

DANTE ALIGHIERI

LÍNGUA, IMAGEM E TRADUÇÃO

ANDRÉIA GUERINI
SILVANA DE GASPARI
ORGANIZADORAS

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

© 2015 Rafael Zamperetti Copetti Editor LTDA.

Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.

Conselho editorial

Andrea Santurbano |UFSC|; Andréia Guerini |UFSC|; Annateresa Fabris |ECA/USP|; Aurora Bernardini |USP|; Dirce Waltrick do Amarante |UFSC|; Flávia Tronca |ARTISTA PLÁSTICA|; Giorgio De Marchis |UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE|; Lucia Sá |UNIVERSITY OF MANCHESTER|; Luciene Lehmkuhl |UFPB|; Mamede Mustafa Jarouche |USP|; Marcos Tognon |UNICAMP|; Maria Lucia de Barros Camargo |UFSC|; Mariarosaria Fabris |USP|; Paulo Knauss |UFF|; Pedro Heliodoro Tavares |USP|; Rita Marnoto |UNIVERSIDADE DE COIMBRA|; Tania Regina de Luca |UNESP/ASSIS|

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenadora editorial *Diana Rosenthal Szylił*

Capa *Vitor Livramento*

Projeto gráfico e diagramação *SGuerra Design*

Preparação dos originais *Diana Rosenthal Szylił*

Revisão de provas *Rafael Zamperetti Copetti* | *Andréia Guerini* | *Silvana de Gaspari*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

Dante Alighieri: língua, imagem e tradução / Andréia Guerini e Silvana de Gaspari (organizadoras). – São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

Vários autores.

Formato: Portable Document Format – PDF e Epub

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader e Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-67569-14-7 (recurso eletrônico)

1. Literatura italiana 2. Poesia italiana 3. Crítica literária 4. Alighieri, Dante. II. Guerini, Andréia. III. Gaspari, Silvana de. VI. Vários autores.

CDU 821.12

CDD 850.070

Índices para catálogo sistemático

Literatura italiana : Poesia italiana

Literatura italiana : Crítica literária

Dante Alighieri

850.070

2015 | 1ª Edição Rafael Copetti Editor

Todos os direitos desta edição reservados para todos os países a

RAFAEL ZAMPERETTI COPETTI EDITOR LTDA.

Caixa Postal 31202

Consolação | São Paulo | SP | Brasil | CEP 01309-970

Tel. 11 | 2334.4367

rafaelcopettieditor.com.br | editora@rafaelcopettieditor.com.br

Apoio:

Departamento de Língua
e Literatura Estrangeiras
da Universidade Federal
de Santa Catarina



Sumário

Apresentação

Dante Alighieri: língua, imagem e tradução

Andréia Guerini

1

Prefácio

Refazendo o percurso, renovando um convite

Maria Teresa Arrigoni

3

A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri

Silvana de Gaspari

11

“Necessaria non solo per l’Italia, ma anche per le altre nazione”: Ugo Foscolo intérprete de

Dante

Karine Simoni

18

As ilustrações de Blake para a *Divina comédia* no contexto das traduções da obra de Dante em língua inglesa

Andréia Guerini e Juliana Steil

26

Dois exemplos de Dante na poesia brasileira: Castro Alves e Jorge de Lima

Pedro Heise

35

Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da *Divina comédia* por governantes sul-americanos no século XIX

Romeu Porto Daros

41

***Game over* para Dante?**

Gizelle Kaminski Corso

64

Sobre os autores

71

Apresentação

Dante Alighieri: língua, imagem e tradução

Dante Alighieri é um dos autores mais consagrados da literatura ocidental. Harold Bloom, no livro *Gênio*, diz que “não se pode discutir a questão do gênio na história mundial sem se focar a figura de Dante”,¹ já que, para o crítico americano “Nenhum outro escritor é tão formidável quanto Dante...”, e enfatiza ainda que Dante é o poeta “mais notável do mundo [...]”.² Essa notabilidade se deve em grande parte à *Divina comédia*, que, ainda segundo Bloom, é a “maior obra literária do Ocidente”.³ Talvez esta afirmação pareça exagerada, mas podemos dizer que a fama literária da *Divina comédia* perpassa os séculos e sobrevive graças à força interna de seu texto, às diferentes interpretações que a obra suscita/suscitou e às suas muitas traduções para diferentes línguas. É na esteira dessa premissa que os textos deste volume mostram que, mesmo havendo uma distância de mais de sete séculos entre sua provável escrita e os dias atuais, ainda nos sentimos estimulados a dialogar com a obra maior de Dante.

Nesse sentido, Silvana de Gaspari, em “A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri”, reflete sobre a forma como Dante manipulou a sua linguagem de forma a adaptá-la a seus interesses e objetivos, modelando a sua realidade com o estilo de homem medieval, dando sentido à existência e até mesmo às suas convicções linguísticas, morais e filosóficas, vinculadas às questões de fé conhecidas no seu tempo.

Karine Simoni, em “*Necessaria non solo per l’Italia, ma anche per le altre nazioni*”: Ugo Foscolo intérprete de Dante”, tece algumas considerações a respeito dos estudos sobre Dante desenvolvidos por Ugo Foscolo durante o período em que ele esteve exilado na Inglaterra. O artigo não se detém especificamente nas ideias de Foscolo sobre Dante, mas reflete sobre a importância que o poeta florentino assumiu no processo de integração de Foscolo à cultura britânica. Segundo a autora, a experiência de estudar e divulgar Dante deu a Foscolo a oportunidade de repensar a sua própria trajetória, já que através da voz do poeta medieval o escritor manifestou o seu pensamento sobre o exílio, o amor pátrio e a situação política da Itália.

Em “As ilustrações de Blake para a *Divina comédia* no contexto das traduções da obra de Dante em língua inglesa”, Andréia Guerini e Juliana Steil analisam a série de aquarelas produzidas pelo poeta, pintor e gravurista William Blake (1757-1827), pouco comentadas no contexto brasileiro, apesar de serem amplamente reconhecidas entre as ilustrações mais relevantes da *Divina comédia*. Blake fez 102 ilustrações para a *Divina comédia*, 72 das quais correspondem a episódios do “Inferno”, vinte a episódios do “Purgatório” e dez a episódios do “Paraíso”. No artigo, as autoras discutem especificamente os desenhos referentes ao “Inferno”.

¹ Harold Bloom, *Gênio*, trad. José Roberto O’Shea, São Paulo, Objetiva, 2003, p. 119.

² *Idem*, p. 124.

³ *Idem, ibidem*.

Em “Dois exemplos de Dante na poesia brasileira: Castro Alves e Jorge de Lima, Pedro F. Heise”, analisa como Castro Alves, no século XIX, e Jorge de Lima, no século XX, podem ser considerados dois exemplos paradigmáticos na interpretação e na recepção da *Divina comédia* no Brasil. Segundo Heise, a imagem que se tinha do poeta florentino no século XIX levou muitos a verem sua obra como uma espécie de vingança política, o que contribuiu para uma leitura parcial de seu poema.

Romeu Porto Daros, em “Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da *Divina comédia* por governantes sul-americanos no século XIX”, procura analisar o ato tradutório desses dois governantes/ autores a fim de verificar quais foram as suas motivações para traduzir Dante, que propósito tinham com a representação dantesca e se cumpriram alguma função nos polissistemas literários e na cultura brasileira e argentina da época.

Por fim, Gizelle Kaminski Corso, em “*Game over* para Dante?”, apresenta uma análise do jogo *Dante's Inferno* a partir das concepções de Linda Hutcheon sobre a adaptação. O jogo, desenvolvido pelas empresas Visceral Games e Electronic Arts em 2010, baseia-se no “Inferno” da *Divina comédia* para criar um roteiro interativo em que o jogador torna-se o Dante-personagem.

No ano em que se comemoram os 750 anos de nascimento desse grande escritor, é de se esperar que esta e outras coletâneas sirvam de estímulo para novas interpretações, traduções e adaptações. Como sabemos, o “jogo não acabou” para Dante, pois o interesse pela *Divina comédia* tem sido renovado constantemente e, no século XXI, o campo se alargou para as artes gráficas e mídias contemporâneas, como as adaptações em quadrinhos, em *video game* e em anime.

ANDRÉIA GUERINI

Prefácio

Refazendo o percurso, renovando um convite

... sí come piante novelle
rinovellate di novella fronda*

Publicar um volume cujo eixo temático envolve a *Divina comédia* parece algo repetitivo pela quantidade de textos publicados sobre a obra, que figura entre as mais lidas no âmbito da literatura universal. No entanto, os leitores e leitoras que terão a curiosidade de percorrer estas páginas, configuradas em papel ou tela, verão que ainda é possível continuar a ler a *Divina comédia* em pleno século XXI e mesmo realizar percursos que, embora possam aparentemente repetir caminhos já trilhados, fazem-no com novo olhar, com percepções contemporâneas e, por que não? ousadas brasileiras. Ousadas de leitores atentos que escreveram seus textos buscando repassar um pouco do estudo, do conhecimento e do enleio criativo que a *Divina comédia* desperta depois de sobreviver ao longo de sete séculos em páginas de poesia realizada em tercetos rimados.

Provavelmente as leitoras e os leitores deste volume já tiveram conhecimento em algum momento, em alguma página ou comentário falado de que estamos tratando dos 14.255 versos escritos em língua vulgar, ou seja, naquele idioma italiano nascente que ousava desafiar o latim predominante nas obras literárias consideradas de “alta” poesia. Temos assim um poeta inovador, uma presença forte tanto na arte do verso quanto na vida cultural e política de seu tempo. Estamos também sendo transportados para a Florença medieval das facções branca e negra de um mesmo grupo que naquele momento ocupava o poder: os guelfos, já antagonistas dos gibelinos derrotados anos antes e banidos com o confisco dos bens, ou mortos.

Se quisermos mencionar em poucas linhas o que sabemos da vida do homem e poeta Dante Alighieri, podemos focar alguns pontos importantes, como seu nascimento ocorrido há bem 750 anos – em 1265, fato comemorado este ano por parte de todos os dantistas – em uma família da pequena nobreza florentina; seus estudos humanísticos em Florença, inicialmente, mas também em Pádua e quem sabe até em Paris – embora não haja provas concretas dessa estada –, donde se reconhecem os conhecimentos de geografia, história, filosofia, religião, astronomia e até de física e demais ciências conhecidas na época; seu casamento arranjado, como era o costume, com Gemma Donati, com quem teve três filhos: Pietro, Jacopo e Antonia. Um quarto filho, Giovanni, não tem um reconhecimento unânime dos biógrafos por comparecer somente em um documento cartorial. Nosso autor pertenceu também ao círculo dos poetas e foi mentor de um novo modelo poético, o *dolce stil nuovo*, iniciado pelo bolonhês Guido Guinizelli; engajou-se no exército e combateu em Campaldino (1289) contra os de Arezzo; filiou-se a uma das Artes e, membro da facção branca dos

* “Purgatório”, xxxiii, 43-44. Dante, após beber das águas do rio Eunoè, sente-se como as plantas que as novas folhas renovam. Para este prefácio, utilizamos a edição da *Divina comédia* organizada por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio (Dante Alighieri, *Commedia*, Milano, Garzanti Libri, 2000, 3 v.) e a comentada e organizada por Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro (Dante Alighieri, *Tutte le opere*, 2 ed., Roma, Newton Compton, 2010).

guelfos no poder, assumiu o cargo de prior de Florença em 1300, sendo um de seus seis regentes ao longo de três meses; como embaixador de Florença junto ao papa Bonifácio VIII, viu-se relegado ao exílio quando da tomada do poder pela facção negra, e nunca mais pode pisar em sua cidade natal; seguiram-se anos de contínuos deslocamentos até que, por volta de 1318-19, acolhido em Ravena, junto à corte de Guido Novello da Polenta, após uma viagem a Veneza, faleceu devido às febres maláricas, em 1321.

São dados biográficos que nos chegam através de documentos e crônicas ao longo dos séculos, mas um dado que nos coloca dentro de seus versos desvenda traços de outra natureza, num misto de poesia e prosa: em sua obra *Vita nuova*, entre versos e linhas encontramos Beatriz – seu amor, sua musa, sua inspiração e seu guia rumo ao mais alto dos céus –, aquela a quem dedicará sua obra maior, na qual se propôs *a dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna*. Assim, na concretização desse propósito, deu forma e vida à *Divina comédia* (elaborada entre 1304 e 1321 – não temos datas precisas) em que realmente fala de Beatriz o que nunca antes foi dito de mulher alguma.

No entanto, quem já percorreu os versos em tercetos rimados – nem sempre reencontrados nas traduções – certamente se deu conta de que esse poema contém bem mais do que uma declaração de amor em tom maior. Afirma Silvana de Gaspari, no capítulo “A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri”, que compõe este volume: “poema épico, político, teológico, lírico ou retrato de uma fase da história. Porém, se não houvesse alcançado a extrema beleza, a tentativa de escrever a *Divina comédia* teria sido vã”.

Essa síntese expõe os principais conteúdos do poema, e poderíamos expandi-la para seus aspectos linguísticos – fundadores da língua italiana –, formais – modelos imitados ao longo dos séculos –, inovadores, ocultos e misteriosos. Como o próprio poeta nos adverte:

O voi ch’avete li ‘ntelletti sani,
mirate la dottrina che s’asconde
sotto ‘l velame de li versi strani.¹
(Inf., IX, 61-63)

Assim, percorrer o caminho que Dante personagem trilhou através dos três domínios – Inferno, Purgatório e Paraíso – não deixa de ser um desafio e uma descoberta, um sofrer e um deliciar-se ao compartilhar – desvendar? – e fruir o que se esconde sob o véu desses versos centenários. Não causa, pois, surpresa que essa obra continue atraindo e estimulando estudiosos ao longo do tempo e nos mais variados lugares. Muito mais de centenas de obras e nomes poderiam ser citados, a começar pelos trabalhos dos próprios filhos de Dante, iniciadores da grande aventura de comentar o poema ainda no século XIV, para chegarmos aos contemporâneos Eco, Derrida, Corti e Agamben, expandindo leituras e críticas para os domínios da interdisciplinaridade, ampliando e aprofundando perspectivas cada vez mais complexas. Isso sem falar nos inúmeros depoimentos daqueles que, estrangeiros, se aventuraram pelo idioma italiano para chegar aos versos dantescos, dos quais Borges e Eliot são bons representantes.

¹ O poeta-personagem convida-nos (nós, leitores) a ir além do sentido literal para a compreensão do que se esconde nos versos misteriosos do poema.

Outra vertente interessante, e que provavelmente não caiu e dificilmente cairá na simpatia de muitos, embora atraia leitores do mundo todo, apareceu há alguns anos e nos fez reencontrar Dante inserido como protagonista de ficções em que o poeta florentino vive o papel de um detetive, qual um Sherlock de 1300, na busca de solucionar crimes (a trilogia de Giulio Leoni).² Também foram envolvidos seus filhos (em *O livro secreto de Dante*),³ protagonizando o achado póstumo de parte do manuscrito do *Paraíso* – já narrado por Boccaccio, ou, sob outra perspectiva, a *Divina comédia*, principalmente o “Inferno”, passa a ser inspiração para crimes (*A armadilha de Dante*⁴ e *O clube Dante*)⁵ que se valem do princípio do *contrappasso* presente na Divina comédia, o qual rege a relação das penas com os pecados por analogia ou contraste.

Talvez a mais recente – e diferente – expansão da trama do “Inferno” da *Divina comédia*, embebida na era dos *games* em que vivemos, seja a de colocar nosso divino poeta em vestes de cavaleiro medieval num jogo desafiador em que esse “herói” busca resgatar sua Beatriz das garras de Lúcifer, vencendo mil obstáculos traduzidos em etapas ao longo do caminho. O que diria Dante? Talvez até se divertisse, como fazem os que aceitam o desafio eletrônico; imagino que o mesmo não aconteça com todos os envolvidos nos estudos dantescos, bem como os que não consideram aceitável o que poderia ser visto como “a transformação do autor”, ou, nesse caso específico, do autor-personagem e da obra. Mas... novos tempos, novas etapas.

Novas leituras e sempre novas apropriações. Não seriam apropriações – algumas indébitas – as inúmeras traduções? Traduções em rima, traduções em prosa, em versos livres, em adaptações, com acréscimos, com cortes, com intromissões. Um prato cheio para os estudos cada vez mais amplos e mais profundos nessa área do saber.

Outro aspecto que quero mencionar é o da presença. Presença do texto dantesco (aqui significando “de Dante”) nos poemas e nas prosas de autores nossos e do mundo todo. Presenças de personagens, de cenas, de alusões: é um presente para quem conhece os versos do poeta florentino reconhecer nessas presenças os versos lidos. E, ao captá-las, o leitor sorri de cumplicidade; o estudioso inicia um capítulo novo.

Mas a palavra escrita não detém a exclusividade do texto de Dante: artistas de todos os séculos – e isso não para de acontecer ainda hoje – materializaram as imagens em pinturas a óleo, aquarelas, ilustrações, gravuras e esculturas, tentando capturar o sentido, reproduzir a plasticidade das cenas que os versos criam na nossa mente. Seria impossível ou improvável reunir em uma só mostra tudo o que já se criou tendo por tema e inspiração a *Divina comédia*. Mas é um prazer que considero inadiável buscar o contato com essas manifestações artísticas nos meios disponíveis hoje, quando não ao vivo nas exposições temáticas ou nas visitas aos museus mais renomados.

² A trilogia de Giulio Leoni é composta por *I delitti della medusa* (Arnoldo Mondadori Editore, 2006), *I delitti del mosaico* (Arnoldo Mondadori Editore, 2004) e *I delitti della luce* (Arnoldo Mondadori Editore, 2005).

³ Francesco Fioretti, *Il libro segreto di Dante. Il codice nascosto della Divina commedia* (Newton Compton editori, 2012). Traduzido para o português por Martina di Pietro e Silvana di Pietro em *O livro secreto de Dante. O mistério da Divina comédia* (Évora, 2011).

⁴ Arnaud Delalande, *Le piège de Dante* (Grasset, 2006). Traduzido para o português por Maria de Fátima Oliva do Couto em *A armadilha de Dante* (Editora Record, 2009).

⁵ Matthew Pearl, *The Dante club* (Random House, 2003). Traduzido para o português por Maria José Silveira em *O clube Dante* (Francis, 2005).

A *Divina comédia*, assim, continua se apresentando ao mundo e explodindo em cores, formas e sons, como aqueles artificios que nos fazem suspirar diante da beleza. Vamos então percorrê-la, é o meu convite. E se você, novo leitor, anda precisando de um estímulo, aí vai um aperitivo que, como tal, não substitui o prato principal: a leitura. E com a devida licença que peço a Calvino, digo que o leitor pode se interessar por lê-la em sinopse-em resumo-em português-em edição bilíngue-em edição italiana-comprada-emprestada-em xerox-em livro-na tela-e **de-toda-forma-que-estiver-a-seu-alcance**. E como muitos resumos e comentários estão disponíveis, opto por percorrer o itinerário de nosso poeta-personagem com uma seleção de versos em italiano para que a sonoridade penetre através dos olhos e pelos ouvidos, convidando-nos ao (re)encontro com o texto dantesco, a começar pelo “Inferno”.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.⁶
(I, 1-3)

Os primeiros versos que nos colocam em comunhão com o protagonista perdido e sem rumo é o *starter* de toda a aventura, em seus diversos níveis de leitura.

Ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo ’mpedisce che l’uccide;⁷
(I, 94-96)

Das três feras – pantera, leão, loba – que impedem Dante de prosseguir, é a loba a mais feroz, a mais faminta, a que personifica a cobiça e em especial a ganância que, na conclusão das palavras de Virgílio – seu primeiro guia – nunca se sacia e sua fome se acresce continuamente. Não é a ganância a causa de tantos males que, contrariamente às esperanças do século XIV, jamais foi “*rimessa nello inferno*” (I, 110), confinada de volta ao inferno, e continua a se perpetuar entre nós?

I’ son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.⁸
(II, 70-72)

Beatriz, no entanto, não aparece agora, mas é nomeada por Virgílio juntamente com Maria e Lúzia: as três mulheres do Paraíso que se propuseram a ajudar Dante enviando seu mestre, seu autor, para guiá-lo na jornada até a salvação.

⁶ O personagem Dante começa sua narrativa contando que estava numa selva escura, tendo perdido o rumo certo.

⁷ Virgílio comenta que a loba faminta impede a passagem a Dante.

⁸ Virgílio refere a Dante as palavras de Beatriz, que havia deixado momentaneamente seu lugar no Paraíso para mobilizar o poeta latino em socorro do viajante.

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate
(III, 9)

Lapidares as palavras escritas na porta do inferno. Nelas, o estatuto desse reino se manifesta: não há esperança no inferno. Não há redenção, não há transitoriedade, é a pena eterna. E antes mesmo de cruzar o Aqueronte:

Virgílio: “Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser sanza infamia e sanza lodo.”⁹
(III, 34-36)

Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,¹⁰
(III, 40-41)

Os remissos, os covardes, os vis, aqueles que em vida não tomaram partido, aqueles que não verteram uma gota de suor ou de sangue por causa alguma: nem o Céu, nem o Inferno os aceitam. Deixo aos leitores a reflexão acerca dessa manifestação e o julgamento a respeito da pena que lhes é infligida.

vidi 'l maestro di color che sanno¹¹
(IV, 131)

Uma pausa no limbo antes da descida nos traz nomes conhecidos dentre os filósofos e sábios da Antiguidade grega, latina e árabe, prova de um saber sem fronteiras ou preconceitos, numa ousadia perigosa em tempos medievais. Medievais?

la bocca mi baciò tutto tremante¹²
(V, 136)

per la dannosa colpa della gola¹³
(VI, 53)

⁹ Antes de atravessarem o rio infernal, Virgílio explica a Dante que aquelas almas são dos remissos, daqueles que viveram sem infâmia e sem louvor.

¹⁰ Acrescenta que nem os céus os querem e nem o inferno os recebe.

¹¹ O protagonista refere-se a Aristóteles, o mestre dos sábios.

¹² O verso reporta as palavras de Francesca ao referir a Dante o momento em que Paolo a beija.

¹³ No círculo abaixo dos luxuriosos, Dante se depara com os que são punidos pela gula.

gridando: “Perché tieni?” e “Perché burli?”¹⁴
(VII, 30)

che qui staranno come porci in brago,¹⁵
(VIII, 50)

s’apressa la città c’ha nome Dite,¹⁶
(VIII, 68)

Os luxuriosos, os que se deixaram levar pela paixão, os adúlteros – no episódio talvez mais famoso e citado da *Divina comédia*, o de Francesca da Rimini, com seu Paolo, perpetuamente unidos – os gulosos, os avaros (e seus opostos), aqueles cuja ira explode e os que revivem a própria raiva por dentro, todos representados com suas respectivas penas testemunhadas pelas personagens que falam a Dante. Quase uma pausa na descida, presságio de maiores tormentos, a cidade infernal com seus demônios.

La gente che per li sepolcri giace¹⁷
(X, 7)

la riviera del sangue in la qual bolle
qual che per violenza in altrui nocchia.”¹⁸
(XII, 47-48)

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:¹⁹
(XIII, 37)

“Siete voi qui, ser Brunetto?”²⁰
(XV, 30)

“Ecco la fiera con la coda aguzza,²¹
(XVII, 1)

¹⁴ Mais embaixo, no Inferno, os mão-fechada e os mão-aberta, ou seja, os avaros e pródigos, questionam-se reciprocamente: “por que seguras?”, “por que gastas?”.

¹⁵ Os irosos ou raivosos ficam mergulhados no pântano de Stige, atravessado por Dante e Virgílio no barco de Flégias.

¹⁶ As muralhas da cidade infernal se aproximam nesse ponto da viagem.

¹⁷ Dante encontra os heréticos, que jazem em sepulcros abertos.

¹⁸ Os poetas cruzam o Flegetonte, rio de sangue onde estão mergulhados os assassinos.

¹⁹ Um dos condenados, um suicida, explica a Dante que a pena daqueles que tiraram a própria vida é a de estarem confinados nas árvores secas do lugar, sem direito a assumirem a forma humana novamente.

²⁰ Dante interpela seu mestre Brunetto Latini ao reconhecê-lo dentre os violentos contra a natureza, os sodomitas.

²¹ Nas palavras de Virgílio, eis que aparece o monstro símbolo do círculo da fraude, Gerião.

Os hereges, os violentos – assassinos, facínoras, responsáveis por matanças sodomitas, e usurários – se apresentam e revelam suas penas, no ritmo do *contrappasso* dantesco, infernal. Até que o monstro Gerião aparece com seu aspecto grotesco, em que a imaginação representou a fraude, o engano, a mistificação.

É pessoal a escolha desses versos, que marcam uma parte da descida de Dante e Virgílio através do Inferno, desde a entrada até o fundo do abismo que preanuncia o oitavo círculo: Malebolge. Aquele “*Luogo è in inferno detto Malebolge*,”²² (XVIII, 1), em cujos fossos os encontros se fazem mais tensos e a presença dos demônios não é mera figuração. Aí temos os rufiões e sedutores, os simoníacos, os adivinhos e magos/as, os corruptos. Para estes últimos, a pena é a de estarem mergulhados no piche fervente, um fosso negro em ebulição, guardados por demônios munidos de ganchos para coibir as tentativas de fuga. E que surpresa podemos ter ao ler que um corrupto consegue até mesmo enganar os diabos? Não estaremos nós lidando continuamente com essa praga que há séculos (milênios?) anda de mãos dadas com a ganância? Tempos medievais, tempos atuais.

Prosseguindo, os fossos “hospedam” os hipócritas, os ladrões, os mentores por trás das fraudes, os autores de escândalos e divisões religiosas, e as diferentes categorias de falsários, em que se juntam os alquimistas aos que falsearam a própria identidade e forjaram moedas. Assim, em todo o oitavo círculo temos como fio condutor a fraude, cujo estatuto prevê o uso da inteligência voltado ao engano em suas variadas nuances.

Após ultrapassar o poço dos gigantes, acorrentados, num *déjà-vu* clássico, no fundo do funil – assim é representado o Inferno – estão os traidores imersos no gelo do imenso lago infernal. Talvez para o nosso poeta essa pena tenha parecido suficiente, considerando a imobilidade forçada na companhia e proximidade eterna de Lúcifer em pessoa, com suas três caras, em cujas bocas Brutus, Cássio e Judas, traidores por antonomásia, são mastigados sem cessar. Podemos até não concordar com o julgamento do poeta ao formular suas penas infernais, mas com certeza sua escolha em relação aos traidores, considerando-os “a pior espécie” não vai de encontro à nossa própria percepção. Nós, que bem sabemos quanto o Inferno pode estar perto de nós, no nosso cotidiano deste século XXI, quantas vezes não nos deparamos com alguém que se nos revela um traidor, seja nas causas políticas ou familiares, seja no trabalho ou nas afeições?

Mas a viagem de Dante e Virgílio continua pelo Purgatório, a montanha inalcançável para os vivos, que nossos viajantes percorrem a partir da base, onde encontram as almas que aguardam o momento de se purificar, até o topo, passando pelos sete patamares que representam os pecados ditos capitais: soberba (orgulho, arrogância), inveja, ira, preguiça (negligência), avareza (e seu oposto), gula e luxúria.

Difícil tarefa seria a minha de percorrer o Purgatório com uma escolha de versos, tal é a riqueza de imagens, de cores, de sons, numa plasticidade que atualmente muitos reconhecem e admiram.

A chegada ao topo da montanha apresenta um cenário idílico, que nos prepara ao e participa do aparecimento de Beatriz – e ao mesmo tempo em que o mestre latino sai de cena. Para Dante, pres-tes a se purificar nos rios Lete e Eunoé, abre-se um novo portal, pelo qual, enquanto seus leitores, também somos convidados a passar; e com Beatriz, de céu em céu, de luz em luz, de revelação em revelação, num espaço fora do tempo, onde muitos de nós almejamos chegar, vivencia o êxtase da luz

²² Trata-se da chegada do protagonista ao oitavo círculo infernal, denominado Malebolge, os fossos do mal.

divina. Reconhecemos os caminhos do Inferno e do Purgatório como “quase nossos”; já o Paraíso se dilui no diáfano e no sonho, e dele participamos na medida de nossa imaginação, de nossas crenças e de nossa fé.

Se Dante teve a indicação de que estava destinado à transitoriedade do Purgatório e à recompensa quase certa do Paraíso, nós leitores não temos essa certeza. Em nossa jornada terrena vamos nos equilibrando entre nossos infernos e nossos purgatórios do dia a dia, na busca da paz e da luz para cada um de nós e para todos.

Eliot considerava que aprender italiano era algo inadiável diante da possibilidade de ler a *Divina comédia* no idioma original; Borges não dispensava a leitura da *Divina comédia* nem a caminho do trabalho. Os autores que constituem o presente volume certamente mergulharam nos tercetos inimitáveis, cada qual seguindo o viés de suas pesquisas. Sairemos enriquecidos todos, acredito, graças a um certo autor, que em um certo lugar, em um certo ano de um certo século redigiu um certo manuscrito...

ps: Antes de finalizar este texto não posso deixar de lembrar três versos marcantes, antológicos – e conclusivos – dessa trilogia (Inferno, Purgatório e Paraíso) que nos transporta e nos desafia, os quais, quem sabe, ali estão para apontar-nos um caminho: sair das trevas e rever a luz das estrelas; estar puro e disposto a subir ao céu das estrelas; e reconhecer o amor que move o universo e as estrelas.

E quindi uscimmo a riveder le stelle.

(Inf.; xxxiv, 139)

... puro e disposto a salire a le stelle.

(Purg.; xxxiii, 145)

... l'amor che move il sole e l'altre stelle.

(Par.; xxxiii, 145)

MARIA TERESA ARRIGONI

A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri

Silvana de Gaspari

Falar sobre Dante Alighieri e a *Divina comédia* é sempre um desafio, mas também um grande prazer, pois nenhuma outra obra ou autor parece exemplificar de forma mais clara e precisa a afirmação de Italo Calvino de que “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (1991, pp. 10-11) – embora o autor da frase não tenha, pelo poeta florentino, o reconhecimento que outros estudiosos lhe dedicaram ao longo da história da literatura.

A *Divina comédia*, tida como texto sagrado por alguns, transformou-se em referência para muitos autores, ao longo da história literária não só italiana, mas também de todo o mundo ocidental. Dante Alighieri tem sido lido e imitado ao longo dos séculos, além de ser considerado um dos maiores autores da literatura universal. Atualmente, até o escritor de *best-sellers* Dan Brown se rendeu ao florentino e estourou nas livrarias com seu volume intitulado *Inferno*.

Dante, além de ser conhecido como o “criador da literatura italiana”, já que foi o primeiro a elevar o então chamado “vulgar italiano” à categoria de língua literária, e como o “criador da língua italiana”, por ter fixado em texto escrito e poético a nova língua, foi quem produziu, na literatura ocidental, possivelmente em primeiro lugar, uma obra na qual tanto o divino como o terreno se encontram em aspectos ligados à moral, à política, às crenças e à sabedoria de seu tempo.

Para que tudo isso acontecesse, ele precisou explorar a linguagem de forma a adaptá-la a seus interesses e objetivos. Isso nos leva a Walter Benjamin (1984), conhecedor da tradição judaica, que foi buscar no *Gênesis* os elementos de que “formas diferentes” de expressão são necessárias para descrever a origem da linguagem, linguagem estudada, explorada e experimentada das mais diversas formas pelo poeta em questão. Em sua busca, Benjamin definiu que a linguagem apresenta três níveis: o primeiro é o da linguagem divina (palavra e coisa são inseparáveis), o segundo é o da linguagem nomeadora do homem (é a linguagem paradisíaca, dada ao homem por Deus e que lhe possibilitou nomear todas as coisas existentes sobre a terra), e o terceiro é o da linguagem decaída (é a linguagem como meio, sem a função de nomear ou dar sentido às coisas).

Para Cassirer:

Com outro torneio e novo aprofundamento de significado, o mesmo motivo aparece no relato bíblico da *Gênesis*. Também aqui é a palavra de Deus que separa a luz das trevas, que suscita de seu imo o céu e a terra. Os nomes das criaturas terrenas já não são, porém, conferidas pelo próprio Criador, mas por mediação do homem. Depois de haver Deus criado todos os animais do campo e todas as aves do ar, Ele as conduz ante o homem, para ver como este as nomeará, “pois, tal como Adão denominasse cada criatura vivente, assim devia ser seu nome” (*Gênesis*, 2, 19). (1972, p. 99)

Dante, em seu poema maior, usufrui de todos esses níveis da linguagem: no primeiro é criador, ao revelar o mundo dos mortos; no segundo é Adão, pois nomeia o que ali se encontra; e no terceiro é humano e decaído quando, no *Paraíso*, diz não existirem palavras para se descrever a magnitude divina. É a experiência da linguagem.

Giorgio Agamben, na introdução da edição francesa de seu livro *Infância e história*, nos relata que Wittgenstein, durante uma conferência proferida aos membros de um clube que se intitulava “os heréticos”, repropõe seu modo de encarar o *experimentum linguae*, e que, em função disso, vive a experiência de ver o mundo como um milagre. Wittgenstein ainda diz ser tentado a afirmar que o verdadeiro milagre da existência do mundo não estaria na língua, mas sim na própria existência da linguagem (AGAMBEN, 2005, p. 9).

Se encararmos a linguagem, assim como Wittgenstein, como a expressão milagrosa da existência do mundo, como não perceber também a literatura como o meio mais justo de expressão dos enigmas da existência humana? Dessa forma, a literatura, quando vista como meio de expressão da angústia humana e de seus anseios, passaria a ser um estímulo para a recriação da expressão teológico-linguística experimentada e vivenciada por Dante, podendo oferecer ao mundo uma visão muito mais ampla e profunda do modo como o sagrado, em oposição ao profano, vem sendo experimentado e vivido pelos homens ao longo da história. É Dante um grande exemplo disso ao se metamorfosear ora de autor, ora de personagem, ora de narrador, permitindo que sua narrativa exista através dele, ou melhor, apesar dele, ou ainda, além dele.

O autor, dessa maneira, pode ser visto como o sujeito da narração que revela a possibilidade de permuta entre a história e o discurso ou vice-versa. Ele seria um anônimo que se transforma em ausência para permitir que a narrativa exista, através da linguagem eleita por ele.

Para Roland Barthes, ao se fazer literatura, poder-se-ia partir de muitos lugares, porém, chegar a um só, o texto:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (1997, p. 17)

E é ainda por essa ótica que é possível declarar que toda impressão recebida pelo homem, todo desejo que se agita em seu íntimo, toda esperança que o atrai ou todo perigo que o ameaça pode afetá-lo religiosamente. E todos esses movimentos podem ser registrados pela literatura, através da linguagem moldada por ele. Cada autor, a seu modo, expressa seus sentimentos diante de suas impressões a respeito do mundo que o cerca. Essa forma única de expressão é o que se convencionou chamar de estilo.

Segundo Segismundo Spina:

Por simplista que pareça, o estilo é a expressão. É a marca pessoal de um artista, de um movimento literário, de uma época ou de uma classe. Expressar é transpor, por meio da palavra, da cor, da massa, do som, a realidade sentida, pensada, imaginada. Comumente, quando dizemos que tal autor é um primoroso estilista, referimo-nos apenas à execução formal da sua obra, por outras palavras, aos seus meios ou recursos

expressivos. Ora, a expressão não é somente a solução formal da realidade apreendida pelo espírito, mas também o modo peculiar de conceber a própria realidade. Por outras palavras: estilo não é apenas aquele conjunto de processos expressivos característicos do artista, mas ainda a sua maneira pessoal de encarar aquilo que é objeto de consciência. O estilo refere-se à forma e ao conteúdo. (1997, p. 89).

Dante Alighieri dá forma à sua realidade, modelando-a com seu estilo de homem medieval: trazendo o divino para perto de sua gente através da teologia de São Tomás de Aquino, cujo pensamento ele diz conhecer e respeitar.

Discutindo mais especificamente sobre as escolhas de Dante, vemos que uma de suas características mais importantes, dentro de seu estilo literário, é o tema da viagem, viagem ao além-túmulo, abordado a partir do divino e elaborado em função da linguagem apocalíptica.

Assim, recordo Kristeva com a colocação de que: “O poeta, ao contrário [do propagandista], opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea” (1974, p. 50).

A *Divina comédia* pode ser entendida, então, como a descrição da conquista da fé partindo-se dela mesma. Cada canto do poema é uma progressão fiel aos preceitos de fé, que parece crescer em concordância com a obra. Sem as manifestações de fé, das quais Dante tinha conhecimento, não se poderia chegar à narrativa final de seu poema; poema épico, político, teológico, lírico ou retrato de uma fase da história. Porém, se não houvesse alcançado a extrema beleza, a tentativa de escrever a *Divina comédia* teria sido vã.

Deduzo, portanto, neste momento, pensando nas escolhas dantescas, que, para ser um grande poeta, é preciso acreditar e ser acreditado. A beleza da obra em Dante dá sentido à existência e até mesmo às suas próprias convicções linguísticas, morais e filosóficas, vinculadas às questões de fé conhecidas no seu tempo. Vinícius Mariano de Carvalho, ao falar de Deus e das referências feitas a ele, lembra:

Diz Derrida sobre como as palavras podem referir-se a Deus e ao mistério: ‘Elas (as palavras) nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, deixam-no falar em si, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar’. (2001, pp. 52-53)

É desse ponto que retorno à representação simbólica e percebo que Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, atribuiu algumas características a esses símbolos que representam a linguagem, neste caso, da viagem ao além, seja ela considerada literária ou não. A primeira característica que me chama a atenção é o fato de que o símbolo nos leva a níveis da realidade que, sem ele, nos seriam inacessíveis. Octavio Paz, refletindo sobre a origem dessa representação simbólica, intui que:

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. Falar era recriar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições para sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática, na Índia védica. Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo. (1982, p. 35)

Nesse abismo, situo a arte, que, por sua vez, utiliza-se dessa característica simbólica, apresentando-nos uma dimensão da realidade que não nos seria possível alcançar de outra maneira. O símbolo pode ser visto como uma entidade sensível que tem a capacidade de manifestar um sentido oculto através de um veículo material, gestual, mental ou verbal, por exemplo. Isso quer dizer que o símbolo possui um nível duplo de significação, ou seja, possui um significado real que é diverso do que sua estrutura imediata quer comunicar ao conhecimento empírico. Mas que fique claro que os símbolos, mesmo manifestando essa dupla significação, têm origem geralmente no inconsciente individual ou coletivo, e tomam forma ao se radicar em nosso inconsciente. Essa característica leva a outra: já que os símbolos não podem ser inventados aleatoriamente, eles surgem e desaparecem como se fossem “vivos”. Ou seja, eles surgem quando maduros e desaparecem quando não possuem mais um sentido. O símbolo, por ser uma imagem reveladora, é um elemento que une o que está separado e coloca em ato o virtual. Considerado dessa maneira, a palavra é um símbolo que pode emitir outros símbolos, e o homem se faz diferente dos outros animais graças à linguagem, que o separou do mundo natural:

O homem se fez homem ao criar a linguagem, pois é através da palavra que o homem se faz metáfora de si mesmo. Por isso parece correto acreditar que os autores de apocalipses, como Dante, ao nos convidarem a reconhecer a identidade da imagem simbólica apresentada por eles, através das imagens simbólicas vislumbradas através de suas visões, queiram nos fazer conhecer a verdadeira natureza da relação que existe entre os textos explicitamente apresentados e a causa por que eles foram “criados”. “[...] Ao conceber e descrever sua função, os profetas de Israel, de Samuel em diante, habitualmente usam uma metáfora claramente *política*”. (CERESKO, 1996, p. 178, grifo do autor)

Esse objetivo político é tão presente na literatura profética, que há um texto antigo, chamado *Poimandres*, apresentado como “discurso de Hermes Trismegisto”, que se configura como uma espécie de manual para os fiéis que desejam se tornar profetas da doutrina verdadeira. O manual diz mais ou menos assim: o fiel tem uma visão na qual lhe aparece um ser de grandeza sem par, que se apresenta dizendo o seu nome, Poimandres, e suas qualificações: ele é o Intelecto do Soberano absoluto, de Deus; em resumo, é o próprio Deus. Ele produz uma visão e então responde às perguntas do fiel sobre o seu significado. A visão termina com o convite ao fiel para propagar essa verdade, de modo que mais pessoas consigam livrar-se das paixões e da ignorância e que, através do conhecimento, participem da grandeza de Deus.

E assim, se compararmos os vários apocalipses dos quais temos conhecimento, veremos que há um gosto geral por uma tradição literária, por uma imitação de lugares comuns. Mas é nessa imitação que podemos notar a originalidade e a personalidade literária de cada autor, que dá a seu texto um lugar

exclusivo dentro da literatura apocalíptica, a partir de seu estilo. A forma simbólica já está na natureza das coisas, mas ela serve a um objetivo perfeitamente em harmonia com o fim desse gênero de profecia. É necessário que a vontade divina revele-se e esconda-se concomitantemente, ao menos até certo tempo, diante de olhares profanos. É melhor que o homem conheça o futuro, mas que ao mesmo tempo o ignore, a fim de que seja obrigado a crer e a esperar aquilo que foi profetizado. A forma simbólica serve a esse duplo escopo, revelando e escondendo ao mesmo tempo.

Há ainda três outros motivos pelos quais os escritores apocalípticos se servem de misteriosos símbolos para apresentar suas mensagens. O primeiro seria a proteção, pois o autor quer proteger a comunidade à qual se dirige. Se ele apresenta a mensagem de forma críptica, de forma que possa ser entendida somente pelos membros da comunidade, evita que os perseguidores possam usar seus escritos para obter informações contra os componentes do grupo. Outro motivo é que eles proporcionam uma ilustração mais eficaz: os símbolos apocalípticos representam verdades muito complexas de modo muito simples. O último motivo seria o tradicionalismo desses símbolos, pois alguns eram usados simplesmente porque tinham se tornado parte da bagagem cultural tradicional das pessoas, com verdadeiros e próprios usos idiomáticos.

Dante, dentro desse panorama, é um espírito fortemente medieval, no qual culminam ideais estético-filosóficos e religiosos de seu tempo. Esse espírito medieval é muitas vezes definido por seu gosto pela alegoria, pelos símbolos, pelo tema de sua *Divina comédia* ligado à visão de uma literatura ultraterrena tradicional, por sua interpretação cristã e pela própria estrutura de seu poema. Para Eco:

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, suprasentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior. (1989, p. 72)

Dante, inserido nesse momento histórico, está envolvido pelas questões de Deus, nutrido por uma filosofia rica e vigorosa, cheia de movimentos místicos que alimentavam a literatura da península. Os intelectuais buscavam resolver problemas como os da relação entre Igreja e Império, as inquietações morais geradas por essa situação, a divisão, no campo intelectual, entre a interpretação mística e a racional dos problemas religiosos, a relação entre cultura profana e cultura clássica, além de inúmeros outros.

Certamente, um elemento muito forte para a representação dessa simbologia é a língua. Dante é considerado o pai do idioma italiano porque reconhece a supremacia do vulgar sobre o latim em uma realidade cultural de plurilinguismo que se apresenta durante a Idade Média. O vulgar que ele propõe é uma língua literária substancialmente toscana, de derivação siciliana, mas toscanizada, a língua da sua poesia. O conflito linguístico vulgar/latim, demonstrado em suas discussões, reflete diretamente o conflito político entre uma concepção laica do Estado e uma concepção eclesiástica. O poeta propõe que a Itália só poderia ter uma identidade político-cultural se seus intelectuais adotassem o vulgar italiano e os valores que este exprimia de modo não apenas poético, mas também político.

Com Dante, então, torna-se evidente, pela primeira vez, a função pedagógica e civil dos intelectuais na formação de uma língua italiana, que deve refletir uma opção política. Através da leitura da *Divina comédia*, o leitor culto italiano teria, pela primeira vez, a clara sensação de pertencer a uma civilização que, mesmo resguardadas suas características individuais, possuía bases comuns. É graças à linguagem de Dante que a sua integração se estende para além – nos reinos do cômico, do pavoroso, do coloquial.

Ainda a propósito da linguagem dantesca, um dos fatores que aproximam e ao mesmo tempo afastam sua obra da linguagem religiosa é a utilização dos símiles, já utilizados nas parábolas, mas que no poema adquirem uma amplitude e importância renovadas. Segundo Arrigoni:

O símile constitui o elo entre a viagem do poeta-personagem Dante que viu coisas impossíveis de serem ditas em palavras, e o mundo cotidiano do leitor, ao qual de alguma forma precisava ser aclarada a realidade da viagem [fantástica] para que a compreensão literal e moral pudessem surtir efeito. (2001, p. 230)

Dante, em sua genialidade, utilizou-se da força dessa cultura, manifestada através do povo, para produzir seu poema maior, assumindo o gênero apocalíptico e o italiano vulgar como seus instrumentos, na batalha contra a ignorância e a prepotência intelectual vigente na época. Dessa forma, assim como outros profetas que, revestidos da graça de um senhor maior, tiveram a possibilidade de ver e de falar a respeito de coisas não presenciadas por nenhum outro ser vivente, Dante se fez profecia e alcançou a alma humana como poucos foram capazes de fazer.

A poesia também está presente em outros profetas, cada um a sua maneira, cada um com seu estilo, mas todos verdadeiros profetas/poetas dedicados a transmitir uma mensagem sublime de esperança e igualdade entre os homens. Mesmo sendo Dante Alighieri maior entre eles, esses profetas também primaram pela beleza de seus relatos, desejando demonstrar a magnitude do reino de Deus através de sua língua simples e generosa para com a humanidade. A medida literária desses textos poderia estar, então, na abrangência que eles possuíam em relação ao povo de sua época e da mensagem política que propagavam, na maioria das vezes oralmente, como poesia que se proclama aos quatro ventos e que é levada a lugares distantes, provando que só a linguagem poética, a literatura, a arte são capazes de expressar o inexprimível.

Concluo dizendo que, sendo Dante visto como profeta, seria ele arauto, segundo Bloom (1993), ou seja, um orador maior, supremo, que se dirige aos seus contemporâneos a partir de uma linguagem talvez menos clerical ou teológica, mais humana e real. Essa linguagem, por vezes poética, produz imagens que tocam aqueles que as leem.

Sobre Dante muito se falou, há muito que se falar e, ao mesmo tempo, nada mais a ser dito: há que se contemplar a beleza de suas escolhas, sejam elas linguísticas, teológicas, políticas ou literárias, e a criação de suas inesquecíveis imagens do *oltretomba*.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2005.
- ARRIGONI, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz: os símiles na leitura/tradução da Divina comédia*. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 7 ed. São Paulo, Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas Sérgio Paulo Rounet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- CARVALHO, Vinícius Mariano de. “Religião e literatura: algumas interrelações possíveis”. In *Numem*. Juiz de Fora, v. 41, n. 1, pp. 35-59, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CERESKO, Anthony Raymond. *Introdução ao Antigo Testamento numa perspectiva libertadora*. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo, Paulus, 1996.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Trad., intr. e notas Cristiano Martins. São Paulo, EDUSP; Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1976.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Maria Sabino Filho. Rio de Janeiro, Globo, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997.

“Necessaria non solo per l’Italia, ma anche per le altre nazioni”: Ugo Foscolo intérprete de Dante

Karine Simoni

*Qualche cosa di grande deve contenere in sè un popolo,
nel cui seno può formarsi un uomo come Ugo Foscolo.*

Hobhouse

A vasta produção crítica do poeta, ensaísta, tradutor e romancista italiano Ugo Foscolo (1778-1827), escrita e publicada na Itália e na Inglaterra, pode ser caracterizada, dentre outros aspectos, pela tentativa de conciliar a tradição literária italiana com a necessidade de promover a renovação da literatura produzida na península. É visível, nos ensaios de Foscolo, a preocupação com a forma como a literatura vinha sendo feita na Itália, e é igualmente notável a estreita relação que o autor estabelece entre o futuro da literatura italiana e as formas culturais que a precederam, em especial aquelas ligadas às culturas grega e latina. De fato, nomes como Homero, Catulo, Virgílio, Dante e Petrarca são presença constante na produção crítica foscoliana; tais autores são considerados por ele “as únicas fontes de escritos imortais”¹ (1972, p. 271); os únicos capazes de representar a índole italiana por terem buscado, com suas obras e atitudes, superar a fragmentação linguística e política da península. Possivelmente por esse motivo, Foscolo sempre procurou torná-los próximos e fazer deles modelos de escrita, de intérpretes da condição moral e civil da literatura diante da necessidade de renovação da história e da sociedade naqueles anos difíceis, marcados pela dominação napoleônica e austríaca.² No célebre ensaio “Dell’origine e dell’ufficio della letteratura” [Sobre a origem e a função da literatura] (1809), Foscolo expõe o que julga ser a função ético-política da literatura e, por extensão, dos que dela se ocupam. Afirma:

O papel das artes literárias deve ser o de reanimar o sentimento e o uso das paixões, e de embelezar as opiniões salutares à concórdia civil, e de desnudar com generosa coragem o abuso ou a deformidade de muitas outras que, lisonjeando o arbítrio dos poucos ou a licença da multidão, roeriam os nós sociais e abandonariam os Estados ao terror do carrasco, à conspiração dos bravos, às sangrentas corridas dos ambiciosos e à invasão dos estrangeiros.³ (1933a, p. 17)

¹ No original: “*sole fonti di scritti immortali*”. Todas as traduções do italiano deste capítulo são da autora.

² Sobre o assunto, veja-se principalmente os ensaios compilados sob o título “Della morale letteraria” [Sobre a moral literária], de 1809, in *Lezioni. Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, 1933a.

³ No original: “Ufficio dunque delle arti letterarie dev’essere di rianimare il sentimento e l’uso delle passioni, e di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, e di snudare con generoso coraggio l’abuso o la deformità di tante altre che, adulando l’arbitrio de’ pochi o la licenza della moltitudine, roderebbero i nodi sociali e abbandonerebbero gli Stati al terror del carnefice, alla congiura degli ardití, alle gare cruento degli ambiziosi e alla invasione degli stranieri”.

Segundo Foscolo, caberia ao literato promover a concórdia, e, em particular, favorecer a mediação entre os governantes e a sociedade, desmistificando as ideias aparentemente democráticas que, na realidade, submetem o Estado ao domínio tirânico do estrangeiro. Tal crítica direciona-se especificamente à figura de Napoleão, com o qual Foscolo teve uma relação tumultuada, marcada pela desilusão quando o imperador francês cedeu Veneza à Áustria através do Tratado de Campoformio (1797), fato que adiou a esperança de Foscolo em ver a Itália unificada (CAMPANA, 2010; DEL VENTO, 2003).

Esse dado biográfico permite visualizar a notável força com a qual Foscolo se aproximou da tumultuada e nem sempre fácil sociedade do período, experiência que originou nele uma constante aspiração ao modelo dos chamados *poetas primitivos*, considerados os “grandíssimos e verdadeiros poetas [...] de todas as nações, que a teologia, a política e a história ditavam às nações com os seus poemas”⁴ (1933b, p. 358). Vale lembrar que, para Foscolo, o que faz autores como Homero, Catulo, Dante e Shakespeare serem considerados *primitivos* não é necessariamente o período histórico, tampouco a proximidade geográfica junto ao cerne da civilização clássica, mas o fato de serem os representantes do ápice da literatura e da língua nacional de suas respectivas pátrias.

O esforço empreendido por Foscolo em fomentar a tradição nacional nos poetas primitivos, associado à preocupação com a realidade política da Itália napoleônica, parece indicar que o autor “percebia a cultura antiga não tanto como um corpus abstruso de textos eruditos, mas como um fundo íntimo de aprendizagem prática”⁵ (LUZZI, 2012, p. 28). Ou seja, os poetas primitivos estariam destinados a servir como modelo capaz de inspirar os literatos a preencherem as lacunas da literatura do presente, a qual, como foi visto, teria o papel de promover o amor pela pátria e unir os italianos em prol da integração da península.

Se a presença de poetas antigos/primitivos é constante na obra de Foscolo, alguns nomes, como Homero e Dante, estão presentes quase que de maneira ininterrupta nos mais de cinquenta ensaios que o autor escreveu sobre literatura, perpassando também os textos que tratam de língua, história e tradução. A nenhum outro autor Foscolo dedicou tantas páginas como a Dante. Ainda muito jovem, aos 17 anos, compôs a ode *A Dante* (1795) e, mais tarde, no aclamado carme *Dei sepolcri* (1807), Dante é citado e louvado como o *ghibellin fuggiasco* [gibelino fugitivo] (vv. 173-174), que preferiu o exílio a apoiar o papa nas disputas políticas de Florença. Porém, o interesse de Foscolo pelo autor da *Commedia* se torna mais evidente no período em que esteve exilado na Inglaterra (1816-1827).⁶

A primeira tentativa de Foscolo de sistematizar os estudos sobre Dante resultou em dois artigos publicados, respectivamente, em fevereiro e setembro de 1818, ambos na *Edinburgh Review*, uma das revistas britânicas mais importantes do século XIX.⁷ Em seguida, são notórios os ensaios

⁴ No original: “grandissimi e veri poeti [...] di tutte le nazioni, che la teologia, e la politica, e la storia dettavano co’lor poemi alle nazioni”.

⁵ No original: “percepiva la cultura antica non tanto come un corpus astruso di testi eruditi, bensì come un fondo intimo di apprendimento pratico”.

⁶ Quando os austríacos formaram o Reino Lombardo-Vêneto após a derrota de Napoleão, em 1814, Foscolo, para não servir a mais um governo estrangeiro, optou pelo exílio, primeiramente na Suíça e depois na Inglaterra, onde permaneceu até a morte. Sobre o assunto, veja-se CAMBON (1980); CAMPANA (2010); FLAMIGNI & MANGARONI (1987), entre outros.

⁷ A revista, fundada em 1802 e interrompida em 1929, publicava textos de ordem política e literária.

Parallelo fra Dante e Petrarca (1823) e *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (1825) [doravante, *Discorso sulla Commedia*].

Investigar o significado de Dante na obra e na vida de Foscolo, especificamente durante o período inglês, é o objetivo deste estudo. Não se trata de se deter longamente nas ideias de Foscolo sobre Dante, em especial sobre a *Commedia*, mas de tecer algumas considerações que permitam refletir sobre a importância que o poeta florentino assumiu no processo de integração de Foscolo à cultura britânica. Isso porque, como bem afirmou Mario Fubini (1926, p. XLVI), a principal contribuição de Foscolo para os estudos de Dante e de Petrarca não se encontra na interpretação estética dos referidos poetas, às vezes relevante, às vezes pouco suficiente devido à busca excessiva por elementos psicológicos, mas na tendência à reconstrução da alma dos dois poetas a partir da história e da vivência poética.

Com efeito, já no primeiro artigo da *Edinburgh Review*, Foscolo adverte a necessidade de rever a obra de Dante e reavaliá-la a partir de uma perspectiva que considere o contexto histórico-cultural da época do poeta. O ponto de partida é a constatação de que, apesar da *Commedia* ter sido continuamente estudada ao longo dos séculos, ainda é como uma grande floresta que fascina pela grandeza, ao mesmo tempo em que assusta pela escuridão: “os primeiros viajantes que tentaram atravessá-la tiveram que abrir a própria estrada. Os que os sucederam a alargaram e a iluminaram, mas a estrada permanece a mesma e a maior parte dessa floresta ainda está, depois dos esforços de cinco séculos, quase envolta na sua escuridão primitiva escuridão”⁸ (1979, p. 5). Uma explicação para esse desconhecimento da obra de Dante estaria, segundo Foscolo, na ingenuidade dos leitores, especialmente dos leitores estrangeiros, que confiam em demasia nos comentários dos críticos e acreditam que a leitura desse tipo de texto substitui o conhecimento da própria obra (1979, p. 5). O público inglês poderia ter acesso ao texto integral da *Commedia* na própria língua graças à tradução de Cary⁹ que, segundo Foscolo, seria o melhor tradutor de Dante em língua inglesa, não em razão de sua “fidelidade” ao poeta florentino, mas também porque soube adaptá-lo a um tempo e linguagem diferentes. Essa tradução é elogiada no final do primeiro artigo da *Edinburgh Review*:

De todos os tradutores de Dante que conhecemos, o senhor Cary é o mais bem sucedido, e não podemos deixar de considerar seu trabalho como uma grande aquisição para o leitor inglês. O trabalho é executado com uma fidelidade quase sem igual, e, embora o verso que ele adotou não transmita a ideia da estrofe original, talvez seja o melhor para o seu propósito, e corresponde àquele que o próprio Dante teria escolhido, se ele tivesse escrito em inglês e em um período posterior.¹⁰ (1979, p. 43)

⁸ No original: “Un sentiero vi apersero i primi viandanti che si posero ad attraversarla. Quelli che li seguirono, lo allargarono e rischiararono: ma il cammino rimane ancora lo stesso; e dopo le fatiche di cinque secoli, la maggior parte di questa immensa foresta rimane rinvolta quasi nella sua oscurità primitiva”.

⁹ Trata-se de Henry Francis Cary (1772-1844), autor e tradutor inglês, conhecido principalmente pela sua tradução da *Divina comédia* de Dante em versos soltos. Para saber mais sobre sua tradução, ver o capítulo “As ilustrações de Blake para a *Divina comédia* no contexto das traduções da obra de Dante em língua inglesa”, de Andréia Guerini e Juliana Steil. [N.E.]

¹⁰ No original: “Di tutti i traduttori di Dante di cui siamo a conoscenza, il signor Cary è colui che ha avuto più successo; e non possiamo fare a meno di considerare la sua opera come un grande acquisto per il lettore inglese. Essa è condotta con una fedeltà quase inimitabile, e per quanto il verso che egli ha scelto non fornisca alcuna idea della terzina originale, è forse il migliore per il suo intento e corrisponde a ciò che Dante stesso avrebbe scelto se avesse scritto in inglese e in un periodo più tardo”.

Vale lembrar que no século XVIII e no início do XIX Dante foi sendo inserido lentamente na Inglaterra, como atestam as diferentes traduções da *Commedia* publicadas no período (DA POZZO, 1979, pp. XXII-XXIII). O interesse pelo poeta italiano deu-se provavelmente porque o leitor inglês visualiza em Dante uma “testemunha vivaz, poeticamente grande, complexa, de uma realidade medieval que, como outras parecidas, tinha alcançado aos olhos dos críticos ‘românticos’ razões de interesse específico. [...] o público inglês poderia pensar em encontrar, neste momento, a ideia de uma renovação civil válida para qualquer tempo”¹¹ (DA POZZO, 1979, p. XXIII). Por outro lado, esse mesmo leitor parece ter aclamado a ideia de ter como intérprete de Dante uma personalidade como Foscolo, conforme assegura uma carta datada de 1818, endereçada a uma amiga, na qual Foscolo relata o quanto a sua presença era estimada entre os ingleses, que o teriam definido como a maior personalidade que conheciam entre seus contemporâneos (1970, p. 268). Para o público britânico, Foscolo tornou-se uma ilustre presença, por representar o autêntico erudito italiano, que poderia atuar como tradutor cultural ao sugerir uma reinterpretação da literatura italiana. Ao chegar à Inglaterra, em 1816, com 38 anos de idade, Foscolo já usufruía de uma considerável notoriedade, especialmente por conta de seu romance *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Desse modo, a interpretação de Foscolo sobre a principal obra de Dante teria sido imediatamente reconhecida pela crítica, pois, como escreve Carlo Carpellini, em 1866,

Me parece que Ugo Foscolo esteja dignamente à frente da segunda época do renascimento dos estudos dantescos [...]. Todas as questões que estavam em voga na sua época se alinham no seu magnífico discurso sobre o Texto. Não há como negar que a muitas dessas questões não conseguisse dar uma boa ou completa solução, mas encontrou todas [...] e as identificou para as pesquisas dos pósteros. A moderna crítica dantesca começa com ele. (p. 4)¹²

Embora tenha alcançado fama e reconhecimento como crítico literário, é importante ressaltar que, para Foscolo, a atividade de escrever textos de crítica literária nem sempre foi vista como algo positivo, conforme se pode observar nas cartas enviadas para amigos e familiares, nas quais ele relata, além do reconhecimento por parte do público inglês, o enfrentamento de problemas econômicos, de saúde e aqueles relacionados à língua.¹³ Por outro lado, o crítico e poeta percebeu que, por não dominar o idioma inglês, a tradição cultural da Itália se tornara o principal material com o qual poderia efetivamente trabalhar. O conhecimento da *Commedia*, essa *imensa foresta venerabile*, seria prioridade, pois a obra era “necessária, não apenas para a Itália, mas para as outras nações; porque é

¹¹ No original: “testemonianza vivace, poeticamente grande, complessa, di una realtà medievale che, come altre simili, aveva acquistato agli occhi dei critici 'romantici' ragioni di specifico interesse. [...] il pubblico inglese poteva pensare di ritrovare, in questo momento, l'idea di un rinnovamento civile valido per ogni tempo”.

¹² No original: “E mi sembra che Ugo Foscolo stia degnamente a capo della seconda epoca del risorgimento degli studi danteschi [...]. Tutte le questioni che erano in campo ai suoi dì, tutte si schierano in quel magnifico discorso sul Testo. Non si nega che a molte non desse buona e quasi di niuna completa soluzione, ma tutte le trovò [...] e le accennò alle indagini dei futuri. La moderna critica dantesca comincia da lui”.

¹³ Veja-se em especial o volume IX do *Epistolario* (1994).

na idade de Dante, e, principalmente, pela influência de seu gênio, que nós podemos datar o início da história literária da Europa”¹⁴ (1979, pp. 2-4).

Se nos artigos da *Edinburgh Review* Foscolo se preocupou em fornecer ao público uma interpretação histórica da obra de Dante, o *Discorso sulla Commedia* apresenta os mesmos princípios críticos, de modo ampliado e mais aprofundado. Dividido em 211 parágrafos, além de um compilado de informações sobre as edições da obra de Dante, comentários, biografias e análises de personagens da *Commedia*, o *Discorso sulla Commedia* compreende cerca de 400 páginas. Desde o início, nota-se a preocupação de Foscolo em estabelecer uma nova forma de crítica literária e, novamente, o ensaísta expõe a necessidade de um estudo histórico do texto antes mesmo do estudo estético. Escreve:

A correção dos textos antigos depende sempre de apurar não questões retóricas e gramaticais de estilo e de língua, mas sim a *questão histórica*, se o autor tenha realmente escrito como se lê ou como outros propõem que se leia. Toda a autoridade [do texto] está nos códigos antigos, por isso, é preciso ver o quanto são antigos, e de qual origem primeira, e quando e como se originasse dos autógrafos.¹⁵ (1979, p. 188)

Desse modo, para Foscolo, a crítica teria como objetivo principal ressaltar as particularidades da obra, incluindo a história de sua escrita e recepção, aspecto este que o excesso de formalismo dos críticos do século anterior, preocupados apenas com os aspectos estéticos do texto, teria deixado de lado, dando assim origem a interpretações confusas e pouco contundentes sobre a obra. Ao afirmar: “tentarei, de todas as maneiras, diluir as opiniões que por quinhentos anos confundiram a verdade, que da análise do século, da vida e da mente do poeta pode ser útil para corrigir e entender, com normas críticas, o texto”¹⁶ (1979, pp. 186-7), Foscolo parece assumir a tarefa de colocar-se como intérprete-crítico da principal obra de Dante em solo inglês, função que teria sido solicitada e reconhecida pelos próprios ingleses, como já visto. Essa hipótese pode ser confirmada se considerarmos a opinião de Luzzi, que afirma: “nenhum outro italiano foi mais influente do que ele em difundir a causa da literatura italiana na Europa”¹⁷ (2012, p. 21).

Além de se aproximar da *Commedia* na perspectiva que prioriza o estudo do texto no seu contexto histórico-cultural, no *Discorso sulla Commedia* Foscolo se propõe a refletir sobre o papel da crítica e sobre os poetas antigos. Escreve:

A *Comédia* de Dante é identificada na pátria, na religião, na filosofia, nas paixões, no caráter do autor; e no passado, no presente e no futuro dos tempos em que ele viveu; e nessa civilização da Europa que se originou

¹⁴ No original: “necessaria non soltanto per l'Italia, ma anche per le altre nazione; perchè è nell'età di Dante, e soprattutto per l'influenza del suo genio, che noi possiamo collocare l'inizio della storia letteraria d'Europa”.

¹⁵ No original: “L'emendazione de' testi antichi dipende sempre dall'appurare non questioni retoriche e grammaticali di stile e di lingua, bensì la questione storica, se l'autore abbia veramente scritto come si legge, o com'altri propone che s'abbia a leggere; e l'autorità sta tuttaquanta ne' codici antichi; è dunque da vedere e di quanta antichità siano, e di che origine prima, e quando e come originassero dagli autografi”.

¹⁶ No original: “mi proverò ad ogni modo di diradare le opinioni che per cinquecento anni si sono confuse a quel tanto di vero, che dall'esame del secolo e della vita e della mente del poeta può emergere per emendare e intendere con norme critiche il testo”.

¹⁷ No original: “Nessun altro italiano fu più influente di lui nel diffondere la causa della letteratura italiana in Europa”.

com ele, se não a partir dele [...]. Mas a abundância e o silêncio das histórias se tornam igualmente prejudiciais. Assim, as narrativas, as tradições e as opiniões se acumulam nos dias de hoje, confusas e espinhosas pelas dúvidas; às vezes acolhidas, às vezes negadas e negligenciadas [...] E todas elas, algumas mais, outras menos, desviaram a língua, a poesia e a interpretação da *Commedia* das intenções de seu criador [...].¹⁸ (1979, p. 186)

O comentário indica que Foscolo busca ir além da análise puramente gramatical ou retórica, ao propor uma interpretação que considere, ao mesmo tempo, o caráter filológico, linguístico e histórico da obra. Como visto, tanto no *Discorso sulla Commedia* quanto nos artigos da *Edinburg Review*, Foscolo direciona boa parte do seu discurso ao panorama histórico sobre a época de Dante, o que demonstra também a preocupação em apresentar ao público inglês um quadro o mais completo possível sobre a história literária italiana. Essa característica do *modus operandi* crítico de Foscolo já havia sido notada por De Sanctis, para quem o autor “foi o primeiro dos críticos italianos a considerar o trabalho artístico como um fenômeno psicológico, e a buscar os seus motivos na alma do escritor e no ambiente do século no qual nasce”¹⁹ (1971, p. 180).

Com efeito, para Foscolo, a obra-prima de Dante seria a enciclopédia do século XIV, enquanto o poeta é considerado “a soma dos costumes, das ideias, das paixões, das lembranças do medievo”, pois “física, metafísica, escolástica; novas invenções, explicações dos fenômenos naturais, menção aos homens célebres do seu tempo e dos séculos precedentes, nada para Dante é deixado no silêncio”²⁰ (1979, p. 186). Visto desse modo, Dante encaixa-se no conceito de poeta primitivo, aquele que representava a pátria, a religião, a filosofia, as paixões do seu tempo, o que teria feito dele um grande inovador e renovador da sociedade medieval. No *Discorso sulla Commedia*, Dante é comparado a Homero enquanto escritor de uma obra considerada ápice da expressão humana, a qual possuía também uma função didática: a de ser a voz e o guia dos seus concidadãos. Por esse motivo, Foscolo teria encontrado em Dante o melhor exemplo de patriota e teria aprendido com ele a amar a pátria e a suportar as dores físicas e emocionais. Como afirma:

Não me parece que poderei felizmente dizer adeus à Itália, e às coisas humanas, se não quando tiver enviado a elas o seu ilustre poeta, por quanto eu posso, através de longos estudos, e para pagar meu débito para com ele, que me foi mestre não só de língua e poesia, mas de amor pela pátria, sem bajulá-la; de fortaleza

¹⁸ No original: “La *Commedia* di Dante è immedesimata nella patria, nella religione, nella filosofia, nelle passioni, nell’indole dell’autore; e nel passato, e nel presente e nell’avvenire de’ tempi in che visse; ed in questa civiltà dell’Europa che originava con esso, se non da esso [...]. Ma l’affluenza e il silenzio delle storie tornano del pari dannosi. Così e narrazioni, e tradizioni e opinioni si sono oggimai riaccumulate, e confuse e spinose di dubbj; e quando accolte, e quando smentite e neglette [...]. Pur tutte, tal più tal meno, sviarono la lingua, la poesia e la interpretazione della *Commedia* dalle intenzioni del suo creatore [...]”.

¹⁹ No original: “è il primo tra’ critici italiani, che considera un lavoro d’arte come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell’animo dello scrittore e nell’ambiente del secolo in cui nacque”.

²⁰ No original: “il sunto de’ costumi, delle idee, delle passioni, delle rimembranze del medio evo. Fisica, metafisica, scolastica, nuove invenzioni, spiegazioni in quei tempi alla moda dei naturali fenomeni; menzione degli uomini celebri del suo tempo e degli antecedenti secoli, nulla vi si lascia sotto silenzio”.

no exílio perpétuo, de sofrimento nas atividades, e desprezo à plebe literária, patricia e sacerdotal.²¹ (1979, p. 707)

Pode-se inferir então que a experiência de estudar e divulgar Dante deu a Foscolo a oportunidade de repensar a sua própria trajetória, e que, através da voz do poeta medieval, o crítico manifestou o seu pensamento sobre o exílio, o amor pátrio e a situação política da Itália contemporânea. Assim, o interesse de Foscolo pelo estudo da vida, da obra e do contexto histórico de Dante e a consequente *tradução*/inserção do poeta florentino na Inglaterra poderiam ser vistos como uma espécie de retorno simbólico à sua terra. É válido, assim, pensar em Foscolo como um “tradutor cultural” da Itália, a partir da sua própria experiência como exilado e das suas perspectivas em relação à nova terra. O retrato do poeta medieval resultante dos escritos de Foscolo é o de Dante patriota que teria idealizado e cumprido o propósito de criar a língua e a literatura da Itália, e teria levantado a voz para delatar os problemas políticos da península, provocados principalmente pelas disputas papais e pelos conflitos armados entre as cidades, que por sua vez teriam contribuído para provocar o enfraquecimento dos italianos e a invasão dos estrangeiros (1979, p. 68).

A experiência de Foscolo na Inglaterra, aqui apresentada brevemente através da relação que ele construiu com Dante, mostra que uma obra literária pode receber diferentes interpretações. No caso de Foscolo, tais interpretações se acentuaram no exterior, na medida que o crítico assumiu uma natureza híbrida, pois apresentava as características de sua terra natal ao mesmo tempo que era influenciado pelo seu novo ambiente. O Dante de Foscolo, interpretado pelo viés histórico-crítico e linguístico, nasce, portanto, da experiência europeia do autor, que via na obra-prima do poeta florentino os valores eternos e universais do poeta primitivo.

Se o conhecimento da história e da sociedade deveria servir como base para o estudo da *Commedia*, pode-se inferir então que, na visão de Foscolo, o estudo do poeta florentino e de sua obra teria como principal finalidade promover uma reforma política e literária que servisse para dar aos críticos e literatos, principalmente italianos, motivo para refletirem sobre os rumos e sobre o futuro da literatura italiana.

Referências Bibliográficas

CAMBON, Glauco. *Ugo Foscolo: poet of exile*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

CAMPANA, Andrea. *Ugo Foscolo. Letteratura e politica*. Napoli, Liguori, 2010.

CARPELLINI, Carlo Francesco. *Della letteratura dantesca degli ultimi venti anni. Dal 1845 a tutto il 1865*.

Siena, Ignazio Gati Editore, 1866. Original da Harvard University, disponível em www.books.google.com, último acesso em abr/2015.

DA POZZO, Giovanni. “Introduzione”. In FOSCOLO, Ugo. *Discorso sul testo della Divina commedia. Studi su Dante*. Edizione Nazionale, parte 1. A cura di Giovanni Dal Pozzo. Firenze, Le Monnier, 1979.

²¹ No original: “Né parmi ch’io potrò dir lietamente addio all’Italia, e all’umane cose, se non quando le avrò mandato il suo poeta illustrato, per quanto io posso, da lunghi studi, e sdebitarmi verso di lui, che mi fu maestro non sono di lingua e di poesia, ma di amore di patria senza adularla; di fortezza nell’esilio perpetuo; di longanimità nelle imprese, e di disprezzo alla plebe letteraria, patrizia e sacerdotale”.

- DEL VENTO, Christian. *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal noviziato letterario al nuovo classicismo (1795-1806)*. Bologna, CLUEB, 2003.
- DE SANCTIS, Francesco. "Ugo Foscolo poeta e critico". In *Saggi critici*. Milano/Messina, Principato, 1971.
- FLAMIGNI, Adriana; MANGARONI, Rosella. *Ugo Foscolo: la passione dell'esilio*. Milano, Camunia, 1987.
- FOSCOLO, Ugo. *La chioma di Berenice. Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. Edizione Nazionale, parte VI. A cura di Giovanni Gambarin. Firenze, Le Monnier, 1972.
- _____. *Sull'origine e sull'ufficio della letteratura. Lezioni di articoli di critica e di polemica (1809-1811)*. Edizione Nazionale, parte VII. A cura di Emilio Santini. Firenze, Le Monnier, 1933a.
- _____. *Della poesia, dei tempi e della religione di Lucrezio. Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*. Edizione Nazionale, parte VIII. A cura di Luigi Fassò. Firenze, Le Monnier, 1933b.
- _____. *Discorso sul testo della Divina commedia. Studi su Dante*. Edizione Nazionale, parte I. A cura di Giovanni Dal Pozzo. Firenze, Le Monnier, 1979.
- _____. *Epistolario VII. 7 settembre 1816-1818*. Edizione Nazionale, parte XX. A cura di Mario Scotti. Firenze, Le Monnier, 1970.
- _____. *Epistolario IX. 1822-1824*. A cura di Mario Scotti. Firenze, Le Monnier, 1994.
- FUBINI, Mario. "Introduzione". In FOSCOLO, Ugo. *Saggi letterari*. Torino, Carlo Accame, 1926.
- LUZZI, Joseph. *Il romanticismo italiano e l'Europa. Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale*. Trad. Mattia Acetosio. Roma, Carocci, 2012.

As ilustrações de Blake para a *Divina comédia* no contexto das traduções da obra de Dante em língua inglesa

Andréia Guerini
Juliana Steil

Um grande clássico da literatura mundial como a *Divina comédia* está sempre vivo nas culturas que o herdaram, mas há períodos em que o interesse a seu respeito se renova de um modo mais evidente. Nos dias atuais, a obra-prima de Dante Alighieri tem repercutido notadamente sobre as artes gráficas e mídias contemporâneas – podemos mencionar, por exemplo, as adaptações em quadrinhos, em *videogame* e em anime. Entre as artes visuais tradicionais, as séries de ilustrações feitas por artistas importantes têm recebido destaque. Assim, no Brasil, os desenhos de Sandro Botticelli foram reproduzidos em edição de luxo da *Commedia*, publicada em 2011;¹ as gravuras de Salvador Dalí foram expostas em várias capitais brasileiras entre 2012 e 2014,² com o apoio de instituições nacionais.

No passado recente da arte britânica, um momento em que o aspecto imagético da obra de Dante esteve em grande evidência foi o período romântico. “A redescoberta de Dante no Reino Unido dos séculos XVIII e XIX é um dos episódios mais fascinantes da história cultural do país”,³ avalia Wilson (2007, p. vii), um dos organizadores da exposição *Dante Rediscovered* (The Wordsworth Trust, Grasmere, 2007), que reuniu obras de artistas como Henry Fuseli, Dante Gabriel Rossetti e William Blake.

Abordaremos aqui justamente a série de aquarelas produzidas pelo poeta, pintor e gravurista William Blake (1757-1827), pouco comentadas no contexto brasileiro, apesar de serem amplamente identificadas entre as ilustrações mais relevantes da *Divina comédia*. A série de ilustrações de Blake para a *Commedia* compreende 102 itens, sendo que 72 correspondem a episódios do “Inferno”, vinte correspondem ao “Purgatório” e dez ao “Paraíso”.⁴ Neste breve estudo, discutiremos especificamente os desenhos referentes ao “Inferno”.

Uma apreciação desses desenhos, observando o seu lugar na recepção de Dante no contexto anglófono, deve considerar o seu relacionamento com as primeiras traduções da *Commedia* realizadas em língua inglesa; para isso, revisitaremos principalmente Tinkler-Villani (1989) e, ao final, consultaremos, em especial, o texto de Paley (2003).

As traduções da *Divina comédia* em língua inglesa estreiam no século XVIII com o excerto referente ao episódio do Conde Ugolino, traduzido por Jonathan Richardson (1665-1745) e publicado em 1719 em um de seus livros de ensaios sobre pintura e estética. Richardson era pintor e entrou em contato

¹ Tradução de João Trentino Ziller, Ateliê Editorial/UNICAMP.

² A exposição *Dalí: A Divina Comédia* estreou no Rio de Janeiro e seguiu para Curitiba, Recife, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte.

³ Nossa tradução. No original: “*The rediscovery of Dante in eighteenth- and nineteenth-century Britain is one of the most fascinating episodes in the cultural history of this country*”. Todas as traduções do inglês deste capítulo são das autoras.

⁴ As imagens digitais das ilustrações de Blake à *Divina comédia* podem ser acessadas no portal The William Blake Archive, disponível em <http://www.blakearchive.org>.

com a obra de Dante ao encontrar a reprodução de uma gravura atribuída, na época, a Michelangelo, a qual representava Ugolino na prisão. O episódio de Ugolino é mencionado em *Os contos de Canterbury*, de Chaucer, escrito entre 1386 e 1400; após esta menção, no entanto, a *Commedia* não teve uma repercussão significativa na literatura inglesa até a tradução de Richardson.

Em seu texto, Richardson apresenta brevemente o poeta italiano e procede à tradução do excerto inicial do Canto xxxiii (versos 1-78) do “Inferno” para ilustrar seu argumento de que a poesia seria superior à história; a escultura, superior à poesia; e a pintura, a mais superior das artes (RICHARDSON, 1773, p. 263). O metro escolhido pelo tradutor é o *blank verse*. Veja-se, por exemplo, a tradução dos versos 1 a 9 do Canto xxxiii do “Inferno”:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' *capelli*
del capo ch'elli avea di retro guasto.

He from the horrid food his mouth withdrew,
And wiping with the *clotted offal hair*
His shudd'ring lips, raising his head thus spake.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'ì' rodo,
parlare e lagrimar vedrai *insieme*.
(ALIGHIERI, 2011, pp. 220-221)

You will compel me to renew my grief
Which e'er I speak oppresses my sad heart;
But if I infamy accumulate
On him whose head I gnaw, I'll not forbear
To speak, tho' tears *flow faster* than words.
(RICHARDSON, 1773, p. 259)

Richardson acomoda mais ou menos livremente os tercetos em estrofes sem rima, acrescentando alguns adjetivos e advérbios à linguagem direta do texto de partida. Podemos dizer, com Tinkler-Villani (1989, p. 64), que a tradução de Richardson acompanha de perto o sentido do original se for comparada a outras traduções do período, como a do poeta Thomas Gray (1716-1771), feita por volta de 1742:

From his dire food the grisly felon raised
His gore-dyed lips, which on the clotted locks
Of the half-devoured head he wiped, and thus
Began: 'Would'st thou revive the deep despair,
The anguish, that, unuttered, nathless wrings
My inmost heart? Yet if the telling may
Beget the traitor's infamy, whom thus
I ceaseless gnaw insatiate, thou shalt see me
At once give loose to utterance and to tears.
(GRAY, 2014)

A tradução de Gray, escrita como exercício de estudo de língua italiana, também opta pelo *blank verse* tradicional inglês. Os acréscimos de Gray, especialmente de adjetivos, são mais numerosos do

que os de Richardson. O volume de atributos nesta segunda tradução, somado aos frequentes *enjambements*, resulta em um efeito e um andamento consideravelmente diversos daqueles do texto de partida.

Segundo Trinkler-Villani (1989, p. 66), a tradução de Gray surge no contexto do interesse do tradutor pela poesia nórdica e, do ponto de vista da recepção de Dante em língua inglesa, seu exercício contribuiu para que a *Commedia* fosse associada ao “primitivismo nórdico” e ao “foco nacionalista no passado da Inglaterra”.

Frederick Howard, o Conde de Carlisle (1748-1825), também traduziu o mesmo excerto do “Inferno”, escolhendo o dístico rimado:

Now from the fell repast, and horrid food,
The Sinner rose, but first (the clotted blood
With hair depending from the mangled hair)
His jaws he wiped, and thus he wildly said:

Ah! will't thou then recall this scene of woe,
And teach again my scalding tears to flow?
Thou know'st not how tremendous is the tale,
My brain will madden, and my utterance fail.
But could my words bring horror of despair
To Him whose bloody skull you see me tear,
Then should the voice of sweet revenge ne'er sleep,
For ever would I talk, and talking weep.

(CARLISLE, 1773, pp. 13-14)

Nitidamente, das três traduções, a de Carlisle é a que tem a intenção literária mais alta. O tema de Ugolino é tomado como ponto de partida para outro texto, em que a linguagem se torna mais formal. O tradutor alonga os versos e intensifica a dramaticidade passional da cena na escolha do léxico e na quantidade de adjetivos e advérbios, o que é coerente com a aproximação que Tinkler-Villani (1989, p. 67) faz entre o estilo do tradutor e o estilo da ópera inglesa do século XVIII.

Essas três traduções do episódio inicial do Canto xxxiii do “Inferno” são as mais representativas do período, mas vale registrar as traduções feitas por Joseph Warton (publicadas em 1756, no primeiro volume de *An essay on the genius and writings of Pope*) e por Thomas Warton (publicadas em *History of English poetry*, no ano de 1781), ambas em prosa.

Vimos anteriormente que a primeira tradução de um fragmento da *Divina comédia* em inglês, feita por Richardson no século XVIII, foi motivada por uma ilustração atribuída a Michelangelo. Na ocasião da tradução do Conde de Carlisle, várias pinturas e gravuras já haviam sido realizadas sobre o tema de Ugolino. A partir da referência descontextualizada do episódio, feita por Richardson, o interesse dos britânicos em Dante foi conduzido não pelo modelo poético da *Commedia*, ou por sua organização alegórica, ou sua dimensão histórica, mas especificamente pela cena trágica de Ugolino e seus filhos aprisionados.

O escritor e mecenas William Hayley (1745-1820) dará um passo além do interesse pelo tema de Ugolino com sua tradução dos três primeiros cantos do “Inferno”, publicada em nota a seu *An essay on*

epic poetry, no ano de 1782. Cabe mencionar que precederam a tentativa de Hayley uma tradução do “Inferno” realizada por Charles Burney em 1761 e uma tradução do texto integral da obra realizada por William Huggins em 1760; ambas as traduções, porém, não foram publicadas e seus manuscritos se perderam (TINKLER-VILLANI, 1989, pp. 74-76).

Hayley declina à opção do *blank verse* da tradição miltoniana, mostrando a preocupação de refazer a *terza rima* – “para oferecer ao leitor inglês uma ideia do estilo peculiar de Dante”⁵ (HAYLEY, 1782, pp. 172-173) –, e isso surpreende ao lembrarmos que o tradutor tinha formação clássica e era o crítico mais respeitado de Milton na época. Veja-se, por exemplo, a tradução dos versos 1 a 9 do Canto 1 do “Inferno”:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

In the mid season of this mortal strife,
I found myself within a gloomy grove,
Far wandering from the ways of perfect life:

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

The place I know not, where I chanc'd to rove,
It was a wood so wild, it wounds me sore
But to remember with what ills I strove:

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
(ALIGHIERI, 2011, pp. 31-32)

Such still my dread, that death is little more.
But I will tell the good which there I found.
High things 'twas there my fortune to explore:
(HAYLEY, 1782, p. 175)

A intenção de Hayley de não se afastar do texto de partida se confirma com o fato de o texto em italiano estar disponível ao lado da tradução, o que não era comum. Talvez pela necessidade dos versos selecionados, Hayley faz algumas escolhas que dão ao texto um tom um pouco mais formal e mais elaborado do que o original. O tradutor procura transpor as aliterações, enquanto é possível perceber que, ao longo do texto traduzido, a nitidez de imagens concretas é amenizada.

William Blake conhecia bem a tradução de Hayley, pois trabalhou com o mecenas entre 1800 e 1803, ocasião em que pintou um retrato de Dante para a sua biblioteca em Felpham. O entorno desse retrato traz uma representação de Ugolino e seus filhos na prisão.⁶

O mesmo Hayley provavelmente terá apresentado seu ilustrador com a tradução do “Inferno” realizada por Henry Boyd (1750-1832) e publicada na Irlanda em 1785, em cujo volume Blake deixou algumas anotações (PALEY, 2003, pp. 107-108).

Boyd foi um religioso anglicano irlandês, poeta, admirador e tradutor de literatura italiana, responsável pela primeira tradução do texto integral da *Commedia* publicado em inglês, no ano de 1802. O

⁵ No original: “to give the English reader an idea of Dante's peculiar manner”.

⁶ Uma reprodução dessa obra, que integra o acervo da instituição Manchester City Galleries, pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/william-blake/william-blakes-illustrations-dante>; último acesso em mar/2015.

tradutor tinha um objetivo claro de fazer com que Dante fosse aceito pelo público de língua inglesa, o que pode ser visto não somente em seu prefácio, como também no texto traduzido.

O leitor contemporâneo provavelmente identificaria a *Commedia* de Boyd como uma paráfrase:

When life had labour'd up her midmost stage
And, weary with her mortal pilgrimage,
Stood in suspense upon the point of Prime;
Far in a pathless grove I chanc'd to stray,
Where scarce imagination dares display,
The gloomy scen'ry of the savage clime.

II.

On the deep horrors of the tangled dell,
With dumb dismay, the pow'rs of mem'ry dwell,
Scenes, terrible as dark impending fate!
Yet tell, O muse! what intellectual store
I glean'd along the solitary shore,
And ring in louder strains the heav'nly freight.
(ALIGHIERI, 1785, p. 189)

Um terceto pode desdobrar-se em uma estrofe de seis versos; dois ou três tercetos podem estar organizados em uma estrofe, em uma estratégia que praticamente impossibilita acompanhar a sequência dos tercetos como estão ordenados no texto de partida. O estilo e a linguagem refletem a tradição miltoniana no contexto do século XVIII. No “Inferno”, Boyd atenua a presença ativa do protagonista, em parte pela diminuição das ocorrências de pronomes pessoais, e o tom é predominantemente melancólico e introspectivo.

Essa tradução ficou razoavelmente conhecida na época de sua publicação, mas acabou sendo esquecida após o aparecimento da tradução de Cary, provavelmente por Boyd ter baseado suas escolhas em um repertório de recursos literários já muito utilizados.

O “Inferno” traduzido pelo Reverendo Henry Francis Cary (1772-1844) foi publicado entre 1805 e 1806, e sua tradução integral da *Commedia*, em *blank verse*, veio a público em 1814, com o título *The Vision; or, Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri* (ALIGHIERI, 1814). Cary nutria um entusiasmo pessoal sobre a obra de Dante e se tornou um especialista no assunto. Na época, seu “Inferno” recebeu boas avaliações, mas não interessou a um número grande de leitores. Mais tarde, quando completou a tradução do texto integral, não conseguiu encontrar editor, e decidiu ele próprio publicá-la, mas ainda não obteve sucesso de público. Em 1817, porém, Cary conheceu Coleridge, já reconhecido poeta, e lhe entregou uma cópia da tradução. Coleridge passou a elogiá-la e a citar Dante, de modo que o problema do interesse na tradução foi resolvido instantaneamente: a edição teria esgotado em menos de três meses. Dante, então, se tornou um autor indispensável entre os britânicos e a tradução de Cary se estabeleceu como referência (TINKLER-VILLANI, 1989, pp. 179-180).

Ugo Foscolo reafirmou o sucesso da tradução ao declarar na *Edinburgh Review* (1818) que, de todos os tradutores de Dante, Cary foi o mais bem-sucedido. O crítico elogia a “fidelidade” e discute a forma de verso utilizada: “É executada com uma fidelidade quase sem precedentes; e, embora o metro adotado não transmita a ideia do original, talvez seja o mais adequado para seu objetivo, e o que o próprio Dante teria escolhido se tivesse escrito em inglês e em dias mais atuais”⁷ (TOYNBEE, 1909, p. 161).

Cary faz uso de um repertório parecido com aquele usado por Boyd, mas de uma forma mais moderada em comparação com a tradução anterior:

In the midway of this our mortal life,
 I found me in a gloomy wood, astray
 Gone from the path direct: and e'en to tell
 It were not easy task, how savage and wild
 That forest, how robust and rough its growth,
 Which to remember only, my dismay
 Renews, in bitterness not far from death.
 Yet to discourse of what there good befel,
 All else will I relate discover'd there.
 (ALIGHIERI, 1814, p. 1)

Ao contrário do que ocorre na tradução de Boyd, é possível, no texto de Cary, acompanhar facilmente os tercetos do texto de partida. Além disso, o encadeamento das ideias apresenta mais clareza – ainda assim, a ordem sintática, os *enjambements* e as inversões miltonianas frequentes certamente formam um verso elaborado e não exibem um estilo sucinto e vívido como o que corresponderia ao da *Commedia*. Foscolo, em sua resenha, chama atenção para o estilo antiquado da tradução, atribuindo-o ao esforço de imitar Shakespeare e, principalmente, Milton: “em seu anseio por imitá-los, ele se torna mais antiquado do que ambos; esperamos que, quando ele republicar sua tradução [...] considere a ideia de modernizar um pouco a linguagem e dar mais simplicidade e suavidade a várias passagens”⁸ (TOYNBEE, 1909, p. 162).

O percurso das primeiras traduções do texto de Dante em inglês abriria espaço para outro tipo de reescrita, especificamente, o conjunto de ilustrações realizado por Blake. As ilustrações de Blake para a *Divina comédia*, idealizadas para compor uma coleção pessoal, foram o último projeto no qual trabalhou, encomendado por John Linnell, principal patrono do artista em seus últimos anos de vida. A nota obituária publicada no *Literary Gazette* descreve que Blake deixou em seu quarto, sobre uma mesa de trabalho, alguns livros, entre os quais estavam no topo, além da Bíblia, a edição de Alessandro Vellutello da *Commedia* e um exemplar da tradução de Cary (PALEY, 2003, p. 111; BENTLEY JR., 2002,

⁷ No original: “It is executed with a fidelity almost without example; and, though the measure he has adopted conveys no idea of the original stanza, it is perhaps the best for his purpose, and what Dante himself would have chosen, if he had written in English and in a latter day”.

⁸ No original: “in his anxiety to imitate them, he becomes more antiquated than either; and we hope that, when he republishes his translation [...] he will think proper to modernize the language a little, and give more simplicity and sweetness to many parts of it”.

p. 166). Há relatos de que Blake tenha aprendido italiano em algumas semanas, antes de iniciar o projeto das ilustrações. Anos antes, ele menciona em carta que lamentava não ter começado a aprender línguas mais cedo, pois achava muito fácil⁹ (Erdman, 1988, p. 727); ainda assim, não há consenso sobre o grau de domínio de italiano que Blake teria atingido em período tão breve, sendo provável que sua leitura do texto da *Commedia* tenha ocorrido com o apoio de uma tradução. A tradução que teria sido escolhida por Blake, sabemos, é a de Cary, considerada a melhor disponível na época.

Uma das maiores qualidades dessa série de ilustrações, que foi interrompida com a morte do artista, é sua estrutura de cores. Blake pintou os desenhos como pequenos quadros, em várias etapas nas quais ia aplicando cuidadosas camadas de tinta (PALEY, 2003, p. 111).

Em Blake, as cores, com suas possibilidades de compor elementos de luz, sombra e profundidade, conferem uma ideia de vivacidade às imagens representadas, o que também acontece no texto da *Commedia* por meio da manipulação da língua italiana, uma característica que é, em geral, atenuada nas traduções em inglês analisadas. A simplicidade do traço, sem ornamentos elaborados em excesso, também pode ser vista como um aspecto em comum com o texto da *Commedia* no que se refere à linguagem direta. Entre os elementos próprios do estilo do ilustrador, no desenho *Dante running from the three beasts*¹⁰ podemos notar a caracterização das bestas, que têm a mesma aparência grotesca das bestas retratadas nas outras pinturas e gravuras do autor, como lembra Paley (2003). Nessa aquarela em particular, aos planos de interpretação, já sobrepostos no texto de Dante, é acrescentada a impressão de que a figura de Virgílio lembra imagens da iconografia de Jesus Cristo, que, em Blake, representa a Imaginação. Tinkler-Villani (1989, p. 264) identifica em Dante e Virgílio as personagens da mitologia de Blake Luvah e Los, dois aspectos do mesmo homem, os Zoas que dominam o artista criativo. Isso ocorre frequentemente nessa série de ilustrações: Blake inclui níveis de interpretação de seu repertório como autor, fazendo uso da polissemia e sem necessariamente romper a superfície do sistema do texto de partida. Sem dúvida, isso muitas vezes é possível devido a uma base da mitologia cristã compartilhada pelos dois autores.

No desenho correspondente ao Canto 11, *The mission of Virgil*,¹¹ acontece o que realmente podemos chamar de intromissão por parte do ilustrador. A cena no centro inferior retoma elementos da cena anterior (podemos ver ali as três bestas grotescas de Blake). No texto do Canto 11, temos a figura de Dante e a de Virgílio, e, dentro do relato de Virgílio, outras quatro figuras participam ativamente do episódio: Beatriz, Nossa Senhora, Santa Lúcia e a mística Raquel. Na aquarela estão, além de Dante e Virgílio, as quatro figuras femininas representadas na divisão central do quadro. As outras figuras não aparecem no texto do Canto 11: os dois homens atormentados na parte inferior já foram apontados por alguns críticos como sendo Orc, acorrentado à direita, e um dos filhos do gigante Álbion à esquerda, duas personagens das profecias de Blake. Na parte de cima, a inscrição a lápis aponta a figura como *The Angry God of this World* e, à frente dela, a figura de César. Segundo Paley (2003), um dos comentadores dessa aquarela, essa cena simboliza uma situação em que “Deus permite que o espírito

⁹ A carta, “To James Blake”, data de 30 de janeiro de 1803.

¹⁰ Ver ilustração em <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=but812.1.wc.01&java=>; último acesso em mar/2015.

¹¹ Imagem disponível em <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=but812.1.wc.02&java=>; acesso em mar/2015.

do império assuma o controle deste mundo”. Essa ilustração, então, mostraria a oposição de Blake à Igreja e ao Estado, funcionando, nesse sentido, como uma crítica à obra de Dante. Mas esse tipo de intromissão não é uma tendência geral na série. O que pode ser observado em praticamente toda a série, contudo, é a tentativa de acomodar as várias passagens na mesma aquarela, sintetizando todo o conteúdo do Canto. É uma abordagem diferente da estratégia de outros artistas, como John Flaxman, por exemplo, que era amigo de Blake e também compôs uma série de ilustrações à *Divina comédia*.

Os dois ilustradores tratam de forma bastante diversa o famoso episódio de Francesca da Rimini, com quem Dante dialoga no segundo círculo do Inferno, onde ficam os luxuriosos, condenados a serem arrastados incessantemente pela ventania. Flaxman prefere concentrar-se em uma cena isolada, a cena lembrada por Francesca, em que ela e seu amante são surpreendidos pelo marido traído.¹² Blake, em *The Circle of the Lustful: Francesca da Rimini*,¹³ aproveita o potencial imagético do texto de Dante e se atém ao cenário infernal do segundo círculo, incluindo uma representação da memória de Francesca e Dante desmaiado após ouvi-la. Dessa forma, sintetiza o conteúdo de todo o Canto v e compõe um cenário dinâmico. Esse recurso dá o efeito de movimento do poema, enquanto em Flaxman as imagens costumam ser estáticas. Não fosse pela economia de adornos, o estilo neoclássico desenvolvido nas ilustrações de Flaxman poderia esboçar bem o estilo da tradução de Cary, por ser menos vívido e mais formal.

A comparação entre Blake e Flaxman evidencia outra estratégia importante nas aquarelas de Blake: observemos novamente que a cena de Flaxman sobre a passagem de Francesca da Rimini não faz parte da ação da narrativa naquele ponto do Canto, mas se trata da cena lembrada dentro da ação; já as aquarelas de Blake procuram repetir a estrutura narrativa da *Commedia*, observando as memórias sobrepostas e mostrando a evolução das cenas do ponto de vista do narrador, identificando no interior do cenário das gravuras as memórias contadas durante a experiência vivida pelo protagonista. Por outro lado, ao fazer isso, Blake diminui a ênfase na dimensão histórica do poema, transferindo a atenção para a dimensão imaginativa – uma abordagem que segue as suas inclinações como autor – sem, no entanto, deixar de compor um cenário vivo, bem delineado.

Chegamos, então à nossa questão central: o que as ilustrações de Blake devem às traduções da *Commedia* em inglês?

Frederick Tatham, que acolheu a esposa de Blake após a morte do artista, teria dito sobre as aquarelas: “desenhos como esses jamais foram feitos por nenhum inglês em qualquer época, nem por nenhum estrangeiro desde o século xv, sendo Michelangelo o seu único concorrente”¹⁴ (BENTLEY JR., 2001, p. 124). Pode haver exagero por parte do admirador do artista, mas ele provavelmente tem razão no que se refere à originalidade de Blake entre os britânicos.

Blake não seguiu servilmente a tradução de Cary; não se esforçou para adequar a sua proposta a modelos preexistentes na cultura de chegada – como fizeram, em diferentes graus, os tradutores

¹² Ver ilustração (*Paolo and Francesca* ou *Paolo kisses Francesca*, 1793) em http://www.worldofdante.org/gallery_Inferno_5.htm; último acesso em mar/2015.

¹³ Imagem disponível em <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=but812.1.wc.10&java=>; último acesso em mar/2015.

¹⁴ No original: “such designs, as have never been done by any Englishman at any period or by any foreigner since the 15th century, & then his only competitor was Michael Angelo”.

citados anteriormente. Ele se mostra um leitor bastante informado sobre a obra de Dante, especialmente sobre sua dimensão alegórica, que era a que mais lhe interessava. Sem dúvida, as traduções disponíveis, em especial as de Hayley, Boyd e Cary, para além de solucionarem o problema do acesso à obra do poeta italiano, foram importantes para o desenvolvimento da sua própria visão do original. Além disso, ao se fundamentarem nos modelos preexistentes, as traduções em questão permitiram que o texto de Dante fosse aceito na tradição britânica e que contribuísse para que a renovação de modelos fosse realizada por artistas posteriores.

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *A translation of the Inferno of Dante Alighieri in English verse*. Transl. by Henry Boyd. Dublin, P. Byrne, 1785.
- _____. *The Vision; or, Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*. In III volumes. Transl. by the Rev. Henry Francis Cary. London, Frederick Warne and Co., 1814.
- _____. *Tutte le opere*. 7 ed. Roma, Newton Compton Editori, 2011.
- BENTLEY JR., Gerald Eades. *The stranger from Paradise: a biography of William Blake*. New Haven/London, Yale University Press, 2001.
- _____[ed.]. *William Blake: the critical heritage*. London/New York, Routledge, 2002.
- CARLISLE, Earl of. *Poems*. 3 ed. London, J. Ridley, 1773.
- ERDMAN, David V. *The complete poetry & prose of William Blake*. Newly revised edition. New York/London/Toronto/Sydney/Auckland, Anchor Books, 1988.
- EAVES, Morris; ESSICK, Robert N.; VISCOMI, Joseph [ed.]. *The William Blake archive*. Disponível em <http://www.blakearchive.org>, último acesso em mar/2015.
- GRAY, Thomas. "Translation from Dante, Inferno Canto xxxiii 1-78". In *Thomas Gray archive*. Ed. by Alexander Huber. Oxford, University of Oxford, 2000. Disponível em: <http://www.thomasgray.org.uk/>, último acesso em set/2014.
- HAYLEY, William. *An essay on epic poetry*. London, J. Dodsley, 1782.
- PALEY, Morton D. *The traveler in the evening—the last works of William Blake*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- RICHARDSON, Jonathan. *The works of Mr. Jonathan Richardson*. London, T. Davies, 1773.
- TINKLER-VILLANI, Valeria. *Visions of Dante in English poetry*. Amsterdam, Rodopi, 1989.
- TOYNBEE, Paget. *Dante in English literature from Chaucer to Cary (c. 1380-1844)*. London, Methuen & Co., 1909.
- WILSON, David. "Foreword". In BINDMAN, David; HEBRON, Stephen; O'NEIL, Michael. *Dante rediscovered – from Blake to Rodin*. Grasmere, The Wordsworth Trust, 2007, p. vii.

Dois exemplos de Dante na poesia brasileira: Castro Alves e Jorge de Lima

Pedro Heise

Um evento como o Seminário Dantesco, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina, além de homenagear Dante, é de interesse para as pesquisas sobre a recepção do poeta florentino no Brasil. Se até o ano 2000 eram raros os encontros sobre Dante, nos últimos anos estamos assistindo a uma verdadeira proliferação de simpósios, seminários, encontros dantescos. Basta lembrar brevemente que tivemos, em 2010, o Primeiro Simpósio Dante Alighieri na Universidade de São Paulo, seguido em 2012 pelo Segundo Simpósio Dante Alighieri, sempre na mesma universidade. No ano passado, em 2012, foi realizado o encontro Diálogos entre Virgílio e Dante, na Universidade Federal de Minas Gerais. Somando a estes o Primeiro Simpósio Dante Alighieri na Universidade Federal de Santa Catarina, conta-se um total de quatro eventos sobre o poeta em tão curto espaço de tempo.

É importante registrar aqui estes eventos porque, de certo modo, estão relacionados ao estudo da recepção de Dante no Brasil. Durante nossas pesquisas de mestrado e doutorado, aprendemos que Dante não foi sempre o Dante que hoje conhecemos: sua imagem passou e passa por várias alterações continuamente, como de resto ocorre a qualquer escritor que é “revisitado”.¹ É um pouco desta mudança de imagem por que passou Dante que tentaremos ilustrar aqui, através de sua presença em dois poetas brasileiros, Castro Alves e Jorge de Lima.

Começamos pela introdução de Dante no Brasil. Pode-se pensar como introdução de Dante no Brasil a primeira tradução que se fez de passagens da *Divina comédia* em língua portuguesa em nosso país, pois, desse modo, pelo menos trechos da obra-prima do poeta florentino estavam ao alcance dos leitores da língua de Camões. É claro que Dante já havia sido lido no Brasil em outras línguas, como francês, inglês, espanhol e possivelmente no original; mas todo o complexo de ideias que envolve a primeira tradução de Dante no Brasil nos leva a considerá-la o momento de introdução do poeta entre nós, sobretudo pelas consequências que imprimiu na imagem que se tinha de Dante naquela época.

O primeiro tradutor de Dante foi um médico italiano radicado no Brasil, Luiz Vicente De Simoni, e a obra em que foi publicada sua tradução é *Ramalhete poetico do parnaso italiano*. Esta obra monumental (contém 25 poetas italianos, texto original, introdução e notas), como declara o tradutor, constituiu um presente de núpcias a Pedro II e Teresa Cristina, princesa do Reino das Duas Sicílias. A partir desta tradução de Dante, começaram a surgir inúmeras outras, inclusive em Portugal, que até então não contava com nenhuma. Nota-se, assim, a relevância da tradução de De Simoni.

Quanto à imagem de Dante, pode-se dizer, em poucas palavras, que no *Ramalhete poetico* ele é apresentado como um poeta vingativo, que teria escrito a *Divina comédia* para “se vingar dos seus inimigos”, conforme a nota biográfica que De Simoni redigiu sobre o poeta (DE SIMONI, 1843, notas, p. 1). Some-se a este discurso a seleção que o médico fez quanto aos trechos da *Divina comédia* que

¹ Ver, a propósito, Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

foram traduzidos: são sete cantos, nem todos completos, dos quais quatro concernem ao “Inferno”, um ao “Purgatório” e dois ao “Paraíso”. Do *Inferno*, De Simoni traduziu o primeiro canto (que serve de introdução ao poema), o terceiro (no qual há a porta do Inferno), o quinto (conhecido como o canto de Francesca da Rimini) e o trigésimo terceiro (em que o conde Ugolino narra sua terrível história). Como se vê, são cantos canônicos, isto é, os cantos mais famosos da *Divina comédia*, e cantos que incentivam a imagem “infernai” que se teve e se tem do poema como um todo.

Com relação às outras partes do poema, é possível acreditar que De Simoni pretendia dar uma ideia da obra inteira, pois traduziu o primeiro canto do Purgatório e do Paraíso e deste último traduziu também um trecho do Canto xxxi, o antepenúltimo da *Divina comédia*. Apesar de sua intenção em apresentar o poema em suas várias partes, o que prevaleceu foi o *Inferno*, não apenas em função do número de cantos traduzidos, mas também pelas palavras que o médico dedicou ao poeta.

Uma repercussão desta imagem de poeta vingativo pode ser encontrada em Castro Alves. Em sua obra poética, de um modo geral, Castro Alves se refere a Dante enquanto poeta do “Inferno”; numa epígrafe, por exemplo, cita o verso arquicélebre da porta do Inferno: “*Lasciate ogni speranza voi ch’entrate*” [“Deixai toda esperança vós que entraís”].² Em alguns versos de “Sub tegmine fagi” escreve: “Como no Dante a pálida Francesca / Mostra o sorriso rubro e a face fresca / Na estrofe sepulcral”.

O exemplo mais relevante, contudo, parece estar na famosa poesia *O navio negreiro: tragédia no mar* (curioso o “tragédia” em oposição ao “comédia” da obra de Dante). Nessa obra, o poeta baiano encontra na *Divina comédia* elementos de tragédia, narrando a travessia dos africanos escravizados para o Brasil. No auge da descrição da barbaridade por que passavam os africanos, o nome de Dante é mencionado a fim de aumentar ainda mais a tragicidade da cena:

3

[...]

Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!
Que cena funeral!... Que téticas figuras!...
Que cena infame e vil!... Meu Deus! meu Deus! Que horror!

4

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

² Em “Mocidade e Morte”, do livro *Espumas flutuantes*.

[...]

Qual num sonho dantesco as sombras voam...

Gritos, ais, maldições, preces ressoam!

E ri-se Satanás!...

(ALVES, 1997, pp. 279-281)

Parece evidente a presença marcante da imagem infernal da *Divina comédia*; é de se notar também que o adjetivo “dantesco” é empregado aqui na mesma acepção que veio a ser dicionarizada nos vocabulários de língua portuguesa (vejam-se como exemplo os dicionários Houaiss ou Caldas Aulete). Se quisermos ainda relacionar a última passagem com a escolha de tradução de De Simoni, será possível identificar no poema brasileiro um possível eco do Canto v do “Inferno”, no qual as almas voam emitindo “gritos, ais, maldições”. Como se vê, Castro Alves incorporou a ideia de Dante enquanto poeta do horror, do Inferno, da “cena funeral”.

A cena se faz grandiosa, justamente pela comparação com o “sonho dantesco”; isto nos remete ao que Alfredo Bosi afirma a respeito da poesia de Castro Alves: “Os símiles de Castro Alves são quase sempre tomados aos aspectos da natureza que sugerem a impressão de ‘imensidade, de infinitude’: os espaços, os astros, o oceano, o ‘vasto sertão’, o ‘vasto universo’, os tufões, as procelas [...]” (1998, p. 123). A esta lista, poderíamos facilmente acrescentar o “sonho dantesco” que acabamos de ver no *Navio negreiro*.

Já em Jorge de Lima, a presença de Dante parece ser um tanto mais complexa. Antes de tudo, convém lembrar que com este poeta entramos em pleno século xx, e que, portanto, a recepção de Dante no Brasil já havia provocado novas alterações quanto à sua imagem entre nós. O primeiro dado que nos revela esta mudança é a publicação de duas traduções completas da *Divina comédia*, uma em 1888, pelo Barão da Vila da Barra, e outra em 1907, por José Pedro Xavier Pinheiro.³ Acrescente-se a estas a tradução do “Inferno” empreendida por Joaquim Pinto de Campos, monsenhor pernambucano que publicou sua tradução em Lisboa, em 1886. Seja porque o tradutor era brasileiro, seja porque o interesse por Dante estava aumentando, também esta tradução circulou no Brasil: na década de 1930 ganhou uma edição brasileira, e nos de 1950 passou a integrar a primeira e única edição das obras completas de Dante em língua portuguesa.⁴

É difícil indicar com precisão, mas muito provavelmente a longa introdução de Pinto de Campos que acompanha sua tradução ajudou a criar uma vertente de interpretação católica da *Divina comédia* no Brasil. À primeira vista, seria lógico afirmar que a leitura da obra de Dante por um homem da igreja seria necessariamente católica; contudo, ao analisarmos o texto de Pinto de Campos, vemos que a perspectiva religiosa foi sendo incorporada pelo tradutor na medida em que ia estudando para melhor compreender o poema. Com efeito, segundo seu relato, num primeiro momento a *Divina comédia* era considerada por ele uma “trilogia nebulosa”; apenas com o estudo desta e de outras obras de Dante

³ A publicação da tradução de Xavier Pinheiro ocorreu em dois momentos: em 1888 saiu a tradução do “Inferno” e, apenas em 1907, foi publicada a tradução completa da *Divina comédia*.

⁴ Trata-se, respectivamente, de Dante Alighieri, *O Inferno*, Rio de Janeiro, Livraria João do Rio, 1931; e Dante Alighieri, *Obras completas*, São Paulo, Editora das Américas, s.d. Quanto a esta última, apenas o “Inferno” é de tradução de Joaquim Pinto de Campos, enquanto as demais obras de Dante são apresentadas em português por outros tradutores.

que o monsenhor não conhecia é que foi possível a conversão de sua leitura: de poeta maldito a poeta que ensina ao pecador o caminho da redenção até a glória divina.

Jorge de Lima, o “poeta crente” como dizem alguns críticos, parece se enquadrar nesta perspectiva. Agora já não prevalecerá a figura de Dante como poeta vingativo, mas como poeta cristão. Há também uma mudança quanto à parte do poema que passa a ser privilegiada: não mais o “Inferno”, mas o “Paraíso”. É o que se lê no Canto IV, poema 19, da *Invenção de Orfeu*, obra-prima do poeta alagoano:

XIX

Amo-te Dante, e as rosas que tu viste,
– naquela que, formosa rosa branca,
a divina milícia tinha à vista,
de corola coral que entoa a glória
da face das pessoas trinitárias;
a rosa imensa que aos teus olhos era
um enxame de abelhas luminosas,
que na flora de Deus se dessedenta;
e a flor cativa que se cobre de
sonoras pétalas de luz, contendo
ao centro, a grei radiante, a grei divina;
e a que na alvura eterna transparece,
a pureza das almas, doce alvura,
alvura mais que alvura – láctea alvura.
(LIMA, 1997, p. 631)

Em Jorge de Lima, então, sobressai a figura do poeta paradisiaco, com referência à grande rosa mística do Paraíso, à luz do Paraíso, à “doce alvura, / alvura mais que alvura”. Esta inversão de leituras – Castro Alves que reproduz o “Inferno” e Jorge de Lima que contempla o “Paraíso” – foi possível, sobretudo, graças às traduções completas da *Divina comédia*, e principalmente à de Xavier Pinheiro, tradução que mais circulou e circula até hoje no Brasil.

Luiz Busatto (1978), estudioso de Jorge de Lima, demonstrou, em *Montagem em invenção de Orfeu*, que os versos usados pelo poeta alagoano que se referem a Dante foram retirados justamente da tradução de Xavier Pinheiro; um exemplo pode ser visto nos seguintes versos (sempre do poema 19, Canto IV):

Olhos alçando, à Musa bem-amada,
divisei-a (era bela, ó marejada,
da eterna luz, em refração, somada);
pobre mortal, do pélagos emergindo,
alço os meus olhos em Beatriz fitando-os.
(LIMA, 1997, p. 633)

Note-se, de passagem, que a musa já não é mais Francesca, como era para Castro Alves; agora é Beatriz, personagem do “Paraíso” dantesco. Mas vejamos a tradução de Xavier Pinheiro, da qual, segundo Busatto, o poeta alagoano teria se servido para os trechos em que fala de Dante na *Invenção de Orfeu* (trata-se do Canto xxxi do “Paraíso”, versos 70 a 76):

Olhos alçando, à Dama sublimada,
Divisei que de coroa era cingida,
Da eterna luz, em refração, formada.
Da região etérea a mais subida
Vista mortal, no pego aprofundando,
De tão longe não fora dirigida,
Como olhos meus, em Beatriz fitando.
(ALIGHIERI, 1918, p. 1125)

Comparando com o trecho de Jorge de Lima, vemos alguns vocábulos que foram de fato retirados da tradução de Xavier Pinheiro, como “olhos alçando”, “divisei”, “eterna luz”, “em refração”. Um pouco mais adiante, nesta mesma estrofe, Jorge de Lima reproduz (quase) fielmente a tradução de Xavier Pinheiro, sem adaptá-la, pois se trata, com efeito, de uma citação indicada pelas aspas:

[...]

a graça referir devo, Alighieri,⁵
nas palavras que a Deus são também minhas:
“Sendo eu servo, me deste a liberdade,
pelos meios e vias conduzido,
de que dispunha a tua potestade.
Seja eu do teu valor fortalecido,
porque minha alma, que fizeste pura
te louve ao ser seu vínculo solvido”.
(LIMA, 1997, p. 633)

É desnecessário reproduzir aqui o trecho inteiro da tradução de Xavier Pinheiro, pois Jorge de Lima de fato a empregou em sua poesia, com exceção de um único verbo: no último verso, no lugar do “te louve”, o tradutor havia escolhido “te agrade”; o motivo pelo qual o poeta crente decidiu mudar apenas este verso mereceria um estudo à parte, mas poderíamos aventar a hipótese de que ele desejava enaltecer o caráter religioso de sua poesia com o verbo “louvar”.

A complexidade de *Invenção de Orfeu* exige uma análise detalhada da utilização que o poeta alagoano fez de suas fontes. Um estudo imprescindível neste sentido se deve ao já citado Luiz Busatto,

⁵ Na edição que usamos para citar o texto de Jorge de Lima, a pontuação está um pouco diferente neste verso: “a graça referir, devo Alighieri,”; parece, contudo, que o “Alighieri” exerça a função de vocativo, de modo que deveria vir entre vírgulas.

que resume a questão das fontes de Jorge de Lima nos seguintes termos: “Jorge não reassume Virgílio, Dante, Milton, Camões e outros para, simplesmente [*sic*], apagá-los. Irmana-os e se irmana, poeta crente” (BUSATTO, 1978, p. 22).

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. 2 ed. Rio de Janeiro, J. C. Ribeiro Editor, 1918.
- ALVES, Castro. *Obra completa*. Ed. Eugênio Gomes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1998.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Âmbito Cultural, 1978.
- DE SIMONI, Luiz Vicente. *Ramalhete poetico do parnaso italiano*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da *Divina comédia* por governantes sul-americanos no século XIX

Romeu Porto Daros

O Brasil em que viveu Dom Pedro II e a Argentina de Bartolomé Mitre estavam inseridos no contexto mundial do século XIX, que irrompeu na Europa marcado pelos abalos gerados pela Revolução Francesa e pelo novo papel social da burguesia. Hobsbawm, em *A era das revoluções*, acentua que nesse século “A ciência nunca fora tão vitoriosa; o conhecimento nunca fora tão difundido” (2010, p. 466).

De tal modo, Brasil e Argentina entraram no século XIX contagiados pelos ventos libertários da Revolução Francesa e da independência dos Estados Unidos. Ventos que incitaram as ideias liberais e levaram aqueles dois países à conquista da independência: a Argentina em 1816 e o Brasil em 1822. Entretanto, como as demais nações não industrializadas, cabia ao Brasil e à Argentina, na nova divisão internacional do mercado mundial gerada pela revolução industrial, a condição de fornecedores de matérias-primas e alimentos aos países que compunham os centros dinâmicos do capitalismo em sua fase monopolista.

A presença de Dante Alighieri no Brasil e na Argentina se acentuará exatamente nesse contexto de duas nações em formação, em busca de uma identidade nacional.

Mitre e Dom Pedro, além de destacados líderes políticos sul-americanos, assim como Dante, experimentaram o exílio e mantiveram ao longo de suas vidas uma intensa produção intelectual e literária. Traduziram de diversas línguas, trabalharam a partir de textos em prosa e poesia e, também, foram poetas. Dante considerava a tradução de poesia difícil, pois: “[...] o que foi harmonizado pelo toque das musas não se pode transpor de sua língua para outra sem quebrar toda a suavidade e a harmonia” (DANTE, apud GUERINI, 2005, p. 23). Opinião que é comungada, entre outros, pelo russo Roman Jakobson (1969) com sua tese da união não reproduzível de som e sentido.

Por que a *Divina comédia* despertou nesses governantes o interesse por traduzi-la? Serviria a tradução – no contexto do século XIX – a algum interesse político, ou a escolha foi pessoal, motivada somente pelo interesse literário?

Dante, a *Divina comédia* e a Itália trecentista

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. O objetivo do poeta florentino não é dizer o que existe no além-morte, mas mostrar um percurso para se visualizar a vida de todos os homens.

Dante inovou a estética poética da alta Idade Média criando a *terza rima*. Nesta, o verso central de cada terceto controla os versos marginais do terceto seguinte, rimando no esquema ABA, BCB, CDC, etc. Para Pasquini (2005): “O instrumento basilar da expressiva orquestração é o terceto com rima

encadeada [...]” (p. xvi). Para Bruno Enei (2010): “Ela é o superamento da estética da Idade Média [...]” (p. 66).

A divisão da Itália entre dois poderes, um temporal e outro pretensamente divino, e os reflexos dessa disputa em Florença, obrigando o poeta a se exilar, marcaram profundamente a sua obra.

Para Enei, a nomeação de Dante para *priore di Firenze*, o mais alto cargo na governança da cidade “[...] foi sua tragédia, pois com sua honestidade, os seus inimigos o destruíram” (2010, p. 55).

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 em relação a si mesmo. Ao condenar a violência dos cidadãos contra cidadãos nas cidades da Itália, refere-se à violência que ele próprio havia sofrido. Seu objetivo é estabelecer um caminho para ver a vida e o mundo; um caminho baseado na centralidade da relação entre o homem e Deus e entre o homem e o homem.

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).

Dante no Brasil de Dom Pedro II

A presença de Dante na literatura brasileira é desigual e descontínua. Nos três primeiros séculos, foi residual e se resume à influência recebida por alguns poucos intelectuais 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) e Frei Manuel de Itaparica (1704-1768), que escreveram, respectivamente, *Prosopopeia* (1601) e *Eustaquidos* (1769), duas epopeias que carregam elementos da *Divina comédia*; e Frei Francisco de São Carlos (1763-1829), que escreveu o poema *A assunção da Santíssima Virgem* (1819), um canto religioso e patriótico, um dos casos de evidência da presença de Dante, no qual descreve o Paraíso com elementos da paisagem brasileira.

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

[...] 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. (2010, p. 1)

Duas razões podem ajudar a explicar a baixa presença de Dante nos três primeiros séculos de existência do Brasil: o domínio clerical do ensino – o *Ratio Studiorum*, método pedagógico dos colégios jesuíticos – e a influência das ideias do movimento francês iluminista na intelectualidade brasileira no decorrer do século XVIII. Como se constata, a censura às ideias e à obra de Dante se deu,

paradoxalmente, de um lado pela Igreja Católica, que via na obra do poeta florentino um forte anti-clericalismo e, de outro lado, pelos iluministas, que consideravam sua obra demasiadamente religiosa.

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

Das primeiras fases do movimento romântico citamos: Gonçalves Magalhães (1811-1882) que, além de ter sido influenciado por Dante em suas 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), que compôs *Colombo* (1866), 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.

Da fase seguinte ao Romantismo, citamos Castro Alves (1847-1871), poeta da liberdade e da denúncia das desigualdades sociais, autor de *Navio negreiro*, e Sousândrade (1833-1902), autor de *O Guesa errante* – dois poemas que trazem elementos de Dante.

Do final do século, com o Realismo e o Naturalismo, citamos: Aluísio de Azevedo (1857-1913) que em 1881 publicou *O Mulato*, e Raul Pompéia (1863-1895), que escreveu o romance *O Atheneu* (1888) além de um poema dedicado a Beatriz.

No parnasianismo, destacam-se Olavo Bilac (1865-1918), autor do poema *Dante no Paraíso* e Luis Delfino (1834-1910), autor de *Algas e musgos* (1927) e de um soneto sobre Dante.

Ainda no século XIX, conforme aponta 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, 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”.

Encerrando o século XIX tem-se Machado de Assis, o mais notável escritor brasileiro da época. Ele atravessou vários períodos da literatura e, de 1855 até 1908, quando gestou sua obra, a presença de Dante foi uma constante, tanto em suas poesias, como nos contos, peças, crônicas e romances. Traduziu o canto XXV do “Inferno” e tratou de temáticas do “Paraíso” e do “Purgatório”. Para Guerini:

Machado de Assis é um escritor que deve ser observado com mais atenção, não só porque sua obra é uma das principais referências da literatura brasileira, mas, também, porque representa uma nova direção desta literatura no que diz respeito à assimilação da obra do poeta florentino. (2010, p. 11)¹

¹ Tradução nossa. No original: “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 florentino”. Todas as traduções do italiano e do espanhol deste capítulo são do autor.

Da fase inicial do século xx, pré-modernista, citamos Euclides da Cunha (1866-1909), autor de *Os sertões* (1902) e do poema “O paraíso dos mediocres (uma página que Dante destruiu)” (s/d) e Eduardo Guimarães (1892-1928), cuja obra é perpassada por Dante, com poemas que remetem aos temas e personagens dantescos, autor de *A Divina quimera* (1916). Conforme Manuppella (1966), nesse período há ainda uma série de autores que homenagearam Dante, tais como: Múcio Teixeira, que, em 1902, publicou *Campo santo*, onde escreveu o “Último sonho de Dante”; Carlos Magalhães de Azevedo, que, em 1903, publicou poema intitulado “Dante”; F. D’Azeredo que, em 1913, na sua obra *Horas sagradas*, publicou um soneto com o título “Dante”; Félix Pacheco, que, em 1914, publicou sonetos de inspiração dantesca; e Luís Murat, que, em 1917, publicou uma ode intitulada “O dístico de Dante”.

A terceira década da vida literária do século xx foi marcada pelo surgimento do Modernismo, em 1922, movimento empenhado em desenvolver uma literatura nacional e, portanto, inicialmente arreio às influências estrangeiras, inclusive à obra de Dante.

Posteriormente, a partir da década de 1930, a influência de Dante se fez com presença muito significativa nas obras de diversos escritores, entre os quais se destacam: Francisco Filinto Brasileiro que, em 1936, publicou cinco sonetos sobre Paolo e Francesca; Jorge de Lima (1893-1953), com o poema “Invenção de Orfeu”, de 1952; Guimarães Rosa (1908-1967), com *Grande sertão: veredas*, de 1956, e Osman Lins (1924-1978) com o romance *Avalovara*, de 1973. Mais atualmente, podemos acrescentar à lista do século xx, César Leal, autor do livro de poemas *Tambor cósmico*, de 1978; Jorge Vanderlei, que traduziu em tercetos todo o “Inferno”; Henriqueta Lisboa, poetisa que traduziu quatorze cantos do “Purgatório”; Dante Milano, tradutor de três cantos do “Inferno”, Augusto de Campos, que traduziu cantos do “Inferno” e do “Purgatório”, publicados em 1986, no livro *O ante crítico* e, em 2003, em *Invenção*; Haroldo de Campos, tradutor de Dante e autor do ensaio *Pedra e luz na poesia de Dante*, de 1988, e Ariano Suassuna, que em *Auto da compadecida* (1955), por exemplo, faz perceptíveis alusões à *Divina comédia*.

Segundo Arrigoni:

O levantamento das traduções da *Divina comédia* realizadas no Brasil apontou a segunda metade do século XIX como a época em que essas obras começaram a ser produzidas e publicadas, dentro do contexto cultural do Brasil do segundo império. (2001, p. 91)

Na “advertência do editor” da edição de 1932 da tradução da *Divina comédia* feita pelo Barão da Vila da Barra, já se enumeravam alguns poetas tradutores de Dante:

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

Contudo, nem todos que se dedicaram à tarefa de traduzir Dante o fizeram mantendo os tercetos rimados – como fez Dom Pedro II; muitos preferiram a prosa, e outros, como o próprio Barão da Vila da Barra, a traduziram em versos, mas sem a preocupação de manter a rima. No anexo 1, temos um quadro de algumas das traduções da *Divina comédia* no Brasil.

Dom Pedro II, embora tenha realizado traduções entre vários pares de línguas, clássicas e modernas, e tenha vertido poemas e textos religiosos da tradição judaica e católica, é pouco conhecido por seu trabalho como tradutor. O imperador é lembrado pelo incentivo que concedia à educação e à cultura e pelas relações que travava com personalidades internacionais, como o filósofo Lamartine, os escritores Victor Hugo e Alessandro Manzoni e o cientista Louis Pasteur.

Seus netos publicaram, em 1889, um livro de poesias de sua autoria. Nesse livro constam as traduções dos cantos v e xxxiii do “Inferno”, mas não se sabe ao certo de quando são as traduções dos cantos da *Divina comédia* feitas por Dom Pedro II. Pedro Calmon (1975) conta que, em maio de 1869, a atriz italiana Adelaide Ristori, durante o concerto do pianista americano Louis Moreau Gottschalk, em um sarau organizado pelo imperador, “[...] recitou trechos da *Divina comédia*, os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, que à força de os traduzir o imperador sabia de cor [...]” (p. 824). Em 29 de setembro de 1869, em carta a Ristori, o monarca fala de suas traduções e anexa a que fez do Episódio do Conde Ugolino, do canto xxxiii do “Inferno” (VANNUCCI, 2004, p. 57).

Um indicativo importante sobre o período em que Dom Pedro II pode ter se entusiasmado pela *Divina comédia* e se sentido compelido a traduzi-la é a publicação, em 1843, do livro o *Ramalhete poético do parnaso italiano*, de Luiz Vicente De Simoni. O livro é uma antologia de autores italianos em língua portuguesa. Dante abre a passarela dessa literatura com as seguintes traduções: do “Inferno”, os cantos I e II, mais os versos 70 a 142 do canto v e os versos 1 a 88 do canto xxxiii; do “Purgatório”, o canto I; do “Paraíso”, o canto I e os versos 1 a 93 do canto xxxi. Observe-se que, entre os trechos traduzidos, estão os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, os mesmos que serão objetos de tradução por parte de Dom Pedro II.

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

Pedro F. Heise, em sua dissertação de mestrado *A introdução de Dante no Brasil: o ramalhete poético do parnaso italiano*, diz que o livro de De Simoni é “a primeira e uma das únicas antologias de poesia italiana no Brasil até hoje, trazendo uma importante contribuição para a formação de nossa cultura [...]” (2007, p. 10). Maria Teresa Arrigoni, em seu texto *Em busca das obras de Dante em português no Brasil (1901-1950)*, afirma que De Simoni foi o primeiro tradutor de Dante no Brasil: “A primeira tradução da *Divina comédia* que resultou da pesquisa foi publicada em uma antologia de textos italianos traduzidos, organizada por Luíz Vicente De Simoni, no ano de 1843” (2011, p. 44).

A conjectura de que esse livro possa ter influenciado Dom Pedro II se funda no fato – para além do interesse literário – de que ele é uma homenagem ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, conterrânea de De Simoni. Antes do prefácio, o autor publica uma série de poemas de sua autoria, nos quais aparecem elogiosas menções ao monarca. No primeiro poema, intitulado “O voto do anjo da inocência”, De Simoni canta acontecimentos da vida de Dom Pedro II até o matrimônio. Em alguns versos, fica clara a presença de elementos da *Divina comédia* e transparece a intenção de comparar a princesa Teresa Cristina com Beatriz.

Se não existem elementos mais concretos para se medir o grau de influência da obra de De Simoni nas traduções de Dom Pedro II, temos um alto grau de certeza para afirmar que as únicas traduções para o português do Brasil desses dois cantos da *Divina comédia* que foram realizadas antes das de Dom Pedro II, são as de De Simoni. Esse dado, se comprovado (para isso é necessário encontrar

indícios mais claros da data em que Dom Pedro II fez suas traduções), transforma Dom Pedro II no segundo escritor brasileiro a traduzir esses cantos, e, muito provavelmente, coloca-o entre os quatro primeiros tradutores da obra dantesca no Brasil. Ao que se tem registrado, conforme o Quadro das Traduções Brasileiras da *Divina Comédia* (anexo 1) (DAROS, 2012, p. 106), depois de De Simoni, as próximas traduções foram as de Antônio Gonçalves Dias, que, em 1844, traduziu fragmentos do canto VI do “Purgatório”, e as de Padre Carlos Candiani, no seu *Ensaio de traduções de poesias italianas na língua dos brasileiros*, de 1868. Sabe-se que a tradução do episódio do Conde Ugolino, pelo menos, foi feita por Dom Pedro II em uma data anterior a maio de 1869.

A tradução do “Inferno” de José Pedro Xavier Pinheiro foi publicada em 1888, e a 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 de sua tradução da *Divina comédia*, onde também fala da versão 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 estrutura geral do texto de chegada do imperador é muito semelhante à do texto de partida de Dante. As palavras, a sintaxe das frases e mesmo a pontuação não possuem alterações significativas em relação ao original. Dom Pedro II procurou manter uma mesma métrica em seus tercetos encadeados, além do ritmo, cuidando da regularidade na sucessão silábica para garantir cadência à leitura.

No Quadro Diacrônico das Transcrições da Tradução do Canto V, pode-se observar a evolução das versões deste canto que Dom Pedro II produziu (Anexo 2) (DAROS, 2012, p. 127).

Não obstante as semelhanças entre os textos de partida e de chegada, em algumas partes do canto traduzido, poucos casos, encontramos certo distanciamento na construção lexical em relação ao texto de Dante.

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

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

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

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

Em Dom Pedro II fica:

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

Outra característica que se pode notar é o uso de palavras eruditas e próprias do indivíduo que possui grande conhecimento da língua para a qual está traduzindo, especialmente no que diz respeito à escolha do léxico. Essa é uma das três características fundamentais difundidas no Renascimento para se fazer uma boa tradução, de acordo com as teorias de tradução da época.

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

Com pandas firmes azas vem pelo ar;

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

A bocca me beijou todo anhelante.

O público que ele 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 na Europa. Seu foco não era diretamente o polissistema literário brasileiro, mas a elite criadora do polissistema literário ocidental. Desse modo, a tradução funcionaria como um passaporte de ingresso no seletto clube que desejava frequentar.²

No Brasil do século XIX,³ era presente a preocupação da afirmação de uma cultura nacional e do desenvolvimento de uma identidade artística e literária própria. Segundo Schwarcz (1998), Dom Pedro II e um grupo de literatos, entre os quais, Gonçalves Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e, mais indiretamente, José de Alencar, congregados em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB)⁴ e inspirados no romantismo,⁵ compartilhavam o esforço de construção de uma literatura nacional. Foi nesse contexto que a tradução brasileira oitocentista se desenvolveu e o tradutor Dom Pedro II se formou.

² Sobre a atividade literária e tradutória de Dom Pedro II e sua relação com letrados do mundo, cf. Noêmia Soares; Rosane Souza; Sergio Romanelli [org.], *Dom Pedro II: um tradutor imperial*, Tubarão, Ed Copiart, Florianópolis, PGET/UFSC, 2013.

³ “Quando foi declarada a independência política do Brasil, em 1822, a Europa estava em pleno Romantismo. As novas ideias, vitoriosas desde a Revolução Francesa, tinham criado no plano estético um amplo movimento de repúdio à rigidez dos padrões clássicos e de incentivo à liberdade, como reflexo da ideologia liberal que se implantava nas nações mais desenvolvidas. ‘Não há regras nem modelos!’, clamava o poeta Victor Hugo. Era um espírito renovador que se impunha.” (ALENCAR, 1994, p. 156)

⁴ “[...] 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)

⁵ “Por florescer à sombra do imperador, porém, tal movimento cultural se engajou no projeto de ‘redescoberta’ da nação idealizado pelo próprio monarca. Uma monumentalização do Brasil – de seu passado (relido pela ótica do romantismo); de suas cores, de suas ‘coisas’ – foi articulado por historiadores, pintores e literatos.” (BUENO, 2003, p. 199)

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

Uma pausa [...], que acentuava lugubrememente o tom do diálogo, deu-lhes a impressão das vertigens. Foi o Imperador que a interrompeu, para indicar o título do livro: a *Divina comédia*. Abriu-se-lhe de repente um clarão no espírito. A voz desatou-se-lhe, num fluxo de palavras eruditas: e falou ‘com estranha vivacidade’, do poema, do pensamento de Dante, dos seus símbolos, da sua beleza eterna. Ouro Preto e o filho ouviram-no contritos. Parou. [...] (1975, p. 289).

Dante na Argentina de Bartolomé Mitre

Mitre foi o primeiro tradutor argentino da *Divina comédia* e deixou um trabalho fundante da história e da teoria da tradução na Argentina. Traduziu do italiano, do latim, do inglês e do francês, obras de Horácio, Longfellow, Byron e Victor Hugo, por exemplo.

Após a independência da Argentina, iniciou-se uma época de disputas internas para determinar o futuro da nação, marcado por períodos de maior ou menor autonomia provinciais e guerras civis. Na década de 1830, se instalou a ditadura de Rosas. Entre os opositores perseguidos por Rosas, vários vão para o exílio, incluindo Mitre. Mitre foi um dos membros mais jovens da geração de 1837, que criou o Salim Literário, local onde se debatia cultura, literatura, política e filosofia, e do qual se originou a *Asociación de Mayo* (GARRIDO, 2009, p. 87).

Gloria Galli de Ortega (2003), em “La ‘lettura’ argentina di Dante”,⁶ relata como esse momento aproxima de Dante toda uma geração de argentinos:

A geração argentina de 1837 se forma 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 [...]. (p. 2)⁷

Mitre cresceu e se fez homem ao mesmo tempo em que sua pátria buscava uma identidade política e literária. Sobre a formação cultural e o nascimento de uma literatura nacional na Argentina, Ortega relata que esta “[...] operou criativamente em busca de uma matriz própria, o que implicava na adaptação criativa do que vinha da Europa” (2003, p. 1).⁸ E ressalta que é “evidentemente significativa

⁶ Artigo apresentado no Congresso sobre Dante realizado na Pontifícia Universidade Católica de Quito, Equador, em outubro de 2003.

⁷ No original: “La generazione argentina del 1837, formatasi dentro de 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 conobbe l’esilio e ciò li portò a far propri l’ideali e la nostalgia dell’esule fiorentino [...]”.

⁸ No original: “[...] operò creativamente alla ricerca di una matrice propria che implicava l’adattamento creativo del portato europeo”.

a presença e a influência que Dante teve sobre o pensamento e a formação cultural dos argentinos” (2003, p. 1).

Conforme escreveu Martin Paz (2003) no artigo jornalístico “*El infierno de los traductores: el noveno círculo*”, a história da tradução na Argentina está profundamente imbricada com a história do Estado nacional, a começar pela atividade pioneira de Mitre traduzindo os versos da *Divina comédia*.

María Rosa Lojo (2005), igualmente em um artigo jornalístico (“Bartolomé Mitre, narrador y poeta”), diz que Mitre é, inequivocamente, filho de sua época, e que compôs uma poesia claramente romântica, comprometida com a luta política.

Mitre iniciou a tradução usando arcaísmos do espanhol do século xv para aproximar o seu texto do italiano de Dante, mas abandonou essa ideia nas sucessivas revisões que fez a cada nova reedição, até chegar a uma versão definitiva em 1897. Ele informa que era uma edição de poucos exemplares e destinada, principalmente, às bibliotecas e aos literatos da Europa e da América (1922, p. XIX).

Mitre sustentou que o ideal de tradução das obras canônicas era manter o conteúdo do original – mesmo quando o texto e o tradutor estivessem diacronicamente distantes –, respeitando-se o estilo do autor e evitando a desnecessária modesta impressão de que se tratasse de uma obra traduzida. 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* [...]. (1922, p. VII)⁹

Na tradução de poesia, 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, acreditava que manteria sua musicalidade. Para ele, o tradutor apenas interpretava, e com limitações, as criações harmônicas dos grandes maestros. Nas palavras de Crolla, “Mitre havia optado pela primeira das opções elencadas por Friedrich Schleiermacher, ‘levar o leitor até o escritor’” (*apud* BEKENSTEIN, 2013, p. 6).¹⁰

Essa opinião não significa que ele enxergasse a atividade literária como algo mecânico, um ato essencialmente linguístico e apartado da criatividade inspirada pelo contexto. Por exemplo, nas suas reflexões sobre poesia que constam das notas de *Armonías de la Pampa* (1854), Mitre defende: “A poesia não é uma cópia servil, mas a interpretação poética da natureza moral e material [...]”.¹¹ Portanto, sua opção pela estrita fidelidade na tradução dos textos dos grandes mestres, possivelmente contém a preocupação de manter a interpretação poética que estes fizeram da natureza moral e material da realidade observada.

O encontro com Dante deu-se aos 17 anos em Montevidéu. Mitre trabalhava em um jornal, e nessa época conheceu Garibaldi. Mais tarde, em 1864, Garibaldi enviou da Itália ao então presidente

⁹ No original: “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 [...]”.

¹⁰ No original: “Mitre había optado por la primera de las opciones planteadas por Friedrich Schleiermacher, ‘llevar el lector hacia el escritor’”.

¹¹ No original: “La poesía no es la copia servil, sino la interpretación poética de la naturaleza moral y material [...]”.

Mitre uma carta escrita em espanhol, instigando-o a assumir a importante missão de colocar a Argentina como defensora da liberdade da Europa contra a tirania (2004, p. 4).

Para Ortega:

[...] 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).¹²

Durante o exílio na Bolívia, em 1848, Mitre escreveu um trabalho poético-arqueológico sobre as ruínas de Tiahuanaco. Esse trabalho lhe rendeu a nomeação de acadêmico de Roma, pelo Saggio Collegio di Arcadia de Roma. Grato e animado pela homenagem, começou a tradução da *Divina comédia*.

Na citação a seguir, o presidente revela a profundidade de sua admiração por Dante:

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, que sai profundamente do coração e da consciência do autor, penetrou através de muitas gerações nos nossos corações e nossas consciências. Humboldt o reconhece como o criador sublime de um mundo novo, que mostrou uma inteligência profunda sobre a vida na terra, e que a extrema concisão de seu estilo aumenta a profundidade e a intensidade da obra. Seu espírito flutua no ar e o respira até os que não o leram. (1922, pp. xv-xvi)¹³

O presidente 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 pela poesia.

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 essa edição que na Argentina se intensificou a leitura Dante [...]. (p. 5)¹⁴

¹² No original: “[...] la presenza 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”.

¹³ No original: “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. Humboldt lo reconoce como al creador sublime de un mundo nuevo, que ha mostrado una inteligencia profunda de la vida de la tierra, y que la extremada concisión de su estilo aumenta la profundidad y la gravedad de la impresión. Su espíritu flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído”.

¹⁴ No original: “Mitre entrò in un circuito di divulgazione permanente, con continue reedizione che lasciano presupporre la lettura, più o meno estesa ed approfondita, anche da parte dei lettori comuni, 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 [...]”.

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 da luta pela liberdade e contra a opressão, conforme aponta Bekens-tein (2013, p. 6). Tal característica 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 e que por conta dessas ideias foi exilado, sem, porém, jamais deixar de acreditar na justiça e na possibilidade de redenção do homem.

Algumas considerações

Por óbvio, existe controvérsia sobre o valor poético e literário da obra dos dois governantes, em particular, da poética de Dom Pedro II, que o editor de 1932, Medeiros e Albuquerque, considerava como de pouco valor. Já o escritor francês Victor Hugo cunhou-o com o epíteto de “neto de Marco Aurélio”.

A esse respeito Ricoeur diz:

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

Além de serem chefes de Estado e de terem liderado o Brasil e a Argentina na mais importante guerra intracontinental da história sul-americana, Mitre e Dom Pedro II comungaram o interesse pelas artes e pela literatura e foram fundamentais na consolidação política e no (re)nascimento cultural de suas respectivas nações. Entre os interesses comuns a esses dois homens, destaca-se a obra de Dante Alighieri. As traduções realizadas pelos dois governantes promoveram o encontro de nações em busca de uma identidade nacional: do Brasil e da Argentina com a Itália. Todas as três, em maior ou menor grau, foram buscar em Dante inspiração teórica e política para seus objetivos nacionais.

A distância no tempo que separa Dante de Mitre e de Dom Pedro II não impede que se destaquem as semelhanças entre esses três personagens. Suas vidas foram marcadas por acontecimentos políticos que influenciaram suas obras. Líderes em suas nações, todos experimentaram o exílio, sendo que Dante e Dom Pedro II jamais voltaram a rever suas pátrias.

Apesar do pouco conhecimento da obra do governante-escritor argentino no Brasil atual, à época, Mitre e Dom Pedro II mantiveram uma relação para além das tarefas de chefes de Estado, como se percebe no Tomo LXXVI (1913) da *Revista do IHGB*, publicado em 1914, onde consta a iniciativa de fazer-se copiar no Museu Mitre, em Buenos Aires as: “[...] notas do próprio punho, escriptas pelo imperador d. Pedro II, no exemplar da traducção da *Divina comédia* feita pelo general Mitre, que a submeteu ao imperador, pedindo-lhe a opinião sobre esse trabalho” (pp. 637-638).

Na análise diacrônica do ato tradutório de Mitre, percebe-se uma multiplicidade de propósitos, pois, certamente, há diferenças estimáveis entre o exilado que iniciou a tradução da *Divina comédia* em 1848 e o ex-presidente da nação que publicou o texto definitivo em 1897. Quanto a Dom Pedro II, como mostrado, embora não haja um registro exato da data de suas traduções, sabe-se que a obra de Dante o acompanhou durante toda a vida.

Mitre e Dom Pedro II pretendiam influenciar leitores em seu próprio sistema literário. Para Mitre, seu 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 de Dante para que seus ideais fossem mais facilmente compreendidos e aceitos. Todavia, há que se considerar, também, 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 literatura do mundo.

Segundo Gnisci (1999), através da literatura, um lugar onde o saber de um mundo encontra outro saber do mundo, é possível estabelecer uma forma de relação entre saberes de culturas diferentes. A literatura é um mundo de mundos; um fenômeno transcultural, olhando os mundos em que ela é gestada. É preciso, assim, construir uma literatura do mundo e dos mundos, um entrelugar sem hegemônias e que dê lugar ao reconhecimento das diversidades culturais; que, em vez de assimilação das culturas, se faça a valorização delas, num processo permeado pelo diálogo respeitoso.

Através da tradução, a literatura italiana encontrou o mundo argentino e o brasileiro do século XIX, e numa relação fundada na reciprocidade da troca de saberes, ambas as culturas enriqueceram. A língua mundial do diálogo intercultural na literatura é a tradução, e não uma língua específica, mesmo que considerada superior às demais. Cabe à tradução ativar o círculo virtuoso do debate mundial que surge das literaturas e seus discursos. A tradução é o patrimônio comum da humanidade, capaz de fazer circular textos e ideias entre os mundos. É um fenômeno transcultural, trans-histórico e supranacional, transversal às fronteiras, às línguas e às disciplinas e não limitado pelo tempo, pelo gênero e pela relação com as demais artes. Tal concepção se orienta pelo paradigma sistêmico e seus princípios: intersubjetividade, imprevisibilidade e instabilidade, e, desse modo, como diz Casanova (2002), opera ao interno de uma verdadeira “República das Letras”.

Anexo 1 – 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, s/d.
Tradutor	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 das Obras Completas de Dante em 10 Volumes, da Editora América.
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, publicada em 1976 pela Editora GRD/INL.
Jorge Vanderlei	Tradução do “Inferno”, em tercetos, publicada 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 “Paraíso”, publicados em 1879 pela Revista Brasileira.
	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 bilíngue) 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
Padre Carlos Candiani	Publicou, em 1868, <i>Ensaio de traduções de poesias italianas na língua dos brasileiros</i> .
Tradutor	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.

Anexo 2 – Quadro Diacrônico das Transcrições da Tradução do Canto v (Dom Pedro II)

Este quadro foi organizado em ordem cronológica crescente. Partiu-se do que se considerou ser a primeira tentativa de tradução de Dom Pedro II, ou seja, a versão 1, chegando-se até o texto publicado em 1932. Na última coluna consta o texto original, escrito por Dante Alighieri no século XIV. Entre a versão 1 e o texto publicado estão mais três versões: a versão 2, a versão 3 e o manuscrito considerado definitivo. Como não existem datas nos manuscritos, o critério utilizado para estabelecer a sequência das versões foi a presença ou ausência de rasuras, de uma a outra, observando-se a coerência na construção do texto. O número entre parênteses (18), (17), (16) e (19) identificam o maço ao qual pertencem no arquivo do Museu Imperial de Petrópolis.

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
73	<p>Eu comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, E o vento fez girar tão velozmente</p>	<p>Eu comecei: poeta boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual á mercê dos ventos, velozmente.</p>	<p>Eu comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual á mercê do vento, velozmente.</p>	<p>E comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, velozmente.</p>	<p>E comecei: poeta, boa mente Fallarei a esses dous que juntos vão, Qual a mercê do vento, velozmente.</p>	<p>I' cominciai: Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion si al vento esser leggeri.</p>
76	<p>E elle a mim: verás quando estarão Mais proximo de nós e então vos pede Pelo amor que os conduz e elles virão.</p>	<p>E elle a mim: verás n'outra occasião. Mais p'roximo de nós e então lhes pede Pelo amor que os conduz e elles virão.</p>	<p>E elle a mim: verás n'outra occasião Mais próximo de nós e então lhes pede Pelo amor que os conduz e eles virão.</p>	<p>E elle a mim: os verás n'outra occasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.</p>	<p>E elle a mim: os verás n'outra occasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e elles virão.</p>	<p>Ed elli a me: Vedrai quando saranno più presso a noi; e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei verranno»</p>
79	<p>Logo que o vento para nós os jogue Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguem o impede.</p>	<p>Logo que o vento ao nosso lado os ceder solto e lhes digo Desprendendo a voz: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede Solto a voz e lher digo: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Logo que o vento a nosso lado os cede, Desprendo a voz: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.</p>	<p>Si tosto come il vento a noi li piega, mossi la voce: «O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri nol niega!»</p>
82	<p>Quaes pombas da saudade magoadas Com xxxfx pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,</p>	<p>Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,</p>	<p>Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes, asas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,</p>	<p>Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer lavadas;</p>	<p>Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levados;</p>	<p>Quali colombe dal disio chiamate con l'ali alzate e ferme al dolce nido vegnon per l'aere, dal voler portate;</p>
85	<p>Taes o bando de Dido eil-as deixar, Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde grrrrr gritar</p>	<p>Taes o bando de Didos eil-as deixar Pra nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde grrrrr gritar.</p>	<p>Taes o bando de Didos eil-as deixar Para nós vindo, pelo ar maligno, Tanto a voz da affeição pôde grrrrr gritar.</p>	<p>Taes o bando de Dido eil-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição pôde grrrrr gritar.</p>	<p>Taes o bando de Dido eil-las deixar, Para nós vindo pelo ar maligno; Tanto a voz da affeição poude grrrrr gritar.</p>	<p>cotali uscir de la schiera ov'è Dido, a noi venendo per l'aere maligno, si forte fu l'affettuosso grido.</p>

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
88	<p>Gracioso vivente, que benigno</p> <p>⊗xxxxdasxxxxx</p> <p>⊗xxxx</p> <p>Vens visitar, ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente que benigno</p> <p>Anós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar, pelo ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar, pelo ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente, que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar pelo ar negro e mofino,</p>	<p>Gracioso vivente, que benigno</p> <p>A nós, por quem já sangue foi disperso,</p> <p>Vens visitar pelo ar negro e mofino,</p>	<p>«O animal grázioso e benigno</p> <p>che visitando vai per l'aere perso</p> <p>90 noi che tignemmo il mondo di sanguigno,</p>
91	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo,</p> <p>⊖ Nossas preces xx por tua paz;</p> <p>Pois que tens dó no nosso mal perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo,</p> <p>Nossas preces teria por tua paz;</p> <p>Pois que tens do' do nosso mal perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo,</p> <p>Nossas preces teria por tua paz;</p> <p>Pois que tens dó no nosso mal perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo,</p> <p>Nossas preces terias por tua paz;</p> <p>Pois que tens dó do nosso mal perverso.</p>	<p>Se amigo fosse o Rei do Universo,</p> <p>Nossas preces terias por tua paz;</p> <p>Pois que tens dó do nosso mal perverso.</p>	<p>se fosse amico il re de l'universo,</p> <p>noi pregheremmo lui de la tua pace,</p> <p>poi c'hai pietà del nostro mal perverso.</p>
94	<p>De tudo x que fallar e ouvir te apraz</p> <p>o Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida,</p> <p>Enquanto o vento, como agora, jaz</p>	<p>De tudo que falar e ouvir te apraz</p> <p>Ouvir-vos e fallar-voz tem cabida,</p> <p>Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir te apraz</p> <p>Ouvir-nos e fallar-vos tem cabida,</p> <p>Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir l te apraz</p> <p>Servir-vos e fallar-vos tem cabida</p> <p>Enquanto o vento, como agora jaz.</p>	<p>De tudo que fallar e ouvir te apraz</p> <p>Servir-nos e fallar-nos tem cabida</p> <p>Enquanto o vento, como agora, jaz.</p>	<p>Di quel che udire e che parlar vi piace,</p> <p>noi udiremo e parleremo a voi,</p> <p>mentre che l'vento, come fa, ci tace.</p>
97	<p>Está a terra xooxxxx</p> <p>Sobre a marinha aonde o Pó se lança</p> <p>P'ra com a xx descansar da x</p> <p>xx</p> <p>P'ra com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida</p> <p>Sobre a marinha aonde o Pó se lança</p> <p>s</p> <p>P'ra com os sequazes descansar da lida</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida</p> <p>Sobre a marinha aonde o Pó se lança,</p> <p>Pr'a com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida</p> <p>Sobre a marinha aonde o Pó se lança,</p> <p>Pr'a com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Está a terra aonde entrei na vida</p> <p>Sobre a marinha aonde o Pó se lança,</p> <p>Pr'a com os sequazes descansar da lida.</p>	<p>Siede la terra dove nata fui</p> <p>su la marina dove l'Po discende</p> <p>per aver pace co' seguaci sui.</p>

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
100	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança Θ○○○○○○○○○○ ○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○ ○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○ prendeu modo Roubada a mim, xx é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Prender o da bellissima pessoa Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Prende-o da bellissima pessoa Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um nobre logo alcança, Prende-o da bellissima pessoa, Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, que a um peito nobre logo alcança, Prende-o da bellissima pessoa, Roubada a mim, e o modo é atroz lembrança.</p>	<p>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e l' modo ancor m'offende.</p>
103	<p>Amor que nunca ao amado amar perdôa Ligou-me xx a este A-xx-me-○○○○○○○○ com xx prazer tão forte Que como vês ainda me agrilhóa.</p>	<p>Amor que nunca ao amado perdôa Ligou-me a este com prazer forte Que, como vez, ainda me agrilhóa.</p>	<p>Amor que nunca ao amado amar perdo Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me agrilhóa.</p>	<p>Amor, que nunca ao amado amar pedôa Ligou-me a este com prazer tão forte Quê, como vês, ainda me agrilhóa.</p>	<p>Amor, que nunca ao amado amar pedôa, Ligou-me a este com prazer tão forte Que, como vês, ainda me agrilhóa.</p>	<p>Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer si forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.</p>
106	<p>Amor lxx Θ-Carxxe xxxXistência CaiCaím, que xvída nos- trxx Caina a-que extinguiu as nossas vidas. a_tre de tal E ambas nos fallaram ○○○○-sorte</p>	<p>Amor nos arrastou a cruel morte Caina, que extinguiu as nossas vidas E ambas nos fallarão de tal sorte.</p>	<p>Amor nos arrastou á cruel morte Caina, que extinguiu a nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte:</p>	<p>Amor nos arrastou á cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte:</p>	<p>Amor nos arrastou á cruel morte: Caina que extinguiu as nossas vidas. E ambas nos fallarão de tal sorte. Foi o que ela disse e calou-se.</p>	<p>Amor condusse noi ad una morte: Caina attende chi a vita ci spense». Queste parole da lor ci fuor porte.</p>
109	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim o que Té xx poeta me falla: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas Baixei o rosto e conservei-o assim. Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas, Baixei o rosto e conservei-o assim. Té que o poeta me disse: em que tu lidas?</p>	<p>Logo que ouvi as almas doloridas, Baixei o rosto e conservei-o assim, Té que o poeta me disse: Em que tu lidas?</p>	<p>Quand'io intesi quell'anime offense, china' il viso e tanto il tenni basso, fin che l' poeta mi disse: «Che pense?»</p>

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
112	Respondendo exclamei: triste de mi (.....: sim) Que doces pensamentos, que desejo A os Xxx conduziu ao doloroso fim!	Respondendo exclamei: bem tristes sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!	Respondendo exclamei: bem tristes sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!	Respondendo exclamei: bem triste, sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!	Respondendo exclamei: Bem triste, sim! Que doces pensamentos, que desejo Os conduziu ao doloroso fim!	Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passol!»
115	Volto-me então e juxxx fallo xxxx para elles n'este ensejo: martyrios Exx Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedosos não me pejo	Volto-me então e falo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus tormentos lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;	Volto-me então e fallo n'este ensejo: Francisca, os teus martyrios lastimosos De choral-os piedoso não me pejo;	Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martyri a lagrimar mi fanno tristo e pio.
118	Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu o amor Que os desejos sentisses duvidosos?	Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu amor Que os dezejos sentisses duvidosos?	Mas quando houve os suspiros deliciosos Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?	Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permitiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?	Mas, quando houve os suspiros deliciosos, Porque e como permittiu amor Que os desejos sentisses duvidosos?	Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, a che e come concedette amore che conosceste i dubbiosi disiri?»
121	E Ella a mim: nenhuma maior dôr de tempo tão Que lembrar-se xxx feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor	Que lembrar-se de tempo tão feliz penoso já Na desgraça, u bem o sabe o teu doutor.	Que lembrar-se do tempo já feliz Na desgraça, é pensar, o sabe o teu doutor.	E ella a mim: nenhuma maior dor, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.	E ella a mim: nenhuma maior dôr, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.	E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
124	<p>Porem se me conhecer bem a raiz Do nosso amor te xx prazer é a causa de Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz De nosso amor te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz</p>	<p>Porem se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Potém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz.</p>	<p>Potém, se conhecer bem a raiz Do nosso amor, te é causa de prazer, Farei como qualquer que chora e diz:</p>	<p>Ma s'a conhecer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice.</p>
127	<p>Lendo um dia nas horas de lazer rendeu A Lancelóto como o amor xxx 'Stavamos sós sem nada o que temer</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu 'Stavamos sós sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lancelote como o amor rendeu 'Stavamos sós sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, 'Stavamos sós, sem nada que temer.</p>	<p>Lendo um dia nas horas de lazer A Lanceloto como o amor rendeu, Stavamos sós, sem nada que temer.</p>	<p>Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse: soli eravamo e sanza alcun sospetto.</p>
130	<p>A leitura por vezes nos ergueu Xxxvezes o x Fu-lex e mxtxxx Os olhares e os rosto decorado; Porem só um ponto foi que nos venceu</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rosto decorado; Porem só um ponto foi que nos p venceu,</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e rostos decorado; Porem só um ponto foi que nos venceu</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu O olhares e o rosto decorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,</p>	<p>A leitura por vezes nos ergueu Os olhares e o rosto decorado; Porem só um ponto foi que nos venceu,</p>	<p>Per più fiati li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.</p>
133	<p>Quando lemos riso desejado x que Sentia o beijp de tão fino amante Que, nunca sahirá d'este meulado</p>	<p>Quant'o lemos que o riso desejado Lembrei o beijo de tão fino amante Quem nunca saberá D'este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante Quem nunca sahirá d'este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Senti o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d'este meu lado</p>	<p>Quando lemos que o riso desejado Sentia o beijo de tão fino amante, Quem nunca sahirá d'este meu lado</p>	<p>Quando leggemmo il disiato riso esser basciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,</p>

vv	Versão 1 (18)	Versão 2 (17)	Versão 3 (16)	Manuscrito Definitivo (19)	Texto de Chegada (1932)	Texto de Partida
136	<p>A bocca me beijou todo anhelante. e seu autor: xxxxxx Galeoto era o livro e setxxxx Nesse dia não lemos para diante.</p>	<p>A boca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para diante.</p>	<p>A boca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para diante.</p>	<p>A outra chora e tanto o dó me attrae, Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.</p>	<p>la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante».</p>	
139	<p>E quando/assim essa alma me Exx essa almax-assim xxxxxx chora x e tanto o dói xxtpxddd me attrae A outra assim chora tanto attrae Rxxx Que desmaiei da morte sob o côr, E cahi como corpo morto cae</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte soba côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,</p>	<p>Enquanto essa alma conta o seu labor, A outra chora e tanto o dó me attrae, Que desmaiei, da morte sob a côr,</p>	<p>Mentre che l'uno spirito questo disse, l'altro piangèa; sì che di pietade io venni men così com'io morisse.</p>
142	<p>E cahi como corpo morto cae</p>	<p>E cahi como corpo morto cae.</p>	<p>E cahi como corpo morto cae</p>	<p>E cahi como corpo morto cae.</p>	<p>E cahiu como corpo morto cae.</p>	<p>E caddi come corpo morto cade.</p>

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Barão de Vila da Barra. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1910[?].
- _____. *La divina comedia*. Trad. Bartolomé Mitre. Buenos Aires, Latium, 1922.
- _____. *La divina commedia*. Firenze, La Nuova Italia Ed., 1973.
- _____. *Tutte le opere*. Roma, Grandi tascabili economici Newton, 1993.
- _____. *A divina comédia*. Trad., pref. e notas Hernâni Donato. São Paulo, Cultrix, 1997.
- _____. *A divina comédia*. Trad. e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Ed. 34, 1998. 3 v.
- _____. *Divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo, Editora Martin Claret, 2003.
- ARRIGONI, Maria T. “Em busca das obras de Dante em Português no Brasil (1901 – 1950)”. In: PETERLE, Patrícia. *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão, Copiart, 2011, pp. 43-60.
- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. 2 ed. Milano, Feltrinelli, 1985.
- BEDIAGA, Begonha [org.]. *Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890*. Petrópolis, Museu Imperial, 1999.
- BEKENSTEIN, Gabriela Paula. “*La divina comedia* de Dante Alighieri, en la traducción de Bartolomé Mitre (1897)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-divina-comedia-de-dante-alighieri-en-la-traduccion-de-bartolome-mitre-1897/>, último acesso em mar/2013.
- CALMON, Pedro. *História de D. Pedro II: no país e no estrangeiro (1870-1887)*. Vol. 3. Brasília, J. Olympio, 1975.
- _____. *A vida de Pedro II, o rei filósofo*. Rio de Janeiro, Bibl. do Exército, 1975.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- D. PEDRO II. *Poesias completas de D. Pedro II: originais e traduções, sonetos do exílio, autênticas e apócrifas*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1932.
- 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.
- DE SIMONI, Luiz Vicente. *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.
- ENEI, Bruno. *Aulas de literatura italiana e desafios críticos*. Ponta Grossa, Todopalavra, 2010.
- GARRIDO, Marcela F. Mitre. *Iconografias argentinas*. Buenos Aires, Museo Roca, 2009.
- GNISCI, Armando. *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano, Mondadori, 1999.
- GUERINI, Andréia; ARRIGONI, Maria T. [orgs]. *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Maria T. Arrigoni. Antologia bilíngue – italiano-português. Vol. 3. Florianópolis, UFSC-NUT, 2005, pp. 17-29.
- GUERINI, Andréia; MONTEIRO, G. “Dante e la letteratura brasiliana”, in *Rivista internazionale di studi su Dante*, VII, 2010, pp. 149-164.
- HEISE, Pedro F. *A introdução de Dante no Brasil: o ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni*. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Italiana. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

- IHGB. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXXVI. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1913.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1969, pp. 63-72.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções – 1789/1848*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 25 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2010.
- LOJO, María Rosa. “Bartolomé Mitre, narrador y poeta”, in *La Nación*, 31 de dezembro de 2005.
- 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>, último acesso em jan/2012.
- MITRE, Bartolomé. “Teoría del traductor”. Prefácio à tradução da *Divina comedia* na edição de 1897. Buenos Aires, Centro cultural “Latiunt”, 1922.
- _____. *Rimas*. Texto completo de la tercera edición (1891) corregida y considerablemente aumentada por el autor. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916. Disponível em <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/poesia/armonias/b-260178.htm>, último acesso em mai/2013.
- ORTEGA, Gloria Galli de. “La «lettura» argentina di Dante”. In *Fismat*, vol. XVI. Quito, julho de 2007, pp. 1-16. Disponível em http://www.ciencias.epn.edu.ec/files/completo_2007.pdf, último acesso em abr/2015.
- PASQUINI, Emilio; QUAGLIO, Antonio. *La divina commedia. Inferno*. Torino: Garzanti, 2005.
- PAZ, Martín. “El infierno de los traductores: el noveno círculo”. *Suplemento Radar Libros*, 15 de junho de 2003, p. 12.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patricia Lavelle. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Game over para Dante?

Gizelle Kaminski Corso

Um start

Atuei, por um semestre, como professora da disciplina de Língua Portuguesa/Literatura, nos 1º e 2º anos do Ensino Médio, no Instituto Federal Catarinense, na cidade de Ibirama. A cada bimestre fazíamos uma “roda da leitura”, um encontro, previamente agendado, em que cada aluno deveria compartilhar oralmente com a turma a leitura de um livro escolhido. Ao final da primeira roda realizada, a turma do 1º ano do curso Técnico Integrado em Eletromecânica, composta apenas por meninos, perguntou em uníssono: “Professora, toda a turma já apresentou. Qual é o livro que a professora vai nos contar?”. Peguei o giz e me dirigi ao quadro. Comecei, então, a escrever títulos de livros (e respectivos autores) que estava lendo no momento. Dei-lhes uma, duas, três opções de livros para escolherem. O desinteresse estava estampado em suas faces e o silêncio, também unânime, me levou a mudar o rumo do vento. Apaguei as opções em questão, provoquei um clima de mistério e, sem falar, simplesmente escrevi: “*A divina commedia*, de Dante Alighieri”.

O “pode ser, professora” de todos e as perguntas de alguns – “é engraçado, professora?”, “é uma comédia?”, “como assim, comédia divina?”, sinalizaram bandeira branca para a contação. Disse-lhes que iria preparar a minha apresentação para a próxima aula, e assim foi.

Na aula seguinte, fui recepcionada por “a professora fez sua tarefa?”, e, balançando a cabeça afirmativamente, coloquei o material sobre a mesa, destacando a *Divina*, que um aluno, da primeira fila com olhos arregalados questionou: “A professora leu *tudo isso*?”. Meu sorriso simplesmente soou como resposta.

Optei por compartilhar o “Inferno”, desenhando no quadro, à medida que “contava”, a cartografia dantesca, destacando pecados, punições, guardiões. Aproveitei para falar um pouco de Dante Alighieri e do poema. Em um momento da aula, do fundão, ouvi: “Professora, professora, eu conheço um jogo para *video game* dessa história aí que a professora está contando! Dante é cheio de poderes, usa uma armadura e luta”.

Nesse momento, trouxe para a discussão a presença das adaptações para o *video game*, para os quadrinhos, para o cinema (animação). Interessados, solicitaram um encontro para assistirem ao filme, e o pedido foi certamente atendido. Os mais atentos conseguiram estabelecer comparações entre o filme (animação) e a história (o “Inferno”) que haviam ouvido, e um aluno interessou-se pela adaptação para os quadrinhos de Piero e Giuseppe Bagnariol. Foi um debate rico e interessante, que me levou a refletir: “Será mesmo que deveríamos pensar em *game over* para Dante?”

O jogo para video game *Dante’s Inferno*

Dante’s Inferno, ou “O Inferno de Dante”, é um jogo de *video game* desenvolvido pelas empresas Visceal Games e Electronic Arts, lançado em 2010. Nesse jogo, a *Divina commedia* não apenas encena, mas

está em cena, em jogo, em ação. O tema, como o próprio título do jogo já evidencia, trata da primeira parte da obra, o “Inferno”, onde o poeta-personagem, em sua peregrinação, encontra figuras históricas, da mitologia, do imaginário cristão e, inclusive, de seu próprio tempo. O Inferno do *game* é composto por nove círculos que levam até o centro da Terra; cada um deles corresponde a uma categoria de pecado que Dante-personagem-jogador deve ultrapassar para seguir para a próxima etapa – e prefiro o uso deste termo, em vez de *fase*, porque o jogo para *video game* não possui fases bem definidas. Há etapas, divisões por círculos, obstáculos a serem vencidos.

Dante Alighieri é ilustrado, historicamente, como um homem franzino, de estatura mediana, de rosto fino e alongado, com nariz aquilino, túnica longa (o *lucco*), ramos de louro na cabeça – imagens que encontramos nas ilustrações de Sandro Botticelli, no século xv, e posteriormente nas de Gustave Doré, no século xix, as quais estão em consonância com as descrições feitas por Boccaccio, no *Trattarello in laude di Dante*:

Nosso poeta, então, tinha estatura mediana, e, assim que tomado pela idade madura, passou a andar mais curvado, e o seu andar era grave e manso, com vestes honradas sempre vestido, com aquele indumento que era conveniente à sua maturidade. A sua face era longa, e o nariz aquilino, e os olhos maiores que pequenos, os maxilares grandes, e o lábio inferior era sobreposto pelo superior; e sua cor era morena, e os cabelos e a barba espessos, pretos e crespos, e em sua face sempre melancólico e pensativo.¹

Ilustrações, portanto, que se responsabilizaram por instaurar no imaginário coletivo a figura do poeta italiano. O leitor que conhece essas imagens é surpreendido ao encontrar, no jogo, Dante vestido como um guerreiro medieval, corpulento, pernas e braços cobertos por uma armadura. Para que ele se lembre de seus pecados, é costurada em seu peito, em formato de cruz, uma faixa onde se encontram todas as atrocidades, injustiças, maldades, cometidas por ele em vida. E serão essas imagens, essas memórias, essas lembranças que o atormentarão, em *flashbacks*, durante o seu percurso.

O objetivo do jogo é salvar Beatriz, que foi raptada por Lúcifer. Para que isso aconteça, o jogador (Dante) deve ultrapassar os obstáculos distribuídos entre os nove círculos e enfrentar a criatura diabólica no centro gelado do Inferno.

Quando Dante foi para as Cruzadas, prometeu amor eterno à amada, assim, Beatriz fez uma aposta com Lúcifer, acreditando que Dante nunca a trairia. Como ele a traiu, sua alma (a de Beatriz) foi levada como presa para o Inferno para se tornar a mais nova noiva de Lúcifer. De iluminada alma dos céus, Beatriz poderia vir a se tornar a companheira maléfica de Lúcifer, a rainha do Inferno, aquela que seria responsável pela proliferação demoníaca a toda eternidade, ocupando o lugar de Helena de Troia, Salomé e Cleópatra, que também foram noivas do comandante infernal. A diferença de Beatriz para com aquelas que a precederam está na pureza do seu espírito.

¹ No original: “Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccoli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso”. Disponível em <http://bepi1949.altervista.org/biblio2/tratta/tratta2.htm#C17>; último acesso em nov/2011. Todas as traduções deste capítulo são da autora.

Em determinado momento das Cruzadas, Dante é esfaqueado e, prestes a morrer, encontra-se cara a cara com a Morte personificada, contra quem luta até derrotá-la. Como consequência disso, ao retornar para casa, encontra Beatriz morta, sendo levada pelo anjo caído para as repartições inferiores. Assim, empunhando a foice que havia roubado da Morte ao lutar contra ela, e munido de uma cruz que recebera de sua amada, Dante ingressa nas veredas do Inferno, guiado por Virgílio. O poeta latino é seu guia, mas não participa das lutas e obstáculos; atua como um orientador, que aparece em algumas etapas para explicar o caminho ou aquilo que encontrará pela frente. Se o jogador se aproximar de Virgílio, terá explicações, caso contrário, pode seguir adiante. As aparições de Virgílio, além de outras posteriores de Lúcifer em posse de Beatriz e memórias de seu passado relacionadas aos pecados, colaboram para que o *game* se transforme em narrativa, pois o jogo (o ato de jogar) é interrompido para que sejam apresentadas algumas cenas cinematográficas – momento em que o jogador é colocado na condição de espectador: abandona temporariamente o controle e assiste ao desenrolar da história sem interferir.

Os atuais jogos de *video game* podem ser vistos como grandes narrativas, cujo personagem principal é o espectador – o jogador, melhor dizendo – aquele que “lê”, interage e joga. Segundo Janet Murray (2003, s/p), “Os *video games* estão se tornando cada vez mais cinematográficos, e viraram alvo de algumas das mesmas objeções levantadas contra filmes e programas de televisão que transgridem os limites sociais da violência e da sexualidade”. Isso quer dizer que representar, jogar e contar histórias são “ações” que estão intimamente ligadas. Encenamos as histórias em vez de apenas “testemunhá-las” (MURRAY, 2003). E usamos, até mesmo, nosso corpo como *joystick*, como controle, tratando-se de *video games* com sensores de movimento.

Quanto ao *Dante's Inferno*, a primeira etapa do jogador é enfrentar a Morte para poder entrar no reino inferior. Matando a Morte, e não sendo morto por ela – pois, excetuando-se Dante, São Paulo e Eneias, estar morto é condição aparentemente necessária para estar no Inferno – é possível obter o “ingresso” para a entrada neste reino e, conseqüentemente, a passagem para a próxima etapa. Se Dante-jogador vence a Morte, machuca-se, perde frações de vida, “morre” e ressuscita em seguida, de modo que não se sabe ao certo se está morto ou vivo no jogo, algo que difere de Dante, o poeta-personagem, na *Divina commedia*, que é fortalecido como vivo em várias partes do poema, seja por sua sombra, pelas pegadas que deixa, pelo peso que seu corpo causa na embarcação. Na verdade, essa resposta só é obtida pelo jogador assim que “zerar o jogo”, quando Lúcifer revela que Dante foi morto, apunhalado pelas costas, por um soldado da cidade de Acre, antiga fortaleza que fez parte do reino de Jerusalém, nas Cruzadas. Portanto, o Dante do *game* estava morto em toda a sua peregrinação. A respeito dos finais dos jogos, diferentemente dos finais dos filmes, acrescenta Hutcheon: “Nos jogos, todavia, não há a mesma segurança proporcionada pelos filmes a respeito do sucesso final do protagonista; essa insegurança ou tensão, claro, é parte da diversão do jogador. Tal como ocorre nas várias formas de hipermídias, o importante é o processo, não o produto final” (2011, p. 83).

A cada vez que Dante “morre” – o que vale dizer, que o jogador não consegue cumprir com o objetivo –, há a oportunidade de tentar de novo, e cada tentativa é separada da anterior por um verso do “Inferno” que aparece em outra tela (que se sobrepõe à do jogo, naturalmente). Se houver dez tentativas para vencer um obstáculo, aparecerão dez versos diferentes, aleatórios e intervalados. Por ser uma produção de empresas americanas, e por conta da soberania internacional da língua inglesa, esses versos, bem como todas as explicações, palavras, falas estão em inglês.

Para enfrentar demônios, diabos voadores, criaturas maléficas, mitológicas, monstros infernais diversos, Dante-jogador tem duas “armas”: a foice que ganhou da Morte (que lhe serve como lança, espada, “corda” (que se estica) para fazer rapel pelos paredões e precipícios) e a cruz que recebeu de Beatriz (que possui magia e tem poder exclusivo de deter criaturas em chamas). Aliás, algumas criaturas apenas são eliminadas com o uso sequenciado dessas armas.

O Dante-jogador também tem outros recursos para se fortalecer: pequenas fontes (fontanas) de magia, de vida, de redenção, as quais são espalhadas pelo caminho, cada uma sinalizada por uma cor (azul, laranja/amarelo, verde), e ele se nutre delas colocando-as sobre a cruz de Beatriz, como se estabelecesse uma “ponte” entre o Céu e o Inferno – a purgação é instantânea. Se não se fizerem necessárias, o jogador tem a liberdade de ignorá-las. Na trajetória, há relíquias espalhadas pelo caminho que consistem em objetos diversos. Cada qual, em posse, proporciona uma “magia” diferente em um futuro enfrentamento. Ainda, durante o percurso, Dante-jogador encontra almas (personagens históricas e mitológicas do próprio poema) que podem ser libertadas ou punidas pelo jogador. Dante não pode lutar contra elas. Após a alma ser punida ou salva, surge uma explicação na tela a seu respeito. Francesca da Rimini, Semíramis, Ciaccio, Hécuba, Filippo Argenti, Cavalcante dei Cavalcanti, Átila, Brunetto Latini, Guido Guerra e Tirésias são algumas das inúmeras almas espalhadas no “cenário” que podem ser salvas ou punidas.

Se quiser absolvê-las, abre-se um “*mini game*” e, conforme for o número de acertos, almas serão computadas. As almas adquiridas são utilizadas para evolução do personagem de forma sagrada, *Holy* (almas absolvidas com a cruz de Beatriz), ou de forma profana, *Unholy* (almas profanas punidas com a foice da Morte), e as magias adquiridas se relacionam a um desses caminhos. Todos esses “recursos” individualizam o jogo e permitem, pelas escolhas ou negações, que o jogador trace um itinerário pessoal, único.

O jogo é indicado para jovens e adultos a partir de 17 anos, por conter cenas de violência intensa, sangue, conteúdo sexual e nudismo,² e é permitido somente para um *player* (jogador); é uma trajetória que deve ser feita individualmente, tanto é que Virgílio pode ser – não significa que seja – desprezível.

Se o jogador ficou fatigado de ser Dante, como ele saberá onde parou seu percurso ao retornar? Pela “salvação”, ou seja, à medida que avança, tem a oportunidade de salvar seu desempenho, seu jogo, sua peregrinação. Mas – e esse detalhe é bastante peculiar – só o pode fazer quando aparece a estátua de Beatriz, ajoelhada, nua, com uma cruz em suas mãos. E quando o faz, há a inversão do propósito do *game*³ e certa consonância com o poema: Dante é salvo por Beatriz.

Embora o jogo se baseie no texto do poeta italiano, é possível perceber, desde o início, uma adaptação-livre, uma apropriação que, por isso, não tem a obrigação de estar colada ao original. Segundo o professor Affonso Romano de Sant’Anna (1998), o termo *apropriação* entrou “recentemente” na

² Quando Dante-jogador enfrenta Cleópatra no segundo círculo, ela tenta seduzi-lo; algumas das personagens com as quais se luta durante o jogo fazem gestos obscenos oferecendo o corpo; Dante-jogador pode literalmente destroçar algumas das criaturas que enfrenta; Lúcifer tem seu membro sexual totalmente exposto – importante, neste caso, fazer um esclarecimento: há dois Lúciferes, mas ambos significam o mesmo: o grande de três cabeças – o conhecido pelos leitores da *Divina comédia* –, e um menor, de uma cabeça, mais humanizado, que “sai” do corpo do gigante Lúcifer, após este ser derrotado, para continuar a lutar contra Dante.

³ Lembrando que o objetivo do *game* é salvar Beatriz.

crítica literária, pois sua técnica chegou à literatura através das artes plásticas, especialmente com as experiências dadaístas, a partir de 1916, tendo seu retorno mais forte nos anos 1960, com a *pop art*. É uma prática que se identifica com a *colagem* – diversos materiais presentes no cotidiano, reunidos e sobrepostos para formar uma imagem ou objeto artístico. A apropriação está ligada com o “re-apresentar”, e não representar; “é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização [...]. Ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado” (SANT’ANNA, 1998, p. 46).

Não podemos perder de vista que adaptações para *video game* baseadas em filmes e livros são ainda um caminho para estabelecer uma propriedade ou uma franquia, especialmente por poderem ser reutilizadas em outros meios. Novos consumidores são e serão criados. A respeito disso, afirma Linda Hutcheon: “multinacionais que hoje têm estúdios cinematográficos já possuem os direitos para histórias em outras mídias, para que dessa forma possam reciclá-las para os *video games*, por exemplo, e depois comercializá-las em suas estações televisivas” (2011, p. 26). Um exemplo disso é a animação *Dante’s Inferno*, criada pelas mesmas produtoras, tendo por base o jogo para *video game*. Um produto que derivou de outro ou, melhor dizendo, um produto que reciclou outro.

Não podemos demonizar o *video game*, pois ele é, também, um dos caminhos para que os leitores deste século entrem em contato, de alguma forma, com a *Divina commedia*, com Dante. Por intermédio do *video game*, o jogador se torna personagem e atua naquele universo ficcional de imagens e mundos (im)possíveis, e interage adicionando uma dimensão física, envolvendo-se emocionalmente. Entretanto, embora tenham um apelo a efeitos visuais de toda ordem, acrescenta Hutcheon, “O que os *video games* e experimentos de realidade virtual não podem adaptar com facilidade é aquilo que os romances são perfeitamente capazes de representar: a ‘*res cogitans*’, o espaço da mente” (2011, p. 38). Não o conseguem porque já apresentam um espaço, um cenário, que vão sendo desbravados pouco a pouco pelo jogador. Além disso, ainda que o áudio possa ser altamente explorado por conta dos efeitos durante os enfrentamentos e as “artilharias”, das músicas que servem de pano de fundo e que preparam o jogador para o que poderá encontrar pela frente, *Dante’s Inferno* não consegue adaptar com facilidade a percepção sensorial no que se refere ao olfato e ao tato,⁴ que são apreendidos no poema pelas descrições feitas pelo poeta italiano.⁵

Os videogames –⁶ a exemplo do computador e da Internet – ainda são vistos com bastante desprezo e como ameaça a crianças e adolescentes, receio também provocado pelo cinema e pela televisão a partir da década de 1970. Por adicionarem interatividade, envolvendo a visão, o som e o movimento, “Críticos condenaram a estimulação fácil dos jogos eletrônicos como uma ameaça aos prazeres mais reflexivos da cultura impressa” (MURRAY, 2003, p. 36).

Se muitas gerações aprenderam inglês jogando *video game*, como negar sua eficiência em matéria de leitura? E que oportunidade melhor para brincar de ser Indiana Jones, Darth Vader e até mesmo Dante Alighieri, que não por intermédio de jogos?

⁴ O paladar também, mas não entra no mérito de nossa discussão.

⁵ Questionada por um conhecido, que é jogador de *Dante’s Inferno*, a respeito de algumas relações estritas entre o jogo e o poema, comecei a tecer alguns exemplos, usando expressões como: “chuva gelada e grave”, “ambiente fétido”, “rio bolente”... Ao ouvir essas expressões, uma terceira pessoa, que conhece o jogo, mas não o poema, inquiriu: “*Chuva ácida? Ambiente fétido? Onde? Como?*”.

⁶ Refiro-me aqui aos *video games* como objetos de consumo, pois é possível jogar pelo computador também.

O poder de transformação do computador é particularmente sedutor em ambientes narrativos. Ele nos deixa ávidos pelo uso de máscaras, ávidos por agarrar o *joystick* e virar um vaqueiro ou um combatente espacial, ávidos por entrar num MUD⁷ e assumir a identidade de Garota Elfo ou Punhal Negro. Como os objetos no meio digital podem assumir múltiplas representações, eles trazem à tona nosso prazer pela variedade em si mesma. (MURRAY, 2003, p. 153)

O computador e a tecnologia estão nos proporcionando um novo palco para a criação de um teatro participativo; estamos aprendendo a encenar experiências emocionais autênticas (MURRAY, 2003), mas que sabemos não serem reais. Diante disso, podemos perceber que está, sim, instaurado um novo emblema de leitores, alguns dos quais pertencentes à geração *Homo Zappiens*,⁸ ou seja, uma geração que já nasceu com um *mouse* nas mãos (cf. VEEN, VRAKING, 2009).

Katherine Hayles, em *Literatura eletrônica – novos horizontes para o literário* (2009), ao tratar de alguns gêneros literários advindos com a textualidade eletrônica, compreende por “ficção interativa” aquilo que para muitos é apenas tido como jogo. A ficção interativa apresenta elementos de jogo mais acentuados, e não avança sem a participação dos usuários, mas “A demarcação entre literatura e jogos de computador não é clara; muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de literatura eletrônica têm elementos de jogo [...]” (2009, p. 25). Adiante, Hayles acrescenta: “Um jogador de *video games* experiente tem uma percepção intuitiva de estratégia de jogos que pode faltar a um leitor de livros impressos; um leitor de livros impressos sabe como coordenar a subvocalização com percepção consciente em modos que são desconhecidos para um jogador de *video games*” (2009, p. 145).

Essa fala nos faz pensar a respeito das diferentes habilidades de leitura e de como os leitores acabam se configurando de acordo com os meios pelos quais a realizam. Experiências de leitura distintas colaboram para o desenvolvimento de habilidades e percepções inerentes às suas especificidades. Elas podem ser reduzidas, *grosso modo*, a “estrategistas *versus* linearistas”. Assim, para alguns, a linearidade é elemento fundamental; para outros, de habilidades estrategistas, ela é praticamente inexistente.

O público que joga *video game*, consumidor de jogos, revistas, periódicos, é composto tanto por adultos nascidos na década de 1980 quanto por adolescentes e jovens adultos nascidos na década de 1990, os *Homo Zappiens*. Os *zappiens* não usam a linearidade; em caso de problemas, procuram resolvê-los telefonando ou *twittando* para um amigo, fazendo buscas em fóruns e sites diversos da Internet, ou seja, “usam redes humanas e técnicas quando precisam de respostas instantâneas” (VEEN; VRAKING, 2009, p. 32).

Game over?

Acredito que o jogo para *video game*, posteriormente transformado em animação, em longa-metragem (em DVD e Blu-ray) procura contemplar essa “geração instantânea” (VEEN; VRAKING, 2009), unindo

⁷ *Multi-user dungeon, domain* ou, por vezes, *dimension*.

⁸ “O *Homo Zappiens* é um processador ativo de informação, resolve problemas de maneira muito hábil, usando estratégias de jogo, e sabe se comunicar muito bem. Sua relação com a escola mudou profundamente, já que as crianças e os adolescentes *Homo Zappiens* consideram a escola apenas um dos pontos de interesse em suas vidas” (VEEN, VRAKING, 2009, p. 12).

inventividade, tecnologia, desafio(s)⁹ com a finalidade de atrair diferentes leitores a diferentes formas de ver/ler/jogar/estar em contato com Dante Alighieri e seu poema.

O debate travado em sala de aula com os estudantes, adolescentes do 1º ano do Ensino Médio, me levou a pensar que não é apenas o Dante (do *video game*) que luta para sobreviver, mas nós também, pesquisadoras e pesquisadores, lutamos constantemente por sua sobrevivência, e tentamos revivê-lo a cada mesa-redonda, a cada leitura, a cada debate, a cada artigo e ensaio escritos, a cada aula, por exemplo. E a pergunta que recobre o título deste trabalho – “*Game over* para Dante?” – pode ser evidentemente respondida com aquilo que ouvi dos mesmos alunos, protagonistas do início deste texto: “Professora, quando a professora vai nos contar sobre o ‘Purgatório’ e o ‘Paraíso?’”.

Talvez, a melhor alternativa para o título seria: “Vários *starts* para Dante Alighieri.”

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Garzanti, Torino, 2005.
- COOK, Victor *et al* [dir.]. *Dante's Inferno*. EUA/Japão/Singapura/Coréia do Sul, DVD, 90 min., 2010.
- HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo, Global, Universidade de Passo Fundo, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971.
- HUTCHEON, Linda. “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?”. In *A theory of adaptation*. New York, Routledge, 2006, pp. 1-32.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo, Itáu Cultural, UNESP, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6. ed. São Paulo, Ática, 1998.
- VEEN, Wim; VRAKKING, Ben. *Homo Zappiens: educando na era digital*. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre, Artmed, 2009.
- VISCERAL GAMES; ELETRONIC ARTS. *Dante's Inferno*. Videogame, PS3, 2010.

⁹ “Quando perguntamos às crianças o que é tão atraente nos jogos, elas dizem que não é tanto o elemento da diversão que é importante. É claro que se divertir é bom, mas não é o motivo principal pelo qual elas gostam de jogar. É o desafio que as atrai ao jogo; sentir-se desafiado a resolver um problema e chegar ao próximo nível é o que importa. Sem querer ofender muitos dos meus bons colegas, ousou dizer que os elaboradores de jogos de computador entenderam a psicologia dos alunos melhor do que muitos educadores” (VEEN, VRAKKING, 2009, p. 46).

Sobre os autores

Andréia Guerini

É professora associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC], doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e pós-doutora pela Università degli Studi di Padova [Itália]. Desde 1999, vem se dedicando ao estudo da obra do escritor italiano Giacomo Leopardi, especialmente os ensaios do *Zibaldone di Pensieri*. É editora-chefe das revistas *Cadernos de Tradução* e *Appunti Leopardiani*. É autora de vários artigos e resenhas sobre literatura italiana, literatura comparada e literatura traduzida, além do livro *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi* [Edusp, 2007]. É bolsista Produtividade do CNPq.

Gizelle Kaminski Corso

É licenciada em Letras, mestre em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” [UNESP-Assis] e doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Atualmente é professora de língua portuguesa e literatura no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina [IFSC]. Escreveu, em coautoria com Tânia Regina Oliveira Ramos, três livros-textos para o curso de Letras-Português, modalidade a distância, da UFSC, além de diversos artigos e ensaios envolvendo os seguintes temas: formação de leitores, leitura, adaptação e literatura infanto-juvenil.

Juliana Steil

É bacharel em Letras pela Universidade do Vale do Itajaí [UNIVALI] e mestre e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Na mesma instituição, realizou pesquisa de pós-doutorado sobre as ilustrações de William Blake à *Divina comédia*. Atualmente é professora da área de Tradução da Universidade Federal de Pelotas [UFPEL]. Desenvolve trabalhos sobre *America* e *Milton*, de William Blake. É autora de diversos artigos, dentre os quais citamos “Questões de terminologia na tradução de literatura: os casos de Edith Wharton e William Blake” [*Caderno de Letras*, UFPEL, 2014] e “Entre minúcias poéticas: a tradução da pontuação em *Milton*, de William Blake” [*Scientia Traductionis*, UFSC, 2012].

Karine Simoni

É bacharel em História e Letras-Italiano, mestre em História Cultural, doutora em Teoria Literária e pós-doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da mesma instituição. Desenvolve pesquisa principalmente nos seguintes temas: história e crítica da tradução, história cultural, literatura italiana do século XIX e Ugo Foscolo. De sua autoria, citamos os artigos “Foscolo e Leopardi e a questão da língua” [*Appunti Leopardiani*, 2012] e “Contexto histórico e formação do cânone: a presença de Dante, Maquiavel e Foscolo na *Storia della letteratura italiana* de Francesco De Sanctis” [*Matraga*, 2012].

Maria Teresa Arrigoni

É professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC], área de Língua e Literatura Italiana. Bacharel e mestre pela Universidade de São Paulo [USP], foi docente na área de Italiano da mesma instituição, tendo concluído o doutorado em Linguística-Tradução na Universidade Estadual de Campinas [UNICAMP]. Embora esteja envolvida em pesquisas ligadas a diversos autores da literatura italiana e brasileira, tem como foco de estudo a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, e as obras, tanto de crítica quanto de ficção, que tratam desse poema universal. É autora de diversas traduções e ensaios, dentre os quais citamos “Lecture, spettacoli, romanzi: Dante oggi, Dante sempre” [Mosaico Italiano, 2010].

Pedro F. Heise

É formado em Letras pela Universidade de São Paulo [USP], onde fez o mestrado e o pós-doutorado, tendo feito o doutorado na Università degli Studi di Roma Tor Vergata [Itália]. Atualmente é professor adjunto de língua e literatura latinas da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo [UNIFESP]. Como tradutor, publicou algumas poesias de Pier Paolo Pasolini, ensaios sobre cinema de Luchino Visconti e o próêmio da *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio.

Romeu Porto Daros

É bacharel e licenciado em Letras-Italiano pela Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC], especialista em História do Brasil pela Universidade do Extremo Sul Catarinense [UNESC] e mestre em Estudos da Tradução pela mesma instituição, onde atualmente é doutorando. Dentre suas publicações, citamos os artigos “O presidente tradutor: Bartolomé Mitre e a tradução da *Divina comédia* no contexto político-cultural argentino do século XIX” [*Sures revista*, UNILA, 2013] e “Três nações se encontram em Dante – Duas traduções do episódio do ‘Conde Ugolino’ no século XIX sul-americano” [*Mutatis Mutandis*, Universidad de Antioquia, 2014]. Também compôs um dos capítulos do livro *Dom Pedro II: um tradutor imperial* [Copiart, 2013].

Silvana de Gaspari

É professora de língua e literatura italiana na Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Licenciada em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” [UNESP-Araraquara], obteve o título de mestre em Literatura Italiana pela Universidade de São Paulo [USP] e de doutor em Teoria Literária pela UFSC. Suas pesquisas são direcionadas para o campo da poesia italiana. Traduziu, com Patricia Peterle e a Andrea Santurbano, o livro *Ablativo*, do poeta Italiano Enrico Testa, publicado em edição bilíngue italiano-português pela Rafael Copetti Editor. Também com Patricia Peterle, foi coorganizadora do volume *Itália do pós-guerra em diálogo* [Comunità, 2012].

Coleção Atemporais

A COLEÇÃO ATEMPORAIS é a coleção de bolso da RAFAEL COPETTI EDITOR. Destina-se à publicação dos clássicos da literatura universal e da ensaística em edição econômica. Os títulos desta coleção são editados com o mesmo rigor dispensado às demais publicações da editora e são sempre acompanhados por um texto crítico de autoria de um especialista na temática do livro. Muitas vezes são também acompanhados por uma nota à tradução em que o tradutor aborda seu processo tradutório.

Vênus em peles

Leopold von Sacher-Masoch

Posfácio de Pedro Heliodoro Tavares [USP] e tradução de Miguel Sulis

Exame de consciência de um literato [Edição bilíngue italiano-português]

Renato Serra

Prefácio de Andrea Lombardi [UFRJ] e tradução de Andréia Guerini e Andréia Riconi

Croquis parisienses

Joris-Karl Huysmans

Organização, posfácio e tradução de Leila de Aguiar Costa [UNIFESP]

O menino: pensamentos sobre a arte

Giovanni Pascoli

Prefácio de Raúl Antelo [UFSC] e posfácio e tradução de Patricia Peterle [UFSC]

Helena

Machado de Assis

Posfácio de Renata Telles [UFPR]

Macbeth [Edição bilíngue inglês-português]

William Shakespeare

Posfácio e tradução de Rafael Raffaelli [UFSC]

A hera

Grazia Deledda

Posfácio e tradução de Francisco Degani

A armadilha de Medusa [Edição bilíngue francês-português]

Erik Satie

Apresentação de Dirce Waltrick do Amarante [UFSC] e posfácio e tradução de Marina Bento

Filosofia

Michel Foucault, a literatura e as artes

Organização de Philippe Artières [CNRS-PARIS]

Literatura Estrangeira

Ablativo

Enrico Testa

Tradução de Patricia Peterle, Silvana de Gaspari e Andrea Santurbano

Giovanni Episcopo

Gabriele D'Annunzio

Tradução de Maurício Santana Dias

1ª edição 2015

Esta obra foi composta por SGuerra Design em Adobe Caslon Pro para
RAFAEL COPETTI EDITOR
em maio de 2015