro II e Mitre			
	Dante Alighieri (1973)	Dom Pedro II (1889)	Bartolomé Mitre (1922)
3	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atraz já tinha gasto.	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.
6	Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.	E começou: tu queres revivêl-o O desespero que minha alma sente, Só de pensal-o: inda antes de dizêl-o,	y comenzó.- «¿Quieres renueve el duelo, que el corazón, impío me atormenta, y antes de hablar, me oprime sin consuelo!
9	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.	Porem, se meu discurso, qual semente, Brota infamia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu junctamente,	Mas, si al traidor que muerdo, cria afrenta mi palabra cual germen encarnado, hablaré como el que habla y se lamenta.
12	Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.	Quem tu sejas não sei: mas Florentino, Si te ouço, em te chamar não me demoro.	No sé quién eres, ni cómo has bajado; Mas, por tu acento, tú eres florentino; y lo pienso, después que te he escuchado.
15	Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogerio arcebispo este malvado; Ouve, porque sobre elle assim me inclino;	Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.

18	Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;	Dizer que por intento seu damnado N'elle fiando-me, elle me prendeu E depois me matou, é excusado:	Por los amaños de su genio artero confñeme de él, y a muerte condenado, bien se sabe, fui, triste prisionero.
21	però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.	Mas certamente o que não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d' elle offendido	Mas no- sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.
24	Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha l' titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,	N'um vão estreito, dentro desse forte, Que a chamar-se da fome de mim veio, E onde outrem aguarda triste sorte.	Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,
27	m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci l' mal sonno che del futuro mi squarciò l' velame.	Assaz pela setteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadelo Rasgou-me do futuro o véu ao meio:	más de una luna ya mostrado había, cuando en sueños miré correrse el velo que el futuro a mis ojos escondía;
30	Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e ' lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno.	Qual dono e amo à caça, posso crêl-o, D'um lobo e lobosinhos na montanha Que ao de Pisa o de Lucca impede vél-o,	y a éste vi, cual señor con crudo anhelo cazar lobo y lobeznos, en montaña que de Luca y de Pisa parte el suelo.
33	Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrancos, Sismondis collocando E Gualandos na frente da campanha;	Con perras flacas, dadas a esta maña, los Gualando, Sismondis y Lanfranco, corrían tras sus huellas la campaña.
36	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi pareo lor veder fender li fianchi.	Mas na curta carreira já cansado Pae e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	En corto trecho, com cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.
39	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra l' sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.	Antes d' aurora me acordei e então Ouvi meus filhos, junto do meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Al despertar, mis hijos allí estaban, y los sentí en sueños más crueles, que me pedían pan, y que lloraban.
	Ben se' crudel, se tu già non ti duoli	És bem cruel, se já não estás magoado	¡Serás muy cruel si de mi mal no dueles,

42	pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?	Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	pensando en lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?
45	Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solèa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida É cada um com o sonho vacillava.	Despiertos ya mis hijos, se acercaba la hora del alimento acostumbrado, y aun soñando, cada uno vacilaba.
48	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horivel torre; logo rosto olhei De meus filhos sem dar signal e vida	Sentí clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,
51	Io non piangèa, sì dentro impetraì: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, pae, não sei.	¡ yo no lloraba, empedernido el pecho! ellos lloraban, y Anselmuccio dijo: <i>¿Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?</i>
54	Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscio.	É não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo; toda aquel día y en la noche, opreso, hasta que al mundo un nuevo sol bendijo.
57	Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira;	Débil rayo de luz, el aire espeso bañó de la prisión, y estremecido, vi en cuatro rostros mi semblante impreso!
60	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di sùbito levorsi	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali.	Mordíme las dos manos dolorido, y mis hijos, pensando que me embiste hambre voraz, prorrumpen en quejido:
63	e disser: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".	É disserão: Oh Pae, maior piedade É comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, tiras sem saudade.	<i>Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste.</i>
66	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?	Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia, mais outro passa-se calado. Ah, crua terra, por que não te abris-te?	Por consolarlos me mostré inmutable: quedamos todos en mudez sombría... <i>¿Por qué no me tragó tierra implacable?</i>

69	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".	Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido E diz: Não me soccorres, pae amado?	Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: <i>¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda!</i> Y se tendió a mis pies en agonía.
72	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,	Ahi morreu, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um, Do quinto ao sexto dia; já perdido,	Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!
75	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".	Cego me puz a apalpar cada um. Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor emfim o jejum.	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»
78	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.	Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.
81	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,	Ah Pisa, vitupereo vil das gentes Da bella terra, aonde o si resôa, Se os vizinhos não punem-te indolentes,	i Ay Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el <i>sí</i> se entona! pues que el castigo viene lentamente,
84	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogni persona!	Vem Gorgona, Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que elle afogue a última pessôa.	muévanse la Caprara y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!
87	Che se 'l conte Ugolino aveva você d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.	Se do povo o Ugolino o accusa a voz, Pelos castellos teus atraícoados, Seus filhos não merecem morte atroz.	Pues si Hugolino según voz de gente, tus castillos vendió, no te era dado martirizar sus hijos crudamente
90	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.	Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dous no canto nomeados.	que a Hugo y Brigata y ambcs que he cantado, su edad temprana, inculpes declaraba, ¡oh nueva Tebas de crueldad traslado!

APÊNDICE B – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II – 1ª Versão

Fº 01 r

D 1067

Episódio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz pasto
 O peccador limpando-a no cabelo
 Da cabeça que atrás já tinha gasto.
 E começou : “tu queres revivel-o
 O desespero, que minha alma sente
 Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.

Porem se meu discurso qual semente
 Brota infâmia ao traidor a quem devóro

} Mas se minha palavra qual semente
 Ao traidor que rôo infâmias dá

Fallar; chorar verás tu juntamente

Quem tu sejas não sei, também ignoro
 Como desceste cá; mais Florentino

} Quem tu sejas não sei, nem como cá
 Podeste tu descer, mas Florentino,
 Ao ouvir-te, pareces-me tu já

Saberás que fui eu o Conde Ungolino

E Rogério arcebispo este malvado

Ouve porque me chego a tal inclino + Ouve porque ^{sobre elle} ~~o traidor~~ assim ^{m'inclino} ~~o traidor~~

Dizer que por intento o seu damnado

N'elle fiando-me elle me prendeu

E depois me matou, é excusado;

Mas certamente o que não tens ouvido

É como foi cruel a minha morte;

Ouve e sabe se fui delle offendido.

N'um vão estreito, dentro desse forte,

~~Que a chamar-se da fome por mim veio~~ — Que a chamar-se da fome a mim veio

Assaz pela sotteira o disco cheio + ~~E em que outro em ludo se me pegouinha~~
 E onde a outre, aguarda triste sorte

Vira eu da lua, quando um pesadello

Rasgou-me do futuro o véo ao meio

Qual dono e amo à caça posso crêl-o) Podia-o dono e amo à caça crêl-o

D' um lobo e lobosinhos na montanha,
Que ao de Pisa o de Lucca impede vê-lo;

Magras cadellas em constante sanha,
Os Lanfrances, Sismondes collocando
E Gualandos na frente da campanha,
Mas na curta carreira já cansando
Pai e filhos, agudos dentes vão
Seus membros com furor attassalhando.

Antes d'aurora me accordei, e então
Ouvi meus filhos junto de meu lado
Chorar dormindo e me pedirem pão.
És bem cruel se já não estás magoado
Do que meu coração me adivinhava
E se não choras de que tens chorado?
~~Não chorava que em pedra me tornei~~

Accordados, ~~Accordaram~~ e a hora já chegava

Que soião trazer-nos a comida
E cada um com sonho vacillava) E cada um por seu sonho duvidava
Eis que ouvi que fechavão a sahida
Da horrivel torre; logo ~~o~~ rosto ~~o~~ olhei
De meus filhos sem dar signal de vida
Não chorava; que em pedra me tornei;
Elles sim, e Anselminho que é tão meu,
Disse: "que tens? O que olhas, pae, não sei."

ENão chorei e não respondi ~~pois~~ eu,
Por todo dia, e toda a noite inteira,
Té que no mundo novo sol se ergueu.
Ao entrar pouca luz pela sotteira
No doloroso carcer, descobri
Minha cara nas quatro, verdadeira:

Magras cadellas em constante sanha,
Co' Lanfranchi adiante ia levando
E os Gualandos os Sismondi por campam
~~E os Gualandos e na frente da campam~~

De desespero ambas as mãos mordi,

E crendo que o fizera por vontade

De comêr, levantaram-se d'ali

E disserão, oh Pae, maior piedade

É comeres de nós, tu nos vestiste

Das pobres carnes; tira-as sem saudade.

E crendo **que** vontade me devora

de comêr, levantaram-se d'ali

E disserão: oh Pae, ~~melhor~~ ^{melhor} nós fora

Comêres tu de nós; tu nos vestistes

Das pobres carnes; despe-nos agora

Soceguei por não ver cada um mais triste

Este dia mais outro, passa-se calado.

Ah crua terra porque não te abriste?

Quando por fim o quarto é já chegado

Gaddo aos meus pés a ~~tira-se~~ ^{tira-se} ao comprido) ~~Gaddo~~ ^{Gaddo} meus pés atira-se estendido

E diz: "não me socorres, pai amado?"

Ahi morreu, e qual me vês cahido

Os trez vi eu cahir de um, em um

Do quinto ao sexto dia: já perdido

Cego me puz a apalpar cada um.

Trez dias os chamei mortos estando;

Mas pode ~~tu~~ ^{majs que} a dôr ~~de~~ ^{enfim} o jejum".

Assim falou, e os olhos revirando,

Ferra de novo o craneo com os dentes

Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.

Ah Pisa vitupério vil das gentes

Da bella terra, aonde o si resôa,

Se os vizinhos não punem-se indolentes

Vem Gorgona; Capraia, em hora boa,

Formar um dique do Arno sobre a foz

Tal que elle afogue a ultima pessôa.

Se do povo a Ugolino accusa a voz

~~Se~~ ^{teus} castelos ~~teus~~ ^{tens} atraíçoados, Pelos castelos teus atraíçoados.

22 04

Stavão da tenra idade innocentados,

Oh ~~nova~~ Thebas ~~Hugo~~ e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o

E os outros dois no canto nominados

Brigata

APÊNDICE C – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II - 2ª Versão

Fº 03r

D 1067

Episodio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz pasto
 O peccador limpando-a no cabelo
 Da cabeça que atraz já tinha gasto.
 E começou: tu queres revivel-o
 O desespero que minha alma sente
 Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.
 Porem, se meu discurso qual semente
 Brota infamia ao traidor a quem devoro.
 Fallar, chorar verás tu juntamente
 Quem tu sejas não sei; mas florentino,
 Si te ouço, em te chamar não me demoro,
 Saberás que fui eu o Conde Ugolino
 E Rogério arcebispo este malvado.
 Ouve por que sobre elle assim m'ínclino
 Dizer que por intento ~~seu~~ ^{su} damnado
 Nelle fiando-me, elle me prendeo
 E depois me matou; é excusado;
 Mas certamente o que não tens ouvido,
 É como foi cruel a minha morte;
 Ouve e sabe se fui delle offendido.
 N'um vão estreito, dentro desse forte,
 Que a chamam-se da fome de mim veio,
 E onde a outrem aguarda triste sorte,
 Assaz pela sotteira o disco cheio
 Vira eu da lua, quando um pesadello
 Rasgou-me do futuro o veo ao meio
 Podia ~~o~~ dono e amo á caça crel-o

21 02

D'um lobo e lobosinhos ^{na} montanha
 Que ao de Pisa o de Lucca impede vel-o;
 Magras cadellas em constante sanha
 Os Lanfraneos, Sismondes collocando
 E os Gualandos na frente da campanha,
 Mas na curta carreira já cansando
 Pai e filhos, agudos dentes vão
 Seus membros com furor atassalhando.
 Antes d'aurora me acordei, e então
 Ouvi meus filhos junto de meu lado
 Chorar dormindo, e ^a me pedirem pão.
 És bem cruel se já não estás magoado
 Do que meu coração me adivinhava,
 E se não chorar, de que tens chorado?
 Accordados, a hora já chegava,
 Que soião trazer-nos a comida
 E cada um com o sonho vacẽillava.
 Eis que ouvi que fechavam a sahida
 Da horrível torre, e logo o rosto olhei
 De meus filhos sem dar signal de vida;
 Não chorava; que em pedra me tornei;
 Elles sim, e Alselminho que é tam meu,
 Disse: "que tens? O que olhas pai, não sei."
 E não chorei, e não respondi eu,
 Por todo dia e toda a noite inteira
 Té que no mundo novo sol se ergueo.
 Ao entrar pouca luz pela setteira
 No doloroso carcer, desconbri
 Minha cara nas quatro verdadeira:

De desespero ambas as mãos mordi
 E crendo que vontade me devora
 De comer, levantaram-se d'ali
 E disseram: Oh pai, melhor nos fôra
 Comeres tu de nós, tu nos vestistes
 Das pobres carnes, despe-nos agora.
 Soceguei por não ver cada um mais triste.
 Este dia, mais outro, passa-se calado:
 Oh, crua terra, porque não te abriste?
 Quando por fim o quarto é já chegado,
 Gaddo a meus pés atira-se ao comprido,
 E diz: "não me socorres, pai amado?"
 Ahi morreo, e qual me vês cahido,
 Os trez vi eu cahir de um em um.
 Do quinto ao sexto dia: já perdido
 Cego me pus a apalpar cada um
 Tres dias os chamei mortos estando;
 Mas pôde mais que a dor enfim o jejum."
 Assim fallou, e os olhos revirando
 Ferra ~~de novo~~ ^{novamente} no cráneo ~~com~~ os dentes
 Fortes de um cão a um osso esmigalhando
 Ah Pisa, vitupério vil das gentes,
 Da bella ~~terre~~ ^{terra} aonde o sí ressoa,
~~Aonde o sí ressoa ?? se os vizinhos~~
 Se os vizinhos não punen-te indolentes,
 Vem Gorgona, Capraia, em hora boa
 Formar um dique no Arno sobre a foz
 Tal que elle afogue a ultima pessoa.
 Se do povo a Ugolino accusa a voz,
 Pelos castellos teus atraídoados,
 Seus filhos não merecem morte atroz.

Erão por tenra
~~Erão de tenra~~ idade innocentados
Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata
E os outros dois no canto nomenados

APÊNDICE D – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II - 3ª Versão – O Manuscrito Pré-Texto-Final

Fº 05r

D 1067

11
Traduções

Episódio do Conde Ugolino

(Trad. da Divina Comédia

de Dante.)

A bocca levantou do feroz pasto
 O peccador, limpando-a no cabelo
 Da cabeça, que atraz já tinha gasto.
 E começou: tu queres revivê-lo
 O desespero que minha alma sente,
 Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.
 Porém, se meu discurso qual semente
 Brota infâmia ao traidor a quem devóro,
 Fallar, chorar verás tu juntamente.
 Quem tu sejas não sei, mas Florentino,
 Si te ouço, em te chamar não me demoro.
 Saberás que fui eu o Conde Ugolino,
 E Rogério arcebispo este malvado;
 Ouve, por que sobre elle assim m'inclino;
 Dizer que por intento **seu** damnado,
 N'elle fiando-me, elle me ~~prende~~ prendeu
 E depois me matou, é excusado,
 Mas certamente o que não tens ouvido,
 É como foi cruel a minha morte;
 Ouve e sabe se fui d'elle offendido .

N'um vão estreito, dentro d'esse forte
Que a chamar-se da fome a mim veio,
E onde a outrem aguarda triste sorte,
Assaz pela setteira o disco cheio
Vira eu da lua, quando um pesadelo
Rasgou-me do futuro o véu no meio:
Qual dono e amo á caça, posso crê-lo,
D'um lobo e lobosinhos na montanha
Que ao de Pisa e de Lucca impede vê-lo;
Magras cadellas em constante sanha,
Os Lanfraneos, Sismondes collocando
E Gualandos na frente da campanha.
Mas na curta carreira já cansando
Pai e filhos, agudos dentes vão
Teus membros com furor atassalhando.
Antes d'aurora me acordei, e então
Ouvi meus filhos, junto do meu lado
Chorar dormindo e me pedirem pão.
És bem cruel, se já não estás magoado
Do que meu coração me adivinhava,
E, se não choras, de que tens chorado?
Acordados, a hora já chegava,

Que soião trazer-nos a comida
E cada um com o sonho vacillava.
Eis que ouvi que fechavão a sahida
Da horrível torre; logo o rosto olhei
De meus filhos sem dar signal de vida.
Não chorava, que em pedra me tornei,
Elles sim; o Anselminho, que é tão meu,
Disse: “que tens? O que olhas, pai, não sei.”
E não chorei, e não respondi eu
Por todo o dia e toda a noite inteira,
Té que no mundo novo sol se ergueu.
Ao entrar pouca luz pela setteira
No doloroso carcer, descobri
Minha cara nas quatro verdadeira;
De desespero ambas as mãos mordi,
E crendo que o fizera por vontade
De comer, levantarão-se d’ali,
E disserão: oh Pai, maior piedade
É comeres de nós; tu nos vestiste
Das pobres carnes, tire-as sem saudade.
Soceguei por não ver cada um mais triste.
Este dia, mais outro, passas-se calado.

Ah, crua terra, porque ~~tu~~^{te} não abriste?
 Quando por fim o quarto é já chegado,
 Gado aos meus pés atira-se ao comprido
 E diz: “não me socorres, pae amado?”
 Ahi morreu, e qual me vês cahido,
 Os trez vi eu cahir de um em um,
 Do quinto ao sexto dia; já perdido,
 Cego me puz a apalpar cada um.
 Trez dias os chamei, mortos estando.
 Mas pode mais que a dor enfim o jejum.
 Assim fallou, e, os olhos revirando,
 Ferra de novo o craneo com os dentes
 Fortes de um cão a um osso esmigalhando.
 Ah Pisa, vituperio vil das gentes,
 Da bella terra, aonde a si resôa,
 Se os vizinhos não punem-te indolentes,
 Vem Gorgona, Capraia, em hora boa,
 Formar um dique do Arno sobre a foz,
 Tal que ele afogue a última pessôa;
 Se do povo a Ugolino o accusa a voz,
 Pelos castelos teus atraíçoados,
 Seus filhos não merecem morte atroz.
 Erão por tenra idade innocentados,
 Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata
 E os outros dois no canto nomeados.

APÊNDICE E – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II – Manuscritos Adelaide Ristori

F° 01r

Tradução do episodio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz pasto
 O peccador limpando-a no cabelo
 Da cabeça que atraz já tinha gasto.
 E começou: "tu queres revivêl-o
 O desespero que minha alma sente,
 Só de pensal-o, inda antes de dizêl-o;
 Porem, se meu discurso qual semente,
 Ao traidor a quem eão infâmia géra,
 Fallar; chorar verás tu juntamente,
 Quem tu sejas não sei, nem como era
 Possivel cá descer; mas florentino
 Certamente, ao ouvir-te, eu te dissera.
 Saberás que fui eu o Conde Ugolino
 E Rogerio archebispo este malvado
 Ouve porque ~~sobre elle assim me inclino~~
 Dizer que por intento seu damnado,
 N' elle fiando-me, elle me prendeu
 E depois me matou, é excusado;
 Mas certamente o que não tens ouvido
 E' como foi cruel a minha morte
 Ouve e sabe se fui d' elle offendido
 N' um vão estreito, dentro desse forte
 Que a chamar-se da fome de mim veio,
 Assaz pela seteira o disco cheio
 Vira eu da lua, quando um pesadêlo
 Rasgou-me do futuro o véu ao meio.
 Podia o dono e amo à caça crêl-o,
 D' um lobo e lobosinhos na montanha
 Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o,
 Magras cadellas em constante sanha,
 Co's Lanfranchi adiante ia levando
 E os Gualandi e Sismondi por campanha.
 Mas na curta carreira já cansado
 Pae e filhos, agudos dentes vão
 Seus membros com furor atassalhando.
 Antes d' aurora me acordei, e então
 Ouvi meus filhos junto do meu lado
 Chorar dormindo e me pedirem pão,

E's bem cruel, se já não estás magoado
Do que meu coração me adivinhava,
E se não choras de que tem chorado?
Accordados, a hora já chegava,
Que soião trazer-nos a comida
E cada um por seu sonho duvidava.
Eis que ouvi que fechavão a sahida
Da horível torre; logo o rosto olhei
De meus filhos, sem dar signal de vida.
Não chorava; que em pedra me tornei,
Elles sim, e Ancelminho, que é tão meu,
Disse: "Que tens? O que olhas, pae, não sei"
E não chorei, e não respondi eu,
Por todo o dia e toda noite inteira,
Té que no mundo novo sol s'ergueu.
Ao entrar pouca luz, pela setteira
No doloroso carcer, descobri
Minha cara nas quatro verdadeira.
De desespero minhas mãos mordi,
E crendo que vontade me devora
De comer, levantaram-se d'ali,
E disserão: 'oh Pae, melhor nos fora
Comeres de nós; tu nos vestistes
Das pobres carnes, despe-nos agora.
Soceguei por não ver cada um mais triste.
Este dia mais outro passa-se calado,
Ah dura terra, por que não te abris-te?
Quando por fim o quarto é já chegado,
Gaddo a meus pés atira-se estendido,
E diz: "não me soccorres, pae amado?"
Ahi morreu, e qual me vês cahido,
Os trez vi eu cahir de um em um,
Do quinto ao sexto dia; já perdido
Cego me puz a apalpar cada um
Trez dias os chamei mortos estando;
Mas pode enfim a dor mais que o jejum."
Assim fallou, e, os olhos revirando,
Ferra de novo, o craneo com os dentes
Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.
Ah Pisa vitupereo vil das gentes
Da bella terra, aonde o si resôa,
Se os visinhos não punem-te indolentes,

Vem Gorgona, Capraia, em hora boa,
Formar um dique do Arno sobre a foz
Tal que elle afogue a ultima pessôa.
Se do povo a Ugolino o accusa a voz,
De teus castellos tereus atraíçoados,
Seus filhos não merecem morte atroz,
Stavão da tenra idade innocentados.
Nova Thebas, Uguacione e o Brigata
E os outros dous no canto nomeados.

APÊNDICE F – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II – Anotações de Dom Pedro II nos comentários de Mitre a sua tradução do canto XXXIII

F° 01r

DEL TRADUCTOR

91

inverosímil, por cuanto un hombre, después de haber pasado ocho días sin comer, no podía tener fuerzas para comer carne cruda!" Empero, admiten, que "tal vez el poeta quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió á sus hijos muertos". Esta es la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición, y ésta es la que hemos seguido, procurando hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención. El sentido ampliado de la traducción es éste: —" que el hambre pudo más que los sentimientos morales y naturales, y los sofocó".

(88) Oh, nueva Tebas! cómo has olvidado

Que la injusticia la crueldad agrava!

El segundo verso, que amplía el concepto, no se encuentra literalmente en el original, pero está implícito en él. El poeta, en las palabras *novelle Tebe*, hace alusión á la injusticia y la crueldad de la Tebas antigua para con sus ciudadanos, punto en que están conformes los comentadores. Por consecuencia, el verso correlativo de la traducción, que completa la imprecación del poeta, no es sino un corolario del texto que seguimos al pie de la letra, y que quer por excepción ampliamos en su espíritu.

Porque então?

Tradução não é comentário, e as exceções devem confirmar a regra

Se faço estas reflexões digo também como Horácio: non prancis offendam macules. Não tardarei em sujeitar-me também, ainda melhor critério, e as duas línguas ^{irmãs} ganharão com a própria
21 de julho de 1889

APÊNDICE G – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 1ª Versão - Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889

Fº 01v

54

HUGOLINO

« Si no es bestialidad la que te obceca,
Dí quien eres? por qué tan iracundo?
Si la lengua com que hablo no se seca,
La razón que tú tengas diré al mundo». 16

La boca alzó del sanguinoso pasto,
Y la limpió sañudo en el cabello
De aquel mísero cráneo casi guasto 19

Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello
Renovando el dolor, que me atormenta
Antes que la palabra suba al cuello? 22

«Pero si mi palabra es de la afrenta
Deste traidor ~~que me mancilla~~, el germen maldecido,
Hablaré como el que habla y se lamenta. 25

«No sé quien eres, ni como has ^{(llegado ;} venido;
Mas por tu acento, tú eres Florentino;
Pensélo así, después de haberte oído. 28
} *que te he escuchado.*

«Sabrás que soy el conde de Hugolino,
Y porque, al arzobispo de Rugiero,
Tengo en esta caverna por vencido . 31

«Por los amaños de su genio artero
Confiéme de él, y 'á muerte condenado,
Bien lo sabes, fuí triste prisionero. 34

CANTO XXXII Y XXXIII 55

-
- « Mas no puedes saber mi fin airado,
 Que hoy mi memoria con dolor recorre,
 Ni el modo atroz como yo fuí penado. 37
- «Una estrecha ventana de la torre,
 Que del hambre se llama, y donde alguna
 Vida como la mia el tiempo borre, 40
- Dejóme ver el disco de la luna,
 Y en sueños ví se desgarraba el velo
 De mi adversa fatídica fortuna. 43
- Y** ~~á~~ éste ví, que cazaba con recelo,
 Lobo y lobeznos, cabe á la montaña
 Que de Pisa y de Luca parte el suelo. 46
- «Con perras flacas, dadas á artimaña,
 Los Gualando, Sismondos y Lanfranco
 Corrían tras su huella en la campaña. 49
- «Lobo y lobeznos, com cansado tranco,
 Fueron presa de jauria destructora,
 Y diente agudo destrozó su flanco. 52
- «Al outro día, al despuntar la aurora,
~~Sentí~~ ^á Mis hijos, que ^á entre ^á sueños crueles
 Pedían pan com ^á voz desgarradora. 55

- «Serás muy cruel si de mi mal no dueles,
~~Al ver lo que mi sueño presagiaba!~~
 Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles? 58
- «Al despertar mis hijos, se acercaba
 La hora del alimento acostumbrado ;
 Y entre sueños cada uno vacilaba. 61
- «Sentí clavar la puerta; sepultado
~~Quedé en la horrible torre,~~
~~En la prisión quedé ;~~ y vi maltrecho
 De mis hijos el rostro demudado. 64
- «Yo no lloraba; roça era mi pecho!
 Ellos lloraban, y Anselmucio dijo:
 «Como me miras, padre! qué te han hecho?» 67
- «Ni llorè entonces. mi renuse a mi hio.
~~«No respondi — ¡el cielo me maldijo!...~~
Todo Ni en aquel día, M en la noche, opreso!...
Vino outro sol con afanar prolijo. 70
Hasta que al mundo um nuevo sol bendijo.
- «Débil rayo de luz, el aire espeso
 Bañó de la prisión, y estremecido,
 Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! 73
- «Mordíme las dos manos dolorido,
 Y mis hijos, pensando que me embiste
 Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76

CANTO XXXII 57

« Será para nosotros menos triste
Que comas nuestra carne miserable:
Tú puedes despojarla; tú la diste». 79

«Por consolarlos me mostré inmutable:
Quedamos todos em mudez sombría...
¡Porqué no me tragó tierra impacable! 82

«Así llegamos hasta el cuarto día:
Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda! »
Y se tendió á mis piés en agonía. 85

«Gualdo murió! y con la lengua muda,
Yo ví morir los otros tres, hambrientos,
El quinto y sexto día en ansia cruda. 88

«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos...
Dos días los llamé desatentado...
El hambre sofocó los sentimientos! » 91

Com ojo torvo, así que hubo acabado,
Clavó en el cráneo su afilado diente,
Como perro en un hueso destrozado. 94

Oh Pisa, vituperio de la gente
Del bello país en donde el sí se entona!
Pues que tarda el castigo providente, 97

58

HUGOLINO

Las islas de Caprena y de Gorgona,
 Cierren ~~Álcense, y que del Arno~~ ^{Y cubran su} corriente
 Anegada la gente ~~que la progama~~ de tu zona! 100

Pues si Hugolino ^{Pudo, justamente,} ~~mereció el suplicio~~
 Merecer el suplicio, fue ~~como traidor, fue bárbaro~~ atentado
~~De sus hijos el triste sacrificio.~~ 103
 Los hijos condenam barbaramente.

Oh Nueva Tebas! como has olvidado
 Que la crueldad á la injusticia agrava!
 A Hugo y Brigata, y á los que he cantado,
 Su juvenil edad los amparaba! 107

APÊNDICE H – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 2ª Versão - Correções manuscritas no exemplar de DPII da edição de 1889

Fº 04v

54

HUGOLINO

<i>De este traidor el germen encarnado</i>	« Si no es bestialidad la que te obceca, Dí quien eres? por qué tan iracundo? Si la lengua com que hablo no se seca, La razón que tú tengas diré al mundo».	16
	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	19
	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello? —	22
	«Pero si mi palabra es de la afrenta que me mancilla, el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.	25
<i>Lo pienso así despues que te he escuchado.</i>	«No sé quien eres, ni como has venido <i>llegado</i> ; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.	28
	«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de <i>Rugiero</i> , Tengo en esta caverna por vencido .	31
	«Por los amaños de su genio artero Confíeme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fui triste prisionero.	34

CANTO XXXII Y XXXIII 55

«Mas no puedes saber mi fin airado,
 Que hoy mi memoria con dolor recorre,
 Ni el modo atroz como yo fui penado. — 37

«Una estrecha ventana de la torre,
 Que del hambre se llama, y donde alguna
 — Vida como la mia el tiempo borre, 40

Dejóme ver el disco de la luna,
 Y en sueños ví se desgarraba el velo
 — De mi adversa fatídica fortuna. 43

Á éste ví, que cazaba con recelo,
 Lobo y lobeznos, cabe á la montaña
 — Que de Pisa y de Luca parte el suelo. 46

— «Con perras flacas, dadas á artimaña,
 Los Gualando, Sismondos y Lanfranco
 Corrían tras su huella en la campaña. 49

«Lobo y lobeznos, com cansado tranco,
 Fueron presa de jauria destructora,
 Y diente agudo destrozó su flanco. 52

«Al outro día, al despuntar la aurora,
 Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles
 Pedían pan com voz desgarradora. 55

— *Mis hijos a mi lado, en* —

Pensando en lo que el sueño me anunciaba!

«Serás muy cruel si de mi mal no dueles,
Al ver lo que mi sueño presagiaba!
Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles? 58

«Al despertar mis hijos, se acercaba
La hora del alimento acostumbrado ;
Y entre sueños cada uno vacilaba. 61

«Sentí clavar la puerta; sepultado
~~En la prisión quedé, y ví maltrecho~~
De mis hijos el rostro demudado. 64

«Yo no lloraba: roca era mi pecho!
Ellos lloraban, y Anselmucio dijo:
«Como me miras, padre! qué te han hecho?» 67

~~«No respondí... ¡el cielo me maldijo!...
Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!...
Vino outro sol con granat prelijo. 70~~

«Débil rayo de luz, el aire espeso
Bañó de la prisión, y estremecido,
Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! 73

«Mordíme las dos manos dolorido,
Y mis hijos, pensando que me embiste
Hambre voraz, p rorrupten en quejido: 76

*Ni llorè entonces, mi repase á mi hijo,
Todo aquel día y em la noche opreso,
Hasta que al mundo un nuevo sol bendijo*

(Quede en la horrible canga)

CANTO XXXII 57

« Será para nosotros menos triste
Que comas nuestra carne miserable:
Tú puedes despojarla; tú la diste». 79

«Por consolarlos me mostré inmutable:
Quedamos todos em mudez sombría...
¡Porqué no me tragó tierra impacable! 82

«Así llegamos hasta el cuarto día:
Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda! »
Y se tendió á mis piés en agonía. 85

«Gualdo murió! y con la lengua muda,
Yo ví morir los otros tres, hambrientos,
El quinto y sexto día en ansia cruda. 88

«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos...
Dos días los llamé desatentado...
El hambre sofocó los sentimientos! » 91

Com ojo torvo, así que hubo acabado,
Clavó en el cráneo su afilado diente,
Como perro en un hueso destrozado. 94

Oh Pisa, vituperio de la gente
Del bello país en donde el sí se entona!
Pues que tarda el castigo providente, 97

58

HUGOLINO

«Las islas de Caprena y de Gorgona, Álcense, y que del Arno la corriente — Anegue la progenie de <u>tu zona!</u>	100
Pues si Hugolino mereció el suplicio Como traidor, fue bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio.	103
Oh Nueva Tebas! como has olvidado — Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba!	107

APÊNDICE I – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 3ª Versão - Maço 12766 (1891) - Primeiro apêndice de correções a edição de 1889

Fº 07v

47

Canto trigesimo tercero

V. 25^f -²⁶ – M'avea mostrato per lo suo forame
più lune già

— Mostrado había luna tras luna.

Falta ~~una sílaba~~^a este verso una sílaba.

Omitida por el'impresor. Debe leerse:

- Mostrado ~~me~~ habíame luna tras luna

APÊNDICE J – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 4ª Versão - Maço 11666 (1891) – Segundo apêndice de correções a edição de 1889

Fº 08r

35

-----//---

Canto XXXIII

13 Tu dei saper ch'ì fui 'l conte Ugolino,

~~Debes saber, fui el Conde~~

— Saber debes, ~~s~~fui el Conde Hugolino

18 - io fui preso

I poscia morto, dir non è mestiero.

~~. y a muerte condenado,~~

~~Bien se sabe, fui triste prisionero.~~

Però, quel che non puoi avere inteso,

Cioè come la morte mia fu cruda,

Udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

— y a muerte condenado,

Bien se sabe, fui triste prisionero.

Mas no puedes saber el modo airado

Que hizo crude mi muerte, y que recore

~~Mi mente coje y sabrás cual xxx fui he penado~~

Mi mente, al relatar cual fui penado.

36

24 - E in ~~che~~ conviene ancor ch'altrui si chiuda

— Otra vida es fatal que allí se borre.

27 - Che del futuro mi squarciò 'l velame.

— mirè correrse el velo

~~Que del futuro oculta la fortuna.~~

Questi pareva a me maest ro e donno,

Cacciando il lupo e ' lupicini al monte

Per che i Pisan veder Lucca non ponno

Con cagne magre, studiose e conte,

~~Gualandi.~~

Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi

S'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi

Lo padre e ' figli, e con l'agute scane

Mi pareva lor veder fender li fianchi.

— mirè correrse el velo

Que del futuro oculta la fortuna.

Y a este vi ~~que~~^{cu} Señor, con grande anhelo,

Cazar lobo y lobeznos, en montaña

Que de Luca ~~de~~ Pizza parte el suelo.

Con perras flacas, dadas a esta maña,

Los Gualand, Sismondi y Lanfranco,

Corrian tras sus huellas la campaña.

En corto trecho, con consado tranco

Hijos y padre, sueño, su devora

Agudo diente que les hiende el flanco.

37

- 48 Nel viso a' miei figliuoi sanza far motto
 — El rostro de mis hijos, y callado,
 70 71 . /e come tu mi vedi,
 / Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
 — Y vi, con lengua muda,
 uno a uno morir los tres, hambrientos,
 85 – 86 – Ché se 'l conte Ugolino aveva voce
 D'aver tradita te de le castella,
 — Pues si Hugolino, según voz de gente,
 Tus castillos vendió, fué un atentado,
 105 Non è quaggiùso ogni vapore spento?
 _No está el Cocito de vapor exento?
 109 - Ed' un de' tristi de la fredda crosta
 _Y un triste, que en el frio se molesta
 110- 111 – ~~Tanto, ch~~ O anime crudeli
 tanto che data v'è l'ultima posta
 — Almas tan duras,
 Que venis à postrar mansion funestra
 114 - , il dolor che 'l cor m'impregna,
 Un poco, pria che 'i pianto si raggeli.
 — Que el corazón impregna de tortura.

APÊNDICE K – Transcrição diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre – 5ª Versão - Manuscrito Pré-Texto-Final – Correções autógrafas na edição de 1897

Fº 11r

	«¡Gualdo murió; y vi con lengua muda, Uno á uno morir los tres, hambrientos, El quinto y sexto día, en ansia cruda!	72
	«Ciego busqué sus cuerpos macilentos... Tres días los llamé desatentado... ¡El hambre sofocó los sentimientos! »	75
	Com ojo torvo, así que hubo callado, Volvió á roër el cráneo con su diente, Como hace el can en hueso destrozado.	78
Ay!	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente!	<i>Viene lentamente</i>
	Muevanse la Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierren el Arno, y cubra su corriente Anegada la estirpe de tu zona!	<i>La</i> <i>Su boca al</i>
Pueda	anegar <i>anegar em ti toda persona!</i>	
	Pues si Hugolino según voz de gente, Tus castillos vendió, no te era dado Martirizar sus hijos crudamente;	87
	Que á Hugo y Brigata, y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpes declaraba, ¡ Oh nueva Tebas de crueldad traslado!	90
	El lago á la distancia se ensanchaba, Y otra turba de sombras se veía, Cuya cabeza al dorso se inclinaba	93
	La misma queja resonar se oía, Y su llanto, que paso no encontraba, Sobre el helado corazon caía ;	96

APÊNDICE L

Quadro diacrônico das versões publicadas do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre						
	Versão 1 Edição de 1889	Versão 2 Edição de 1891	Versão 3 Edição de 1893 e de 1894	Versão 4 Edição de 1897	Texto de Chegada Edição de 1922	Texto de Partida Dante Allighieri (1955)
vv						
3	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca alzó del sanguinoso pasto, Y la limpió sañudo en el cabello De aquel mísero cráneo casi guasto	La boca levantó del fiero pasto, El pecador, limpiándola em el pelo Del cráneo, por detrás ya casi guasto	La boca levantó del fiero pasto. El pecador, limpiándola en el pelo Del cráneo, por detrás ya casi guasto.	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.
6	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»	Y así empezó:---- «Quieres que te hable de ello Renovando el dolor, que me atormenta Antes que la palabra suba al cuello?»	Y comenzó:---- «Quieres renueve el duelo, Que el corazón, ímpio me atormenta, Y antes de hablar, me oprime sin Consuelo!	Y comenzó.- «¡Quieres renueve el duelo, Que el corazón, ímpio me atormenta, Y antes de hablar, me oprime sin consuelo!	y comenzó.- «¡Quieres renueve el duelo, que el corazón, ímpio me atormenta, y antes de hablar, me oprime sin consuelo!	Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
9	«Pero si mi palabra es de la afrenta Que me mancilla, el germen maldecido, Hablaré como el que habla y se lamenta.	«Pero si mi palabra es de la afrenta De este traidor, el germen encarnado, Hablaré como el que habla y se lamenta.	Mas, si al traidor que muerdo, afrenta cria Mi palabra, cual germen encarnado, Hablaré como el que habla y se lamenta.	«Mas, si al traidor que muerdo, cria afrenta Mi palabra cual germen encarnado, Hablaré como el que habla y se lamenta.	Mas, si al traidor que muerdo, cria afrenta mi palabra cual germen encarnado, hablaré como el que habla y se lamenta.	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.

12	«No sé quien eres, ni como has venido; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después de haberte oído.	«No sé quien eres, ni como has venido; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Pensélo así, después que te he escuchado.	«No sé quien eres, ni como has bajado; Mas por tu acento, tú eres Florentino; Y lo pienso, después que te he escuchado.	«No sé quién eres, ni cómo has bajado; Mas, por tu acento, tú eres florentino; Y lo pienso, después que te he escuchado.	No sé quién eres, ni cómo has bajado; Mas, por tu acento, tú eres florentino; y lo pienso, después que te he escuchado.	Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.
15	«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido.	«Sabrás que soy el conde de Hugolino, Y porque, al arzobispo de Rugiero, Tengo en esta caverna por vencido.	«Saber debes que fui el conde de Hugolino, Y este fué el arzobispo de Rugiero, Ahora sabras por qué soy su vecino.	«Saber debes fui el conde de Hugolino, Y éste fué el arzobispo de Ruggiero: Ahora sabrás por qué soy su vecino.	Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.	Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perchè i son tal vicino.
18	«Por los amaños de su genio artero Confiéme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fuí triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confiéme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fuí triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confiéme de él, y 'á muerte condenado, Bien lo sabes, fuí triste prisionero.	«Por los amaños de su genio artero Confiéme de él, y a muerte condenado, Bien se sabe, fui, triste prisionero.	Por los amaños de su genio artero confiéme de él, y a muerte condenado, bien se sabe, fui, triste prisionero.	Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;
21	« Mas no puedes saber mi fin airado, Que hoy mi memoria con dolor recorre, Ni el modo atroz como yo fui penado.	« Mas no puedes saber mi fin airado, Que hoy mi memoria con dolor recorre, Ni el modo atroz como yo fui penado.	« Mas no sabes el modo despiadado Que hizo la muerte para mí más cruda: Oye, y sabras como yo fui agraviado.	«Mas no sabes el modo despiadado Que hizo la muerte para mí más cruda: Oye, y sabrás como yo fui agraviado.	Mas no- sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.	però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.
24	«Una estrecha ventana de la torre, Que del hambre se llama, y donde alguna Vida como la mia el	«Una estrecha ventana de la torre, Que yo llamo del hambre, y donde alguna Vida como la mia el	«Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , Que hoy se llama del hambre, y todavía A otro afligido	«Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido	Una estrecha ventana de <i>La Muda</i> , que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido	Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l títol de la fame, e che conviene ancor

	tiempo borre,	tiempo borre,	encerrará sin Duda,	encerrará sin duda,	encerrará sin duda,	ch'altrui si chiuda,
27	Dejóme ver el disco de la luna, Y en sueños ví se desgarraba el velo De mi adversa fatídica fortuna.	Mostrando habia luna tras luna, Cuando em sueños ,ire rasgarse el velo De mi adversa fatídica fortuna.	« Más de uma luna ya mostrado habia, Quando em sueños miré correrse el velo Que el futuro á mis ojos escondia;	«Más de una luna ya mostrado había, Quando en sueños miré correrse el velo Que el futuro a mis ojos escondía;	más de una luna ya mostrado había, cuando en sueños miré correrse el velo que el futuro a mis ojos escondía;	m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame.
30	Á éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	Y á éste ví, que cazaba con recelo, Lobo y lobeznos, cabe á la montaña Que de Pisa y de Luca parte el suelo.	«Y á éste ví, cual señor com crudo anhelo Cazar lobo y lobeznos, em montaña Que de Luca y de Pizza parte el suelo.	«Y a éste vi, cual señor con crudo anhelo Cazar lobo y lobeznos, en montaña Que de Luca y de Pisa parte el suelo.	y a éste vi, cual señor con crudo anhelo cazar lobo y lobeznos, en montaña que de Luca y de Pisa parte el suelo.	Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e 'lupicini al monte que de Luca y de Pisa veder Lucca non ponno.
33	«Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondos y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	«Con perras flacas, dadas á artimaña, Los Gualando, Sismondis y Lanfranco Corrían tras su huella en la campaña.	Con perras flacas, dadas á esta maña, Los Gualando, Sismondis y Lanfranco Corrían tras su huella la campaña.	«Con perras flacas, dadas a esta maña, Los Gualando, Sismondis y Lanfranco, Corrían tras sus huellas la campaña.	Con perras flacas, dadas a esta maña, los Gualando, Sismondis y Lanfranco, corrían tras sus huellas la campaña.	Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.
36	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Fueron presa de jauria destructora, Y diente agudo destrozó su flanco.	«Lobo y lobeznos, com cansado tranco, Presa de la jauria destructora, Su diente agudo destrozó su flanco.	«Em corto trecho, com cansado tranco, Sueño, que á hijos y padre lês devora Agudo diente que lês hiende el flanco.	«En corto trecho, com cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.	En corto trecho, com cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi pareo lor veder fender li fianchi.

39	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al outro día, al despuntar la aurora, Sentí mi hijos, á mi lado, em sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al despertar, cuando asomé la aurora, Sentí mi hijos, que entre sueños crueles Pedían pan com voz desgarradora.	«Al despertar, mis hijos allí estaban, Y los sentí en sueños más crueles, Que me pedían pan, y que lloraban.	Al despertar, mis hijos allí estaban, y los sentí en sueños más crueles, que me pedían pan, y que lloraban.	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.
42	«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Al ver lo que mi sueño presagiaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?	«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Pensando em lo que el sueño anunciaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?	«Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Pensando em lo que el alma me anunciaba! Si no lloras ¿ de qué llorar tú sueles?	«¿Serás muy cruel si de mi mal no dueles, Pensando en lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?	¿Serás muy cruel si de mi mal no dueles, pensando en lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?	Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?
45	«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.	«Al despertar mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.	«Despiertos ya mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado ; Y entre sueños cada uno vacilaba.	«Despiertos ya mis hijos, se acercaba La hora del alimento acostumbrado, Y aun soñando, cada uno vacilaba.	Despiertos ya mis hijos, se acercaba la hora del alimento acostumbrado, y aun soñando, cada uno vacilaba.	Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solèa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;
48	«Sentí clavar la puerta; sepultado En la prisión quedé ; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.	«Sentí clavar la puerta; sepultado Quedé em la horrible torre ; y vi maltrecho De mis hijos el rostro demudado.	«Sentí clavar la puerta; sepultado Quedé em la horrible torre ; y vi maltrecho El rostro de mis hijos; y callado,	«Sentí clavar la puerta: sepultado Quedé en la horrible torre, y vi maltrecho El rostro de mis hijos; y callado,	Sentí clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.
51	«Yo no lloraba: roça era mi pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras, padre!	«Yo no lloraba: empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «Como me miras,	«¿Yo no lloraba, empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmucio dijo: «¿ Como me miras,	«Yo no lloraba, empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmuccio dijo:	¿ yo no lloraba, empedernido el pecho! Ellos lloraban, y Anselmuccio dijo:	Io non piangèa, si dentro impetraï: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì,

	qué te han hecho?»	padre! qué te han hecho?»	padre! Qué te han hecho?»	«¡ Como me miras, padre! Qué te han hecho?»	<i>¡Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?</i>	padre! che hai?».
54	«No respondi... ¡el cielo me maldijo!... Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!... Vino outro sol con afanar prolijo.	«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo um nuevo Sol bendijo.	«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo, Todo aquel día y en la noche opreso, Hasta que al mundo um nuevo Sol bendijo.	«Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo; Toda aquel día y en la noche, opreso, Hasta que al mundo un nuevo Sol bendijo.	Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo; toda aquel día y en la noche, opreso, hasta que al mundo un nuevo sol bendijo.	Perciò non lagrimai né rispuous'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscìo.
57	«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Ví en cuatro rostros mi semblante impreso!	«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Ví en cuatro rostros mi semblante impreso!	«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Ví en cuatro rostros mi semblante impreso!	«Débil rayo de luz, el aire espeso Bañó de la prisión, y estremecido, Ví en cuatro rostros mi semblante impreso!	Débil rayo de luz, el aire espeso bañó de la prisión, y estremecido, vi en cuatro rostros mi semblante impreso!	Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,
60	«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:	«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:	«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:	«Mordíme las dos manos dolorido, Y mis hijos, pensando que me embiste Hambre voraz, prorrumpen en quejido:	Mordíme las dos manos dolorido, y mis hijos, pensando que me embiste hambre voraz, prorrumpen en quejido:	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di súbito levorsi
63	« <i>Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste.</i> ».	« - ¡ Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable: Tú puedes despojarla; tú la diste». -	« - ¡ Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste». -	« - ¡ Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste». -	<i>Será para nosotros menos triste Que comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste.</i>	e disser: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".

66	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!»	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable!»	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¡Porqué no me tragó tierra impacable?»	«Por consolarlos me mostré inmutable: Quedamos todos em mudez sombría... ¿Por qué no me tragó tierra implacable?»	Por consolarlos me mostré inmutable: quedamos todos em mudez sombría... ¿Por qué no me tragó tierra implacable?»	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?
69	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda!» Y se tendió á mis piés en agonía.	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda!» Y se tendió á mis piés en agonía.	«Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: «Vem ¡ay! en mi ayuda!» Y se tendió á mis piés en agonía.	Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: ¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda! Y se tendió a mis pies en agonía.	Así llegamos hasta- el cuarto día: Gualdo me dijo: ¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda! Y se tendió a mis pies en agonía.	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
72	«Gualdo murió! y con la lengua muda, Yo ví morir los otros tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	«Gualdo murió; y con la lengua muda, Yo ví morir los otros tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	«Gualdo murió; y con la lengua muda, Uno á uno morir los tres, hambrientos, El quinto y sexto día en ansia cruda.	Gualdo murió; y vi con lengua muda, Uno a uno morir los tres, hambrientos, El quinto y sexto día, en ansia cruda!	Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi dièdi,
75	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Dos días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos... Tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... Tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... El hambre sofocó los sentimientos!»	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".
78	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente,	Com ojo torvo, así que hubo acabado, Clavó en el cráneo su afilado diente,	Com ojo torvo, así que hubo callado, Volvió á roer el cráneo com su diente,	Con ojo torvo, así que hubo callado, Volvió a roer el cráneo con su diente,	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente,	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti,

	Como perro en un hueso destrozado.	Como perro en un hueso destrozado.	Como hace el can en hueso destrozado.	Como hace el can en hueso destrozado.	como hace el can en hueso destrozado.	che furo a l'osso, come d'un can, forti.
81	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	¡ Oh Pisa, vituperio de la gente Del bello país en donde el sí se entona! Pues que tarda el castigo providente,	i Ay Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el sí se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Álcense, y que del Arno la corriente Anegue la progenie de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierrem el Arno, y cubra su corriente Anegada la gente de tu zona!	«Las islas de Caprena y de Gorgona, Cierrem el Arno, y cubra su corriente Anegada la estirpe de tu zona!	Las islas de Caprena y de Gorgona Cierren el Arno y cubra su corriente Anegada la estirpe de tu zona!	muévanse la Caprena y la Gorgona cierren su boca al Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!
87	Pues si Hugolino mereció el suplicio Como traidor, fué bárbaro atentado De sus hijos el triste sacrificio.	Pues si Hugolino pudo justamente Merecer el suplicio, fué atentado, Sus hijos condenar bárbaramente.	Pues si Hugolino según voz de gente, Tus castillos vendió, non te era dado Martirizar sus hijos crudamente;	Pues si Hugolino según voz de gente, Tus castillos vendió, no te era dado Martirizar sus hijos crudamente;	Pues si Hugolino según voz de gente, tus castillos vendió, no te era dado martirizar sus hijos crudamente;	Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
90	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba	¡ Que á Hugo y Brigata y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba ¡ Oh Nueva Tebas! como has olvidado	¡ Que á Hugo y Brigata y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpas declaraba ¡ Oh Nueva Tebas de crueldad traslado!	Que á Hugo y Brigata y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpas declaraba, ¡Oh nueva Tebas de crueldad traslado!	que a Hugo y Brigata y ambos que he cantado, su edad temprana, inculpas declaraba, ¡oh nueva Tebas de crueldad traslado!	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

APÊNDICE M - Quadro das Traduções da *Divina comédia* no Brasil

Tradutor	Traduções integrais da <i>Divina comédia</i>
Barão da Vila da Barra	Em versos soltos, publicada em 1888 pela Imprensa Nacional.
José Pedro Xavier Pinheiro	Em tercetos rimados, com publicação do “Inferno” em 1888 e integral em 1907.
João Ziller	Em prosa publicada em 1953 pela Editora Vega.
Hernani Donato	Em prosa, publicada em 1965 pela Editora Cultrix.
Marques Rebelo	Adaptação para jovens publicada pela Editora Tecnoprint em 1970.
Cristiano Martins	Em versos, publicada em 1976 pela Editora Villa Rica.
Cecília Casas	Adaptação para jovens publicada pela Editora Scipione em 1996.
Italo Eugenio Mauro	Em versos, publicada em 1998 pela Editora 34.
Cornélia Dias d’Aguiar	Em prosa, publicada pela Ediouro em 1998.
Paula Adriana Ribeiro	Adaptação para jovens publicada pela Editora Rideel em 2002.
Luiz Galdino	Adaptação para jovens publicada pela Editora Escala Educacional em 2006.

Lino de Albergaria	Adaptação para jovens publicada pela Editora Paulus em 2010.
David G. Leoni e Josefina Tereza P. Pujó	Em prosa, publicada pela Editora Atena, sem data.
	Traduções integrais de um dos três livros da <i>Divina comédia</i>
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.
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.
Artur Bivar	Tradução em prosa do “Inferno” publicada em um semanário de ensino de italiano, entre 1926 e 1933, e posteriormente pela Edições Ouro.
Domingos Ennes	Tradução em tercetos rimados do “Inferno”, em 1947, publicada pela Cia Brasil Editora.
Malba Tahan	Traduções do “Inferno”: 1º volume publicado em 1947; 2º volume publicado em 1948, em prosa e verso pela Ediouro.
Cesar Augusto Falcão	Tradução do “Purgatório” publicada em 1958 pela Editora América, no volume V da edição bilíngue das Obras Completas de Dante em 10 Volumes.
Aldo Della Ninna	Tradução do “Paraíso” publicada em 1959 pela Editora América, no volume VI da edição bilíngue das Obras Completas de Dante em 10 Volumes.
Vinícius César de Berredo	Tradução do “Inferno”, em prosa, em 1976, pela Editora GRD/INL.
Jorge Vanderlei	Tradução do “Inferno”, em tercetos, em 2004 pela Editora Record

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), do “Purgatório” (canto I) e 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”, do canto i do “Purgatório” e dos versos 133 a 145 do canto XXXIII do “Paraíso”, publicados em 1879 pela Revista Brasileira. Segundo Augusto Sacramento Blake, no <i>Dicionário Biobibliográfico Brasileiro</i> , publicado em 1883, Ferreira traduziu toda a <i>Divina Comédia</i> em versos hendecassílabos soltos, mas, a obra nunca foi publicada integralmente.
Traduções parciais do “Paraíso”	
Haroldo de Campos	Tradução em versos de seis cantos do “Paraíso”, publicada em 1976 pelo escritor Gastão de Holanda, numa edição limitada de 100 exemplares e republicada em 1998 em <i>Pedra e Luz na Poesia de Dante</i> (edição bilíngüe) pela Editora Imago.
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 e impresso por B. de Mattos.
Artur Bivar	Tradução em prosa dos cantos I ao XVIII do “Purgatório” publicada em um semanário de ensino de italiano, entre 1926 e 1933 e posteriormente pela Edições Ouro.
Henriqueta Lisboa	Traduções publicadas em <i>Os cantos de Dante</i> , em 1969.
Traduções parciais do “Inferno”	
Machado de Assis	Tradução em tercetos do canto xxv do “Inferno”, publicada no jornal <i>O Globo</i> em 1874.
Teófilo Dias	Tradução dos versos 92 a 142 do canto V e do canto XXXIII do “Inferno”, publicada em 1878 pelo editor Evaristo R. da Costa.

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 <i>Diário Oficial</i> .
Dom Pedro II	Tradução dos versos 73 a 142 do canto v e dos versos 1 a 90 do canto XXXIII, que foram publicados em versos no ano de 1889, pela Typ. do Correio Imperial, como homenagem de seus netos.
Emanuel Guimarães	Tradução em tercetos dos versos 73 a 142 do canto v, publicada postumamente sem indicação de data e editor. Faleceu em 1907.
Aderbal de Carvalho	Tradução em tercetos dos versos 73 a 142 do canto v, publicada em 1911 pela Livraria Garnier
Gondin da Fonseca	Tradução do canto v e parte do canto XXXIII do “Inferno” em versos, em 1938 por Carlos Ribeiro Editor.
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. Foi publicado na <i>Revista do Arquivo Municipal de SP</i> .
Augusto de Campos	Tradução em versos do canto I e do v publicada em 1986 pela Companhia das Letras.
	Traduções parciais sem especificação
Pe. Carlos Candiani	Publicou, em 1868, <i>Ensaio de traduções de poesias italianas na língua dos brasileiros</i> .
	Traduções para adaptações em Quadrinhos
Alexandre Boide	Adaptação de Seymour Chwast. Foi publicada pela Companhia das Letras em 2011.
Jorge Wanderley, Henriqueta Lisboa e Haroldo de Campos	Adaptação Piero Bagnariol e Giuseppe Bagnariol. Jorge Wanderley traduziu o “Inferno”, Henriqueta Lisboa o “Purgatório” e Haroldo de Campos o “Paraíso. Foi publicada pela Editora Peirópolis em 2011.

ANEXOS

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

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 impaciência 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 modestia, a si mesmo e à sua paixão de tradutor literário. Anexas à carta três provas de tradução métrica em português de Dante, “Epiódio 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. Wittlier, “Choro d’uma alma perdida”.

UMA ANTIQÜE REVELADA

Peço-lhe de cumprimentar por mim seu marido e os seus gentilíssimos filhos, a minha família encarrega-me da mesma incumbência. As suas firmes e amáveis qualidades, as inclinações naturais da sua Bianca e de minha filha nos deturaram 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 Indey Pacheco, Rio de Janeiro, s.d. Acervo MBA.

N
 Signora
 Ho ricevuto tardi la sua pregiata
 Lettera dell'andri colle gazette
 ed il curiale dell'affari non permettendo
 di rispondere alle lettere che di rado
 molto meno che di rado, e
 infelicemente. Innamorata della sicurezza
 di miei sentimenti verso di lei e la sua
 famiglia mi fero di immani della
 tere sue.
 Alla notizia della continuazione di un
 maritati triumf. agguistarsi necessaria
 mente la ventura dell'altissimi posta:
 ... session maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 Nella misura...
 e raramente l'arte drammatica non se
 ne trova qui ben lungo.
 Appettiamo con impazienza e sardida
 ella qui enose que parola dal suo idio
 ma al nostro invidio - il prodimo no-
 ombre, sperando vederla festeggiar pur
 se di noi la pace omego la polono bene
 le, che ha tante anni ragionemente de-
 dero. Gli auspiziosi amonimenti che esse
 circonvole gioia patriottica di tutti i
 delbeni. E dei loro bellis valorosi all'ate
 a quella che santivano ol di lei avirto i
 al maestro. Rio de la Plata, fanno qua
 che si imano, e ch'è difficile di tener fu
 loro di questa segreta: se è na parl anco

e solamente per la sua perfetta credenza
 nell'improprietà ^{del nome} di nostra: ch'alla voglia
 trattenermi di quelli. Del Rio-da-la-Plata
 tutto dei n si conosciuti, come Mar
 e i; la mia famiglia
 il suo ritorno mirato, lo di cui sem-
 amente per tota edamente restituita.
 romene ch'elles indarmi al suo marito
 n dimentico lo i; la mia famiglia
 ni qualche let. comborra. La vostra
 i suoi progge, ualita; l'inclinazioni
 ua vitiva mente, ierna di vostra Bianca
 festazioni del bello, lasciaronci la più viv
 compagnia e dei non, che, prima di riceve
 nella abacion. in ogni caso, avreb
 varia Gutierrez, uno iente, troverà ella
 sulla Guida e i suoi ricordi quel
 ritivi; e sulla Guida e i suoi ricordi quel
 o mi piaccio a dei: via risposto che la
 dalle mie ch'lette, sempre molto gra
 to interesse sopra la mia, caro apprezzatore
 mi. Uno dei recenti Ben. Deba
Chibotta, ed in una cor.
 se trova in questo giornal. a. 1169
 nome d'uno dei traduttori
 The cry of a last soul! Il que
 corragera pian piano i suoi
 dello ora di riposo, e non
 ch'alle persone, sotto la cui
 na passa nascondere i loro
 che nell'altre traduzioni, ch'ella
 l'autore fece qualche
 Compendo la Santa e la fran-
 quidicano e trattano quei
 ch'è difficile di tener fu
 se è na parl anco

ANEXO B - Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Adelaide Ristori falando sobre Mitre

Senhora.

Recebi com atraso a sua prezada carta do dia onze com os jornais. O acúmulo dos meus afazeres só me permite, infelizmente, responder com atraso.

Os meus sentimentos de estima, que com toda certeza tenho para si e a sua família, são favorecidos com o recebimento de suas cartas.

A notícia da continuação dos seus merecidos triunfos me faz necessariamente acrescentar a sentença do sumo poeta: “...Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria...”, e realmente a arte dramática aqui está bem longe de ser encontrada.

Aguardamos com impaciência e saudade – a Senhora conhece esta palavra que seu idioma inveja no nosso.

No próximo novembro esperamos tê-la conosco para festejar a paz honrosa para o meu Brasil, que há tantos anos desejo com veemência. Aos acontecimentos auspiciosos responde o júbilo patriótico de todos os Brasileiros e dos seus leais e valorosos aliados, conforme a Senhora notou na sua chegada ao majestoso Rio-de-la-Plata. Tudo isto nos dá esperança.

A sua volta para o Rio de Janeiro vai ser somente de três dias? ... Não esqueço a sua visita ao meu museu, nem algumas leituras italianas, nem os seus projetos de passeios. A sua mente ativa cuida das manifestações do belo e ainda do destino dos seus companheiros e dos menos felizes.

Gostei muito dos artigos sobre a “Medéia” no La Nación Argentina, de José Maria Gutierrez, um dos nomes que lhe havia escrito, e sobre a “Juditta” no jornal italiano. Essas tragédias são as minhas preferidas. Vou ler com interesse os outros que forem publicados sobre as novas representações. Um dos recentes [números] do Standard analisa a “Elisabeta” e, em uma correspondência, no mesmo jornal, aparece o nome de um dos tradutores da poesia “The cry of a last soul”, que precisa corrigir com vagar os seus trabalhos literários nas horas de descanso... Também na outra tradução que a Senhora possui, o autor terá que fazer algumas alterações.

Compreendo a bondade e a franqueza com a qual são julgados e retratados aqueles que se estima e que é difícil manter com eles qualquer segredo. Se falo sobre isso é por lhe dar plena credibilidade... A Senhora se quiser pode falar-me das pessoas do Rio-de-la-Plata, sobretudo de meus conhecidos, como Marmol, Mitre e Sarmiento, cuja simpatia é por mim calorosamente retribuída.

Peço-lhe recomendar-me a seu marido e aos gentis filhos. A minha família me encarrega da mesma incumbência. As vossas sólidas e amáveis qualidades, a juventude e a naturalidade da vossa Bianca deixaram em minhas filhas as mais vivas recordações. Acho que antes de receber esta carta encontrará, para colocar entre as suas recordações, em resposta a suas gratas cartas, uma da Imperatriz.

“Il suo sincero apprezzatore”.

D. Pedro II

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1869.

ANEXO C – Manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II

▪ 1ª Versão

Fº 01 r

D 1067

Episódio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz patto
 O peccador lampando a no cabullo
 Da sabeca que atay já tinha gaste
 E comecou: "tu queres revivel-o
 O dissipore, que nunca abona tento
 Tu és penal-o; anda ante de deyd-o
 Poron se meu dicitos qual temente
 Porca infamial ao honde a quem dicitos
 Taltor, chorar veis ha justamente
 Rum ha sega não tu, tambem ignora
 Como dicitos cá, mas Tibertino
 Le se cura, um se chama não me deniro
 Taltor que fui eu o Conde Ugolino
 E Rogorio arabispo este matado
 Que porqu me chugo ai tal endosa
 Dizer que foi milente scaldamento
 M' elle ficando me elle me prendeu
 E depois me matou, e occouido;
 Mas astamente o que não heu curido
 E como foi cruel a minha morte;
 Queo e sabi se fui d' elle offendido
 E' um não terato, deita d' esse forto,
 Que a chama se de fome por meu curido
 E' um pela celtura o duto chio
 Veio eu de luar, quando em pisa d' elle
 Nasceu me do felpo o vico a meu
 Qual bene e ame a casa felpo d' elle

Mas de minha palavra qual dicitos
 E' o traidor a quem t'os infamia da
 E' um tu sega não sei, nem como cá
 Poderia tu descer, mas Tibertino
 E' o curido, tu paracos - me tu já

Atue porqu ^{esbe elle} ~~co cello~~ ^{um} ~~co~~ ^{mi enclio} ~~co~~

Que a chama se de fome por meu curido
 E' um que vaten tanto ter, mesquida
 E' um a vaten aqua la mite d' elle

Queo o duto e amo d' casa d' elle - o

D'un lobo e lobisomni na montanha,
 hui ar de luto e de luto impede uita;
 Magras cadellas em constante sanha,
 Os lamparos, Lemondis, collocando
 E Guatandis, na frente da campanha
 Mas na curta curruca já' cantando
 Pai e filhos, agudo dentu vai
 Las membris com furor uallalhando
 Antes d'aurora me accordei, e entao
 Cavi meu fillos junto de meu lado
 Chorai dormindo e me puzem paço
 Es' hem euul se já' nã' estis magoado
 De que meu coracao me aduinhava:
 E se nã' chorais de que tens chorado?
 Nã' chorava que em pedra me tornai;
 De cordallos, a lundacoon, a hora já' chegava
 Rai soado hazer - nos a comida
 E cada um com o sonho uallava) E cada um por seu sonho duvidava
 Os que uiri que afelhava a tabuda
 De horrad loto; logo e' resto' plui
 De meu fillos sem dar signal de vida
 Nã' chorava; que em pedra me tornai;
 Ellu sim, e' a hnelmento que é' lae meu,
 Deste que tens "O que chas, pai, nã' sei."
E Nã' chorai e nã' respondei poris eu;
 Co todo o dia, e toda a noite entava,
 Te qui me em uido mora tal se orgava.
 Oo uitar pouca luz pela tibida
 No doloroso carcere, descobri
 Muita cara nas quato uardadas.



De suspensa ambas as mãos mudo,
 E crendo que a fôrega por vontade
 De contôr, levantaram-se d'ali
 E disserad: oh Deo, maior piedade
 E veniens de nós, tu nos oculta
 Das pobres carnes, tua-as sem saudade
 De que por nós, o ve cada um mas triste.

Oh Deo, mais outo, passa-se calado:
 Oh terra terra porque nã se abate?
 Quando por fôr o quanto e já chugado
 Gado a meus pés affira-se ao comprido
 E diz: "nã me socorra, meu amado?"
 Ah! monna, e qual me nã cabido
 O huz se eu cabo de um, em um
 De quanto me nã se dá: já perdido
 Logo me puz a espalhar cada um
 Luz das as charmas morda estorido
 Mas pôde ^{nao que} ~~causar~~ a do ^{em} ~~causar~~ o yjan!"
 algum fallou, e as outras riviando,
 Foro de novo o drama sem as dantes
 Tropas d'um deo a um este corrigelhando.
 Ah! Deo vilapou o vil das gentes
 Da bella terra, arde o se revo,
 Se os visinhos nã punem-se indolentes
 Nem Gorgona, Repreava, um hon-beu,
 Formas em digus do etno sobre a fôr
 Tal que de asque a ultima paita.
 Se do por a fôr a a coua a vez
 De ^{teus} ~~teus~~ castillo ^{te} ~~teus~~ atrecoedos, Pelo castillo teo, atrecoedos.
 Tuas fôrças nã murem morda aboy.

Hechos de la guerra de la independencia
 en la guerra de la independencia (Brigada) - era de las, y de las
 C. y otros de los no tanto nombrados.

[Faint handwritten text, mostly illegible due to fading and bleed-through from the reverse side.]

[Circular stamp: IMPERIAL, 22/84, MADRID]

▪ 2ª Versão

Fº 03r

D.1067

Episodio do Conde de Ugelino

A boca levantou do feroz pasto
 O peccador limpando-a no cabello
 Da cabeça que atraz já tinha gesto;
 E começou: tu queres revisita-o
 O desespero que minha alma sente
 Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.
 Porém, se meu discurso qual s'eu em te
 Brota infamia ao traidor a quem devo
 Tallar, chorar verás tu juntamente
 Quem tu sejas não sei; mas Florentino.
 Si te ouço, in te chamar não me demoro.
 Também que fui eu o Conde Ugelino
 E Rogerio Arcebispo este malvado.
 Deves por que sobre elle offensa en' inclino
 Dizer que por antea ^{seu} summado.
 N'elle fiando-me, elle me presdeo
 E depois mo matou; e excusado.
 Mas certamente o que não te me ouvido,
 E' como foi crâ el a minha morte;
 Deves saber si fui d'elle offendi do.
 N'um vão entreito, dentro de sepe porte
 Hae a chamar-se da fome de meu veio,
 Conde a outra em aquarda triste morte,
 Apôs pela satteira o disse chio
 Vira eu da lua, quando um pesadello
 Rasgou me do factura o veio ao meio
 Podiam sono e amo à casa vel-o

D'um lobo e lobosinhos ^{na} montanha
 Que ao de Pisa e de Lucca impede vel-o;
 Magra e avellos em constante ~~lamba~~
 O lobo feroz, dissondo collocando
 Eajualando a frente da companhia,
 Mas na curta carreira já cansando
 Pai e filho, agudos dentes não
 Sem menton com furor atopalhando.
 Antes d'aurora me accordei, e então
 Ouvi meus filhos junto do meu lado
 Chorar dormindo, e me pedirem pão.
 És bem cruel se já não estás magoado
 Do que meu coração me adivinhava,
 E se não chorar, de que tens chorado?
 Recordados, a hora já chegava,
 Que virão trazer nos a comida
 E caçar um com o sombo vacillava.
 Eis que ouvi que fechavam a saída
 Da horrivel torre, e logo o conto olhei
 De meus filhos sem dar signal de vida;
 Não chorava, que em pedra me tornei;
 Elles sim, e Anselmão que é tam meu.
 Dize: "que tens? O que ohas, pai, não sei!"
 E não chorei, e não respondi eu,
 Por todo o dia e toda a noite enteira,
 Te que no mundo novo: sol se ergueo.
 Do entrar pouco luz pela betteria
 No doloroso carcer, descobri
 Minha cara nas quatro verdadeiras:



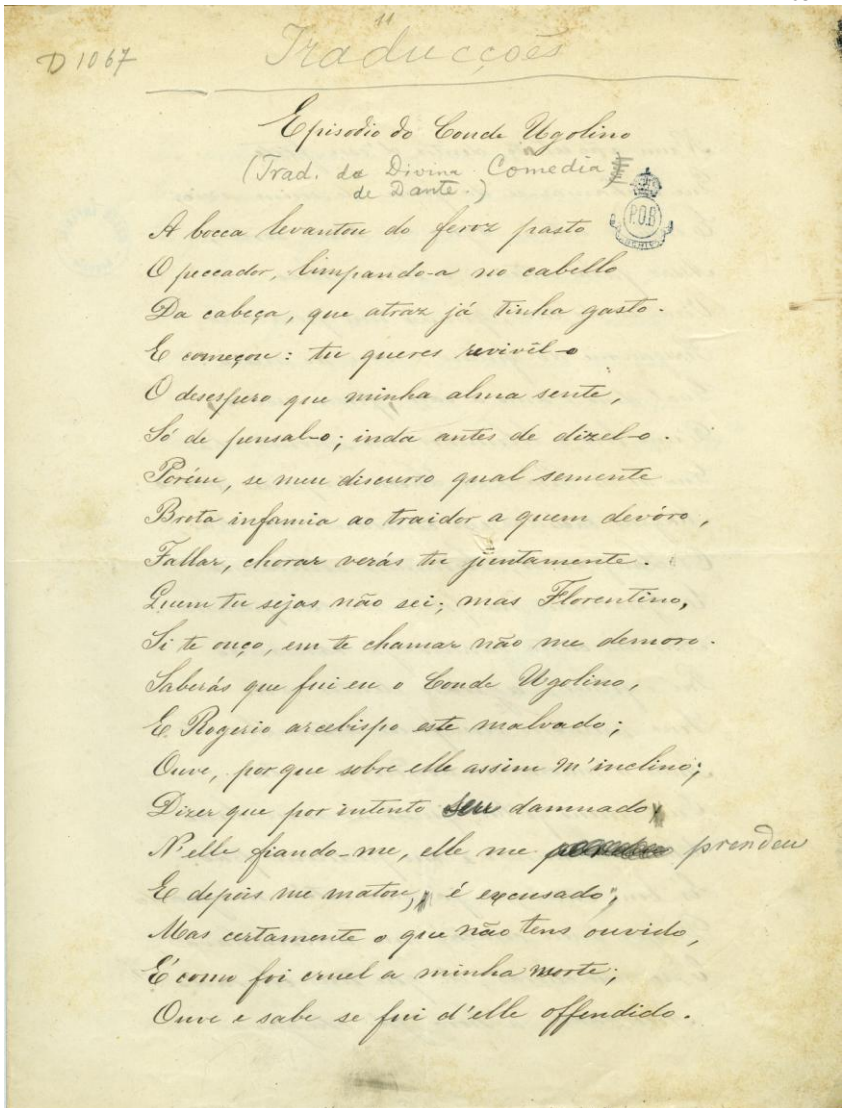
De desespero ambas as mãos mordi
 E vendo que vontade me devora
 De comer, levantaram-se d'ali
 E disseram: Oh, pai, melhora nos fôra
 Comer tu de nós, tu nos deste
 Das pobres carnes, despe-vos agora.
 Tocoquei por não ver cada um mais triste
 Um dia, mais outro, passa-se calado:
 Oh, crua terra, por que não te abriste?
 Quando por fim o quarto é já chegado,
 Gádo a meu pé atra-se ao comprido.
 E diz: "nã me socorres, pai amado?"
 Ah, morreo, e qual me vês cahido,
 Os três vi eu cahir de um em um.
 Do quinto ao sexto dia: já perdido
 Logo me puz a apalpar cada um.
 Três dias os chamei mortos estãdo;
 Mas pôde mais que a dor empim o jejum.
 Um fallou, e os outros revirãdo,
 Tinha de ~~ver~~ ^{provavante} crânio ^{sem} os dentes
 Fôtes de um cão a um oppo esmigalhãdo
 Oh Pêsa, vitupêrio vil das gentes,
^{terra} Na bella ~~terra~~ aonde o si desoa,
~~quando o te refoca, se o virmos~~
 Se os vizinhos não punem-te em detentes,
 Com Gorgona, Capraia, em honra boa
 Formar um dique do Arno sobre a foz
 Tal que elle apogue a ultima pessoa.
 Se do povo a Uglino accusa a voz,
 Pelo castello stas atraicoados,
 Seus filhos não merecem morte atroz.

Esas por terra
~~de~~ terra idade innocentes,
da Nova Phebas, Hugo e o Brigata
E os outros dois no canto nomeado.




- 3ª Versão – O Manuscrito Pré-Texto-Final

Fº 05r



Num rio estreito, dentro d'esse forte
 Que a chamar-se da fome de mim veio,
 E onde a outrem aguarda triste sorte,
 Assar pela seteira o discreto cheico
 Vira eu da lua, quando um paralelo
 Rasgou-me do futuro o véu ao meio!
 Qual dono e amo à caça, posso crê-lo,
 D'um lobo e lobosinhos na montanha
 Eu ao de Pisa e de Lucca impedei vellos;
 Magras cadellas em constante sanha,
 Os Lanfrances, Simoni's collicando
 La Gualandros na frente da companhia.
 Mas na curta carreira já cansando
 Pai e filhos, agudos dentes vão
 Seus membros com furor atassalhando.
 Antes d'auroa me acordai, e então
 Ovi meus filhos, junto do meu lado
 Chorar dormindo e me pedirem pão.
 És bem cruel, se já não estás magrado
 Do que meu coração me adivinhava,
 E, se não choras, de que tens chorado?
 Acordados, a hora já chegava,



Que seião Traxer-nos a comida
 E cada um com o sonho vacillava .
 Lis que nri que fechavão a sahida
 Da horrivel torre ; logo o voto ethic
 De meus filhos sem dar signal de viola .
 Não chorava, que era pedra me tornei ,
 Elles sim ; o Anselminho, que é tão meu ,
 Disse : " que tens ? O que ethas, pae, não sei " .
 E não chorei, e não respondi eu
 Por todo o dia e toda a noite inteira ,
 Se que no mundo novo sol se erguesse .
 Não entrar pouca luz pela seteira .
 No doloroso carcer, descobri 
 Minha casa nas quatro verdades ;
 De Empuro ambas as mãos mordi ,
 E cundo que o fixera por vontade
 De comer, levantáreo-se d' ali ,
 E d'oração : oh Pae, maior piedade
 E' comeres de nós ; tu nos vesteste
 Das pobres carnes, tira-as sem saudade .
 Incongei por não ver cada um mais triste .
 Este dia ; mais entro, passa-se calado .

Ah, emua terra, porque ~~tu~~ ^{se} não abrite?
 Quando por fim o quarto é já chegado,
 Gaddo a meus pés atira-se ao comprido
 E diz: "não me saques, pece amado."
 Ah! morreu, e qual me vês cahido,
 Os toez vi eu calhar de sem em sem,
 Do quinto ao sexto dia; já perdido,
 Logo me puxa a apalpar cada um:
 Três dias os chamei, mortos estando.
 Mas pude mais que a dor empin e jejum.
 Assim fallou, e, os olhos revirando,
 Ferra do nevo o cramo com os dentes
 Fortes de sem cão a sem osso esmigalhando.
 Ah Pisa, vituperio vil das gentes,
 Da bella terra, acende o si reira,
 Se os vizinhos não punem-te indolentes,
 Vem Gorgona, Capraia, em hora boa,
 Formar um dique de Arno sobre a foz,
 Tal que elle afogue a ultima pessoa;
 Se do povo a Uglino accusa a voz,
 Pelos castellos teus atraicoados,
 Seus filhos não merecem morte atroz.
 São por teua idade innocentados,
 De nova Stabas, Hugi e o Brigata
 E os outros dous no casto nomeados.



Manuscritos Adelaide Ristori

Fº 01r

Traduccão do episodio do Conde Ugolino

A boca levantou do fiavel prasto
 O peccador limpando-a no cabello
 Da cabeça que atroz já tinha gasto,
 E começou: "tu queres revivê-lo.
 O desejára que minha alma sente,
 Só de pensal-o, ainda antes de dixil-o;
 Covem se meu discurso qual semente
 Ao traidor a quem rês infamia gera,
 Fallar; chorar verás tu juntamente.
 Quem tu dejas não sei, nem como era
 Cassiuch ca' descôr; mas Florentino
 Certamente, ao ouvir-te, eu te dissera.
 Saberas que fui eu o Conde Ugolino
 E Rogério arcubuspro este malvado.
 Ouve porque ~~se lhe elle assim mi inclino~~
 Dizer que, por intento seu damnado,
 N'elle fãndr-me, elle me prendeu
 E depois me entrou, e escusado;
 Mas certamente o que não tens ouvido
 E' como foi cruel a minha morte;
 Ouve e sabe se fui d'elle offendido.
 Num vãs estreito dentro d'esse forte
 Sue a chamar-se da fome de mym veas,
 Astaraz pela satira o disco cheio
 Sua eu da tua, quando um pesadello
 Rasgou-me do futuro o veis do maio.
 Pôdia-o dono e amo a cuca crel-o
 D'um lobo e lobosinhos na montanha,
 Sue ao de Pisa o de Lucca impede nêl-o;
 Magras cadellas em constante sanha
 Co' Lanfranchi adiante ca levande
 E os Gualandi e Sismondi por companha.
 Mas na curta carreira já cansando
 Pae e filhos, agudos dentes rão
 Seus membros com furor atassalhando.
 Antes d'aurora me accordei, e entã
 Com meus filhos junto de meu ledo
 Chorar dormindo e me pedirem pãe.

E' bem cruel se já não estás magoado
 Lo que meu coração adivinhava,
 E se não choras de que tens chorado?
 Acendados, a horas já chegava
 Sue sóias trazer-nos a comida,
 E cada um por seu sonho duvidava,
 Eiv que ouvi que fechavão a saída
 Da horrível torre; logo o rosto olhei
 De meus filhas, sem dar signal de nada.
 Não chorava; que em pedra me tornei;
 Elles sim, e Anselminho, que e' tão meu,
 Disse: "que tens? O que olhas, pae, não sei!"
 E não chorei, e não respondi eu,
 Por todo o dia, e toda a noite inteira;
 Tei que no mundo novo sol e' ergueu.
 Ao entrar pouca luz, pela setteira,
 No dolorido carcer, descobri
 Minha cara nas quatro verdadeiras.
 De desespero minhas mãos mordei,
 E quando que vontade me devora
 De comêr, levantaram-se d'ali,
 E disserão: "Oh pae, melhor nos fira
 Comeres tu de nós; tu nos vestisti
 Das pobres carnes; despe-nos agora.
 Sozguei por não vêr cada um mais triste.
 Este dia; mais outro passa-se calado.
 Ah dura terra, porque não te abriste?
 Quanto por fim o quarto e' já chegado,
 Gado a meus pés atira-se attendido,
 E diz: "não me soccorres, pae amado?"
 Ah! morreu, e qual me vêr cahido,
 Os tres vi eu cair de um em um,
 Já puzto os setto dias; já perdido
 Cego me puz a apalpar cada um.
 Tres dias os chamei mortos estando.
 Mas pôde enfim a dor mais que o jejum."
 Assim falou, e os olhos reverendo,
 Terra de novo o cranes com as dentes
 Stotes d'um cão a um osso esmigalhando.
 Ah Pisa recuperio tel das gentes
 Da bella terra, donde o se resida.
 Se os miserables não punem - te indolentes

Vem Gorgona, Capraia, em hora boa,
Formar um dique do eterno sobre a foz
Tal que elle afogue a ultima paixão.
Se do povo a Ugolino accusa a voz
De seus castellos ter atraicoados,
Seus filhos não merecem morte atroz,
Stavao da terra idade innocentados
Nova Thebas, Uguccione e o Brigata
E os outros douz no canto nomeados.

- Anotações de Dom Pedro II nos comentários de Mitre a sua tradução do canto XXXIII

Fº 01r

DEL TRADUCTOR

91

inverosímil, por cuanto un hombre, después de haber pasado ocho días sin comer, no podía tener fuerzas para comer carne cruda!" Empero, admiten, que "tal vez el poeta quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió á sus hijos muertos". Esta es la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición, y ésta es la que hemos seguido, procurando hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención. El sentido ampliado de la traducción es éste:—"que el hambre pudo más que los sentimientos morales y naturales, y los sofocó".

(88) Oh, nueva Tebas! cómo has olvidado
Que la injusticia la crueldad agrava!

El segundo verso, que amplía el concepto, no se encuentra literalmente en el original, pero está implícito en él. El poeta, en las palabras *novelle Tebe*, hace alusión á la injusticia y la crueldad de la Tebas antigua para con sus ciudadanos, punto en que están conformes los comentadores. Por consecuencia, el verso correlativo de la traducción, que completa la imprecación del poeta, no es sino un corolario del texto que seguimos al pie de la letra, y que por excepción ampliamos en su espíritu.

Porque inter?
Traduzca mas
el comentario
rio, e as excep-
ões devem conformar-se
a regra

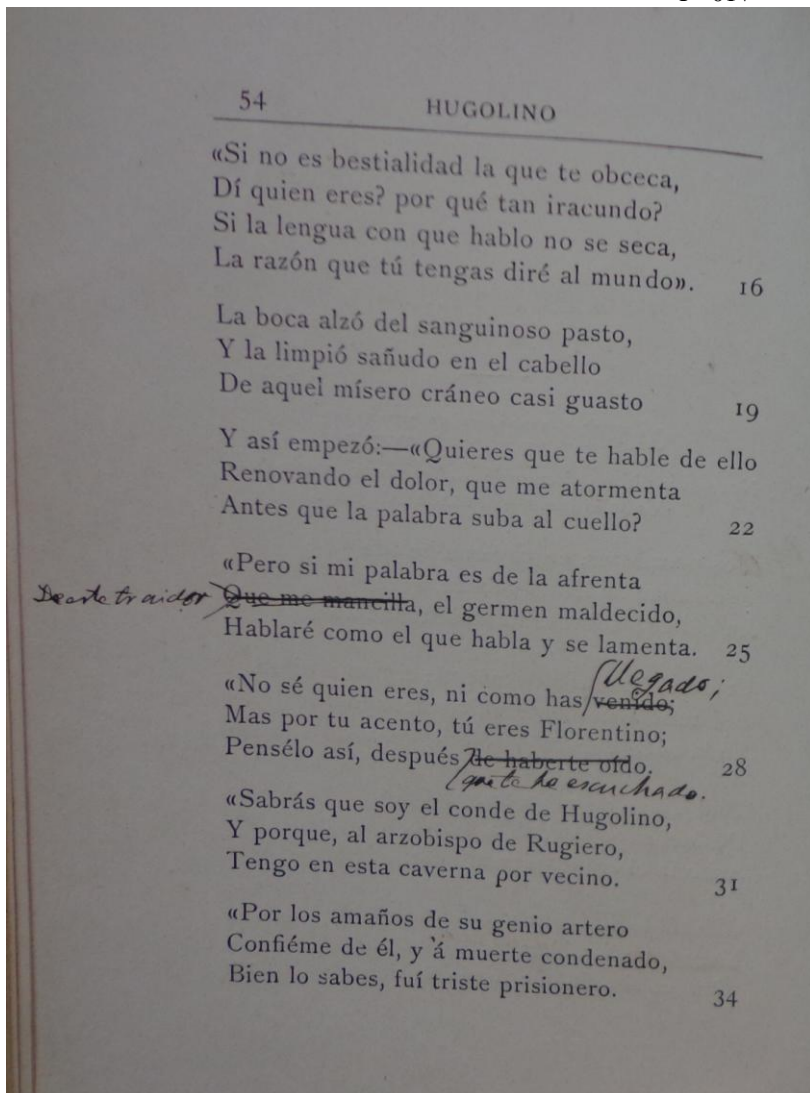
Se faz esta reflexão deo tambem como o
raccio: non paucis offender macules. Non
tardura in dixerit. me tambem ~~ainda~~ ^{ainda} me
thor criterio, e as deas ^{irrupt} linguas garharat como
porfia

21 de Julho de 1839

ANEXO D – Manuscritos do episódio do conde Ugolino por Bartolomé Mitre

- 1ª Versão - Correções manuscritas no exemplar da edição de 1889

Fº 01v



CANTO XXXII Y XXXIII

55

«Mas no puedes saber mi fin airado,
Que hoy mi memoria con dolor recorre,
Ni el modo atroz como yo fuí penado. 37

«Una estrecha ventana de la torre,
Que del hambre se llama, y donde alguna
Vida como la mía el tiempo borre, 40

Dejóme ver el disco de la luna,
Y en sueños ví se desgarraba el velo
De mi adversa fatídica fortuna. 43

y á éste ví, que cazaba con recelo,
Lobo y lobeznos, cabe á la montaña
Que de Pisa y de Luca parte el suelo. 46

«Con perras flacas, dadas á artimaña,
Los Gualando, Sismondis y Lanfranco
Corrían tras su huella en la campaña. 49

«Lobo y lobeznos, con cansado tranco,
Fueron presa de jauria destructora,
Y diente agudo destrozó su flanco. 52

«Al otro día, al despuntar la aurora,
~~Senti~~ ^{ra mis (A)do} á Mis hijos, que entre sueños crueles
Pedían pan con voz desgarradora. 55

«Serás muy cruel si de mi mal no dueles,
~~Al ver lo que mi sueño presagiaba!~~
 Si no lloras ¿de qué llorar tú sueles?» 58

«Al despertar mis hijos, se acercaba
 La hora del alimento acostumbrado;
 Y entre sueños cada uno vacilaba. 61

Quede en la honda torre,
 «Sentí clavar la puerta; sepultado
~~En la prisión queda;~~ y vi maltrecho
 De mis hijos el rostro demudado. 64

«Yo no lloraba: roca era mi pecho!
 Ellos lloraban, y ^{mi} Anselmucio dijo:
 «Cómo me miras, padre! qué te han hecho?» 67

«No lloré entonces, ni reflexo a mi hijo,
 «No respondí ¡el cielo me maldijo!...
~~Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!...~~
~~Vino otro sol con afanar prolijo.~~ 70
Hasta que el mundo un nuevo sol bendijo.

«Débil rayo de luz, el aire espeso
 Bañó de la prisión, y estremecido,
 Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! 73

«Mordíme las dos manos dolorido,
 Y mis hijos, pensando que me embiste
 Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76

Pensando en lo que el dueño me encerraba!

CANTO XXXIII

57

«Será para nosotros menos triste
Que comas nuestra carne miserable:
Tú puedes despojarla; tú la diste». 79

«Por consolarlos me mostré inmutable:
Quedamos todos en mudez sombría...
¡Porqué no me tragó tierra implacable! 82

«Así llegamos hasta el cuarto día:
Gualdo me dijo: «Ven ¡ay! en mi ayuda!»
Y se tendió á mis piés en agonía. 85

«Gualdo murió! y con la lengua muda,
Yo ví morir los otros tres, hambrientos,
El quinto y sexto día en ansia cruda. 88

«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos...
Dos días los llamé desatentado...
El hambre sofocó los sentimientos!» 91

Con ojo torvo, así que hubo acabado,
Clavó en el cráneo su afilado diente,
Como perro en un hueso destrozado. 94

Oh Pisa, vituperio de la gente
Del bello país en donde el *sí* se entona!
Pues que tarda el castigo providente, 97

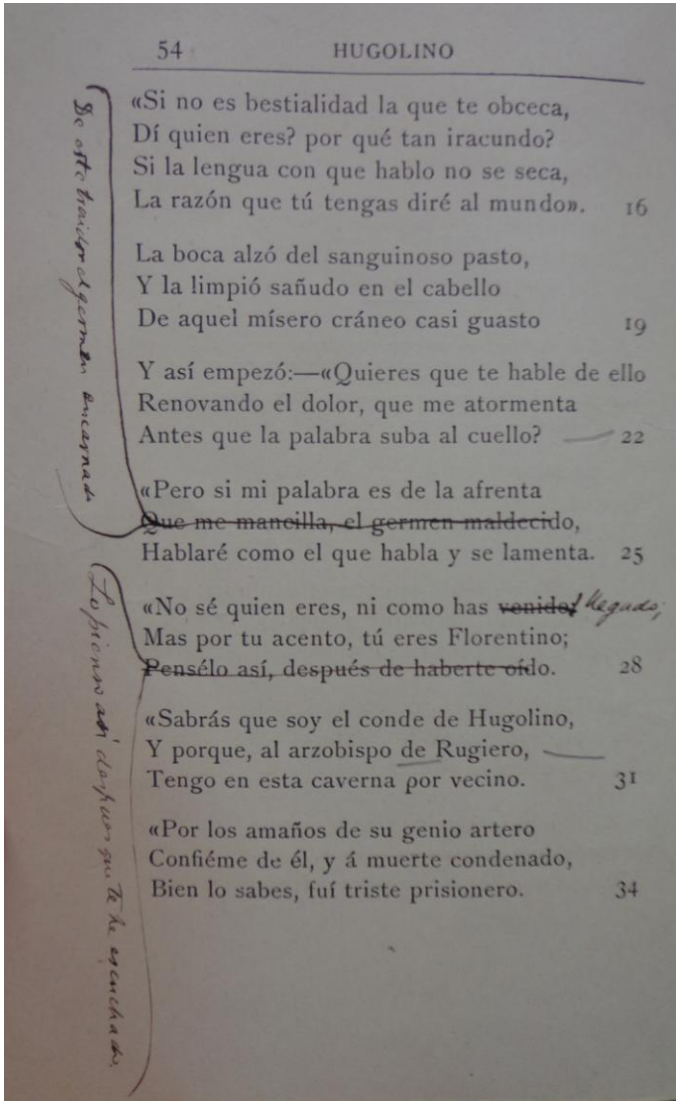
Las islas de Caprera y de Gorgona,
 Alcense, y que ~~del Arno~~ ^{ya cubra su} corriente
Cienen ~~que~~ ^{la gente} ~~de~~ ^{que} ~~la~~ ^{que} ~~progenie~~ ^{de} de tu zona! 100
Anegada

Pues si Hugolino ^{pueda justamente} mereció el suplicio
el merecer el suplicio fue como traidor, ~~de~~ ^{de} ~~barbaro~~ atentado
 De sus hijos el triste sacrificio. 103
Los hijos condenar barbaramente.

Oh Nueva Tebas! como has olvidado
 Que la crueldad á la injusticia agrava!
 A Hugo y Brigata, y á los que he cantado,
 Su juvenil edad los amparaba! 107

- 2ª Versão - Correções manuscritas no exemplar de DPII da edição de 1889

Fº 04v



«Mas no puedes saber mi fin airado,
Que hoy mi memoria con dolor recorre,
Ni el modo atroz como yo fuí penado. — 37

«Una estrecha ventana de la torre,
Que del hambre se llama, y donde alguna
Vida como la mia el tiempo borre, 40

Dejóme ver el disco de la luna,
Y en sueños ví se desgarraba el velo
De mi adversa fatídica fortuna. 43

Á éste ví, que cazaba con recelo,
Lobo y lobeznos, cabe á la montaña
Que de Pisa y de Luca parte el suelo. 46

«Con perras flacas, dadas á artimaña,
Los Gualando, Sismondís y Lanfranco
Corrían tras su huella en la campaña. 49

«Lobo y lobeznos, con cansado tranco,
Fueron presa de jauria destructora,
Y diente agudo destrozó su flanco. 52

«Al otro día, al despuntar la aurora,
Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles
Pedían pan con voz desgarradora. 55

Mis hijos á milados, en —

«Serás muy cruel si de mi mal no dueles,
Al ver lo que mi sueño presagiaba!
Si no lloras ¿de qué llorar tú sueles? 58

«Al despertar mis hijos, se acercaba
La hora del alimento acostumbrado;
Y entre sueños cada uno vacilaba. 61

«Sentí clavar la puerta; sepultado
~~En la prisión quedé, y ví maltrecho~~
De mis hijos el rostro demudado. 64

«Yo no lloraba: roca era mi pecho!
Ellos lloraban, y Anselmucio dijo:
«Cómo me miras, padre! qué te han hecho?» 67

~~«No respondí... ¡el cielo me maldijo!...
Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!...
Vino otro sol con afanar prolijo. 70~~

«Débil rayo de luz, el aire espeso
Bañó de la prisión, y estremecido,
Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! 73

«Mordíme las dos manos dolorido,
Y mis hijos, pensando que me embiste
Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76

¡Pensando en lo que el sueño me anunció!
¡Quede en la horrible fosa!
*Ni lloré entonces, ni repase á mi hijo,
Hecho aquel día y en la noche opreso,
Hasta que al menudo un nuevo sol bendijo*

CANTO XXXIII

57

«Será para nosotros menos triste
Que comas nuestra carne miserable:
Tú puedes despojarla; tú la diste». 79

«Por consolarlos me mostré inmutable:
Quedamos todos en mudez sombría...
¡Porqué no me tragó tierra implacable! 82

«Así llegamos hasta el cuarto día:
Gualdo me dijo: «Ven ¡ay! en mi ayuda!»
Y se tendió á mis piés en agonía. 85

«Gualdo murió! y con la lengua muda,
Yo ví morir los otros tres, hambrientos,
El quinto y sexto día en ansia cruda. 88

«Ciego, busqué sus cuerpos macilentos...
Dos días los llamé desatentado...
El hambre sofocó los sentimientos!» 91

Con ojo torvo, así que hubo acabado,
Clavó en el cráneo su afilado diente,
Como perro en un hueso destrozado. 94

Oh Pisa, vituperio de la gente
Del bello país en donde el sí se entona!
Pues que tarda el castigo providente, 97

Las islas de Caprera y de Gorgona,
Álcense, y que del Arno la corriente
Anegue la progenie de tu zona! 100

Pues si Hugolino mereció el suplicio
Como traidor, fué bárbaro atentado
De sus hijos el triste sacrificio. 103

Oh Nueva Tebas! como has olvidado
Que la crueldad á la injusticia agrava!
A Hugo y Brigata, y á los que he cantado,
Su juvenil edad los amparaba! 107

- 3ª Versão - Maço 12766 (1891) - Primeiro apêndice de correções a edição de 1889

Fº 07v

47

Canto Trizimuntararo.

(262)
V. 25) - M'ouca mostrate por ho suporame
Pia: luna. jia...
- Montarao, habia, lung tra, lung.

Nalta un ~~estab~~ ^{este} varro pure vilaba
muntaz fun d'imprim. Debe leere:

- Montarao, habia, lung tra, luna.

V. 100 - Ed arrezaba che, si come d'un callo

- Din que pure zo un callo congelado.

No es un afirmacion, ~~si como un callo~~ ^{si como un callo}

y asi, no es un callo congelado, ^{si como un callo} sino que
el poeta al cuerpo del poeta el que le
habia endurecido, ^{el cuerpo del poeta} la causa del frio. La palabra
comparativa lo remedio, taolo!

- Din que pure un callo congelado.

V. 108 - Vegzando la cagion che 'd finto piove.

- 'd la raron de como el aire hueve.

No esta claramente expresado he ideq. No es
la raron al ~~aire hueve~~, de como el aire hueve,
implicando la ideq de lluvia, sino de porque el
aire mismo hueve como el agua en aquella refir
sin viento. Si asi no pure, no diria Vegzando
que el ojo mismo del poeta le darí, ~~la refir~~
en breve ~~la refir~~, refiriendose a ~~la refir~~

- 4ª Versão - Maço 11666 (1891) – Segundo apêndice de correções a edição de 1889

Fº 08r

35

Ludolano, mas allaj uno intrapado,
 con Genello, y Tribaldo traicionero,
 Que entegonci Pagan al mundo daelo.
 Allos ojos, vimos en glaciay a hofers,
 En sombras que asomaban en caberes,
 Que la una de la otra enq sombras.

— 4 —
Canto XXXIII

13 Fu deèi sapor, ch' i' fui 'l Conte Ugolino
~~de besta vida, fui el conde~~
 — Sabor debes, ~~que~~ fui el conde Ugolino

18- io fui preso
 E poscia mato, dirò non è mestiero.

~~Bien se sabe, fui trinte prisionero,~~
~~ya enante condenado,~~

Però, quel, che non puoi avere inteso,
 Cioè con la morte mia fu cruda,
 Udirai, e saprai se m' ha offeso.

~~Bien se sabe, fui trinte prisionero,~~
~~ya a muerte condenado,~~

Allos no puedes saber el modo airado
 Que havo ende mi muerte, y que recone

~~de mi muerte, y que recone~~
~~de mi muerte, y que recone~~
 Uli mente, al relatar qual fui condenado.

36

F° 09r

24-2 in ~~che~~ coniare ancor ch'altri si chiuda.
 — o tra vida es fatal que altri se forra.

27- Che del futuro mi squarcio il velame.

~~... miré comera el velo~~

~~Que del futuro sculta la fortuna.~~

Questi pareva a me maestro e donno,
 Cacciando il lupo e i lupicini al monte,
 Per che i Pisan veder Lucca non panno.

Con capre magre, sturdiose e conte,

~~Gualandi con Lismondi e con Lanfranchi~~
 Gualandi con Lismondi e con Lanfranchi
 A' avea messi dinanzi dalla fronte.

In picciol corso mi pareano stanchi
 Le pacche e figli, e con agute scane
 Mi pareva lor veder fender li fianchi.

~~... miré comera el velo~~

~~Que del futuro sculta la fortuna.~~

~~... a este vi, Juan Señor, con gran de anhelos,~~
 a este vi, Juan Señor, con gran de anhelos,
 Capan lobo y lobezanos, en montana
 Que de Luce y Pirra parte al mar.

~~Con perros flacos, dados a esta maná,~~
 Los Gualando, Lismondi y Lanfranco.

~~Corrian tras sus huellas la compañía.~~

~~En corto trecho, con cansada tronca~~
 Hijos y padre, sueño, los devora

~~Aguada di ante que los hunde el flanco.~~

37

- 48 Nel viso a' miei figliuoli lenza per matto
 — Il rostro de mi' hijos, & callado,
 e come tu me vedi,
 70 71 Vid' io cascar li tre ad uno ad uno
 — & vi, con lenza maada,
 uno a uno morir les tres, hambrientos,
 85-86- Che se il conte Ugolino aveva voce
 D'aver tradito te delle castella,
 — Puz si Ugolino, segun voz de gente,
 7us cadillos venais, pre' en atantades,
 105- Non è quaggiuso ogni vapor spento?
 — No atà el boato de vapor spento?
 109- E d'un de' tristi della feda croita
 — E un triste, qu' en el frío se mobata.
 110-111- ~~Fra tanto~~ . . . O anime crudeli
 Tanto, che data v'è l'ultima posta!
 — Almas tan duras,
 Que venis a pinter mansion fucata,
 114- dololor che 'l cor m'imprefug,
 un poco, pria che 'l pianto si raggeli.
 — Che el coraron imprefug de torura.

- 5ª Versão - Manuscrito Pré-Texto-Final – Correções autógrafas na edição de 1897

Fº 11r

