

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

JOSENI TEREZINHA FRAINER PASQUALINI

**ZONAS DE TANGÊNCIA NA *COMMEDIA***

TESE

FLORIANÓPOLIS  
2019

Joseni Terezinha Frainer Pasqualini

**ZONAS DE TANGÊNCIA NA *COMMEDIA***

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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvana de Gaspari

Florianópolis  
2019

Pasqualini, Joseni Terezinha Frainer  
ZONAS DE TANGÊNCIA NA COMMEDIA / Joseni  
Terezinha Frainer Pasqualini ; orientador, Prof<sup>a</sup>.  
Dr<sup>a</sup>. Silvana de GASPARI, 2019.  
226 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Comédia. Paratexto. Notas de  
rodapé. Xavier Pinheiro.. I. GASPARI, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.  
Silvana de. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.



# “Zonas de tangência na Commedia”

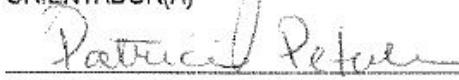
Joseni Terezinha Frainer Pasqualini

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

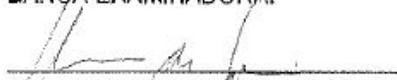
**Doutor(a) EM LITERATURA**

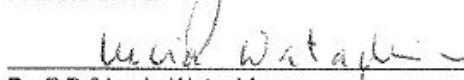
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

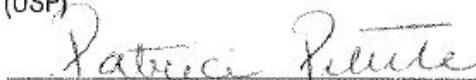
  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Silvana de Gaspari (UFSC)  
ORIENTADOR(A)

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Silvana de Gaspari (UFSC)  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Lucia Wataghin  
(USP)

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
(UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Raphael Novaresi Leopoldo  
(FACASC)



“Per quello che in ogni parte del universo Risplende”.

E, para toda a minha família, aqui representada na voz do acalanto de *Amália e Joaquim*, que fazem essa viagem valer a pena.



## AGRADECIMENTOS

À professora Silvana de Gaspari, pela sua presença amiga, voz crítica, dialogante, firme e paciente durante a orientação e pelo seu extraordinário exemplo de comprometimento acadêmico e humano;

Às professoras da qualificação - Dr<sup>a</sup>. Lucia Wataghin, Dr<sup>a</sup>. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano, Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Arrigoni - que compartilharam seus estudos, vivências e enriqueceram essa etapa com suas sugestões oportunas;

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina representado nas pessoas dos professores das disciplinas cursadas, com quem pude adquirir conhecimentos sobre literatura;

Aos técnicos e funcionários dessa pós-graduação, sempre amáveis e receptivos às minhas solicitações;

Aos Professores da Banca Examinadora pela disponibilidade em contribuir com meu estudo;

Ao programa UNIEDU, pelo subsídio financeiro;

Aos professores e toda a equipe do Projeto MAGISTER LETRAS UFSC, que despertaram em mim o interesse pela busca do conhecimento e me propiciaram um crescimento para além da esfera profissional;

Aos colegas de curso pela amizade;

À Monique, Bruna, Lucas, Raphael, Égide, pelo carinho de sempre;

À Jacke, pela duradoura amizade e cumplicidade;

Ao Célio, pelos muitos sábados e domingos em minha companhia, com sua força e fôlego nas leituras deste e de outros trabalhos;

Aos meus irmãos e cunhados, pelo carinho;

Ao Biti, pela inesgotável presença e paciência;

Ao Gustavo pela compreensão e torcida;

Ao Carlo por ter tolerado o meu infernal estresse;

À Amanda, incansável animadora de meus sonhos;

A meus pais Teresa e Walter, pelas bençãos e orações.

Por isso e muito mais...meus sinceros agradecimentos!



[...] Se si ignora la metà infatti, non si può mai conoscere il doppio, e così tutto il resto.  
(ALIGHIERI, 1318)



## RESUMO

Essa pesquisa evidencia, entre a gama de paratextos existentes, a nota, elemento que produz efeitos sobre o leitor de orientar e, em última instância, comandar a leitura de determinado texto. Para a análise desse elemento, que pulula em várias obras literárias traduzidas, elegemos uma obra da literatura italiana traduzida para o português, mais especificamente, a *Divina Comédia*, traduzida por José Pedro Xavier Pinheiro e publicada em 1907, pela editora Typographia, do Instituto Profissional Masculino. Abordamos a conveniência desse recurso, a nota, de sua presença na *Divina Comédia* traduzida, na tentativa de adentrar este espaço, a margem, a nota de Xavier Pinheiro, identificando os resquícios, as singularidades e as particularidades das notas por ele elaboradas. O resultado da análise apontou para um projeto de tradução preocupado em situar o leitor frente à obra de Dante e para um proceder que faz com que possamos associar a figura do tradutor Xavier Pinheiro a um comentador da *Commedia*.

**Palavras-chave:** Paratexto. Notas. *Divina Comédia*. Xavier Pinheiro.

## ABSTRACT

This research evidences, among the range of existing paratexts, the footnotes, element that produces effects on the reader to guide and, ultimately, to command all reading. For the analysis of this element that swarms in several works of translated literature, we have chosen a work of Italian literature translated into Portuguese, more specifically the *Divine Comedy*, translated by José Pedro Xavier Pinheiro and published in 1907, by the Typographia Men's Professional Institute. We approach the convenience of this resource, the footnote, about its presence in the *Divine Comedy* translated, in the attempt to enter this space, the margin, the footnote, of José Pedro Xavier Pinheiro, identifying the remnants, singularities and peculiarities of the footnotes elaborated by him. The result of the analysis pointed to a translation project concerned with locating the Brazilian reader in front of Dante's work and for a procedure that allows us to associate the figure of José Pedro Xavier Pinheiro with a *Commedia* commentator.

**Keywords:** Paratexts. Footnotes. *Divine Comedy*. Xavier Pinheiro.

## RIASSUNTO

Questa ricerca presenta, tra i diversi paratesti, le note, elementi questi che producono sul lettore effetti d'orientamento e controllo della lettura di un testo. Per l'analisi di questo elemento, presente in diverse opere letterarie tradotte, abbiamo scelto la *Divina Commedia*, tradotta da José Pedro Xavier Pinheiro e pubblicata nel 1907 dalla Casa Editrice Typographia dell'Instituto Profissional Masculino. Abbiamo discusso qui sulla convenienza di questa risorsa, la nota, e sulla sua presenza nella traduzione della *Divina Commedia* nel tentativo di osservare questo spazio in modo da identificare i suoi vestigi, le sue singolarità e le sue peculiarità. Il risultato della nostra analisi ha indicato un progetto di traduzione attento a contestualizzare il lettore in relazione all'opera di Dante, verso un processo che collega la figura del traduttore Xavier Pinheiro ad un commentatore della *Commedia*.

**Parole-chiavi:** Paratesto. Nota. *Divina Commedia* Xavier Pinheiro.



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Inf., I, 1 .....	89
Quadro 2 - Comparativo de quantidade de classificações .....	92
Quadro 3 – Par., VIII, 44 .....	93
Quadro 4 - <i>Purg.</i> , XXVIII, 29 .....	95
Quadro 5 – <i>Inf.</i> , V, 14 .....	97
Quadro 6 – <i>Purg.</i> , XXV, 12.....	102
Quadro 7 – <i>Inf.</i> , I, 34 .....	110
Quadro 8 – <i>Inf.</i> , XVIII, 1 .....	116
Quadro 9 – <i>Inf.</i> , XXVII, 29 .....	119
Quadro 10 – <i>Inf.</i> , III, 20 .....	123
Quadro 11 – <i>Inf.</i> , XV, 10 .....	127
Quadro 12 – <i>Inf.</i> , XXVIII, 19 .....	132
Quadro 13 – <i>Inf.</i> , I, 1 .....	135
Quadro 14 – <i>Inf.</i> , VII, 1 .....	138
Quadro 15 – <i>Inf.</i> , II, 26 .....	141
Quadro 16 – <i>Inf.</i> , II, 33 .....	144
Quadro 17 – Quadro referente as notas do <i>Inferno</i> .....	171



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UNESCO – *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization*

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

USP – Universidade de São Paulo

*Inf.* – *Inferno*

*Purg.* - *Purgatório*

*Par.* - *Paraíso*

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>2 ENTRE MOLDES E MODELOS: O LIVRO.....</b>	<b>27</b>
2.1 O PROCESSO FABRIL DO MANUSCRITO AO IMPRESSO: INOVAÇÃO NA CONTINUIDADE .....	28
2.2 NO LIMIAR DO TEXTO: O PARATEXTO .....	38
<b>3 UMA TESSITURA: A LITERATURA ITALIANA, DANTE NO BRASIL.....</b>	<b>47</b>
3.1 CULTURA IMPRESSA: EDIÇÃO, CIRCULAÇÃO E LEITURA NO BRASIL COLÔNIA.....	47
3.2 PRIMEIROS ACORDES DANTESCOS NO BRASIL .....	54
3.3 O IRASCÍVEL TRADUTOR/COMENTADOR DE DANTE .....	65
<b>4 O ELEMENTO NOTA: DIVISÃO QUE RESISTE.....</b>	<b>73</b>
4.1 NOTAS DE RODAPÉ: LEITURAS E RASTROS .....	81
<b>5 A DIVINA COMÉDIA NA BATUTA DAS NOTAS .....</b>	<b>87</b>
5.1 NOTAS: UMA TENTATIVA DE ORGANIZAÇÃO.....	91
<b>5.1.1 Rastros bíblicos .....</b>	<b>93</b>
<b>5.1.2 Link da/na Divina Comédia .....</b>	<b>95</b>
<b>5.1.3 Links exteriores à Divina Comédia .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1.4 Link com o autor Dante Alighieri .....</b>	<b>102</b>
<b>5.1.5 Explicação/informação .....</b>	<b>106</b>
5.2 O TRADUTOR XAVIER PINHEIRO: UM COMENTADOR....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>155</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Gérard Genette, semiólogo e teórico da literatura francesa, em sua obra *Seuils* (1987), apresenta um estudo sistemático sobre os elementos que compõem um livro, os paratextos, explicando suas especificidades e características iconográficas, textuais e factuais as quais se materializam nos espaços que acompanham o texto, no âmbito do livro: no peritexto ou corporificadas fora do domínio físico do livro, nos epitextos.

Muitas vezes, antes do estudo genettiano, na observância do processo evolutivo do livro, a atenção voltou-se para a investigação de seu trajeto por intermédio dos fatos históricos, políticos, sociais e econômicos. Outras vezes, a análise se ocupou da contemplação quase exclusivamente do texto separado dos demais componentes do livro: prefácio, posfácio, notas, projeto gráfico, entre outros elementos. Na linha do pensamento genettiano, a atenção à experiência de leitura, afetada pelo entorno do livro, atinge particular relevância, uma vez que, no seu entender, o discurso do paratexto não se esgota no aspecto da publicidade transmitida por vias técnicas, mas dilata, alarga o conteúdo, o sentido do texto propriamente dito. Desse modo, os elementos paratextuais configuram o livro como objeto e orientam os modos de o público receber o texto, determinando, em diferentes dimensões, os procedimentos de leitura.

Dos elementos designados por Genette de paratextos, elegemos para a análise as notas<sup>1</sup>. Elas que, por vezes, são rechaçadas pelas editoras, por tradutores, por estudiosos, com argumentos que celebram que as notas interrompem a unicidade da história apresentada por um narrador onisciente, desfazem a relação imediata entre o texto e o leitor ou outras celeumas acaloradas, explícitas, por exemplo, na analogia estabelecida por Noel Coward e apontada por Anthony Grafton (1998, p. 68) de que ao “ler uma nota de rodapé assemelha-se a ter de descer as escadas em meio a uma relação amorosa para atender à porta”. Elas, nós sabemos, inconvenientes ou não, pululam nas muitas obras traduzidas. E foi uma obra de literatura italiana traduzida para o português a escolhida para este estudo sobre o paratexto nota, mais especificamente, a *Commedia* ou a *Divina Commedia*, renome atribuído à obra por Giovanni Boccaccio, no século XII.

Mas por que a *Divina Comédia* e suas notas? Em grande parte, o interesse e, por que não dizer, o fascínio por essa obra foi suscitado na

---

<sup>1</sup> O termo nota de rodapé foi aqui empregado com referimento às notas impressas nas margens, ao fim da página, ao final de capítulos ou de alguma obra.

época da graduação em Língua e Literatura Italiana, em que as professoras doutoras Maria Teresa Arrigoni e Silvana de Gaspari me fizeram entender que o poema dantesco se constitui em uma obra única no seu gênero; que é, ao mesmo tempo, uma *summa* do saber medieval cristão, que narra a fantástica viagem de um homem, chamado Dante que, em companhia do poeta Virgílio, visita os três reinos do *aldilà*. Mais do que isso, me fizeram compreender que a *Divina Comédia* é “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11).

O interesse por esse clássico se reavivou a partir dos encontros favorecidos pela disciplina “O literário como dispositivo discursivo: o campo da literatura como campo de práticas e questões”, ministrada no ano de 2015 pela professora Doutora Silvana de Gaspari, na Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação em Literatura. Além disso, durante o mapeamento do Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana Traduzida, projeto integrado pela Universidade Federal de Santa Catarina e pela Universidade de São Paulo - UFSC/USP, esta professora propôs aos participantes do grupo a análise das obras traduzidas do italiano para o português, pelo viés dos paratextos, e sua colaboração na inteligibilidade da obra literária.

A partir de então, destacou-se, para mim, o caráter instável e polissêmico do paratexto, em especial, a nota, que pode ultrapassar os limites das convenções editoriais, tornando-se reveladora de estratégias que visam à construção do texto literário e sua recepção. Questionei-me como esse elemento “periférico” que, por vezes, no texto traduzido, tende a ser relacionado somente a comentários relativos à tradução, interfere na recepção de uma obra.

Assim, detive meu olhar sobre esse elemento paratextual, para individualizá-lo nessa importante obra literária do ocidente, a *Divina Comédia*, “que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe [...] que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15), questionando se as notas seriam necessárias à realização dessa intrigante e instigante tarefa de ler essa poesia.

Aprimorou-se a ideia de um projeto voltado para a observância das notas edificadas por José Pedro Xavier Pinheiro, quando de sua tradução da *Divina Comédia* para o português, publicada em 1907. A questão se amplia não para comparar as notas de José Pedro Xavier Pinheiro com outros processos de tradução da *Divina Comédia* ou de estabelecer padrões para a sua elaboração, mas como uma possibilidade de apreender as singularidades e as regularidades de

cada nota desse tradutor ou grupo delas e o que dali emerge, como um lugar, uma soleira em que algo acontece, invertendo esse processo de marginalidade atribuído às notas de rodapé.

Neste proceder, pretendeu-se abordar a conveniência desse recurso, de sua presença na *Divina Comédia* traduzida, na tentativa de adentrar este espaço, a margem, a nota, de José Pedro Xavier Pinheiro, identificando os resquícios de um discurso que ultrapassa as fronteiras relacionadas a questões inerentes à tradução da poesia dantesca, uma vez que, por intermédio das notas, o leitor de José Pedro Xavier Pinheiro é convidado a percorrer diferentes pontos de vista, entre explicações, comparações, digressões, interpelações e argumentações. Essa movência foi observada a partir da proposição de Genette, para o qual a nota não se restringe à sua apresentação ou formato textual, mas constitui um elemento determinante e orientador da leitura.

Assim, para cotejar esse paratexto, as notas, reconhecidas como um momento privilegiado no qual margem e texto se tangenciam, criando zonas, espaços, nos quais soam e ecoam vozes de José Pedro Xavier Pinheiro, estruturamos esta tese em capítulos. Primeiramente, percorri um caminho que me possibilitou melhor entender o livro, objeto de desejo e poder, que passou pelas instituições que monopolizavam a circulação e elaboração dos manuscritos e sua continuidade entre a cultura do manuscrito e a do impresso. Sem, no entanto, afastar-me de questões relacionadas ao seu aspecto físico, abarqueei o livro e seu curso na história que, aos poucos, deixa o processo artesanal para chegar às oficinas de máquinas, até se transformar na indústria livresca, marcada pelo empréstimo e avanço de elementos que revestem o livro: o formato, o tipo de encadernação, o papel utilizado, a ilustração, os caracteres, os títulos, a abertura de capítulos e o uso de notas, entre outros paratextos, tendo como suporte teórico os estudos de Roger Chartier (2009; 1999), Robert Escarpit (1976), Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (1992), Anthony Grafton (1998; 1999), Guglielmo Cavallo (1999).

Feita a passagem que englobou o âmbito social e político da história do livro, a atenção voltou-se para a exposição de assuntos mais pontuais referentes aos elementos paratextuais, sob a ótica de um “umbral que existe para ser atravessado” (GENETTE, 2009, p. 413), e, por intermédio dessa travessia, as vias de acesso aos textos vão sendo alargadas, ampliadas, não sendo mais possível observar o texto em seu estado bruto, nu. Tais questões foram exploradas a partir dos avanços do paratexto, ao longo da história, do seu reconhecimento, que ultrapassa o aspecto puramente publicitário, presente na proposta de materialidade do

livro à inteligibilidade do texto, como uma experiência de leitura afetada pelo seu entorno, por peritextos ou epitextos.

O terceiro capítulo foi elaborado tendo como norte a presença da imprensa no Brasil. Intentamos também caminhar na direção de quando a *Divina Comédia* e seu autor, Dante Alighieri, aportaram em terras brasileiras. A análise ancorou-se em informações obtidas a partir de levantamentos e estudos sobre o livro no Brasil, elaborados por Rubens de Borba Moraes (2006), Laurence Hallewell (2005), Kenneth Maxwell (2005), Franco Cenni (2003), Carlos Rizzini (1988), Nelson Sodré (1999). Também nos apoiamos em jornais, que veiculavam quer notícias estrangeiras, a exemplo da inauguração de um monumento a Dante na cidade de Florença, ou projetos como o organizado por Luis Vincente De Simoni, ou ainda a divulgação das traduções da *Divina Comédia*, mais especificamente as oitocentistas.

No capítulo quatro, o percurso se detém sobre as notas definidas por Genette como um enunciado de tamanho variável, relativas a um segmento “mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento” (2009, p. 281). Contudo, pode ocorrer, adverte Genette, que as notas se dissolvam na própria estrutura do texto, alterando sua condição de segmento, e assumindo o de franja do texto.

Nesse capítulo, além do assunto que envolve o *status* que as notas poderiam revelar, a abordagem se transporta para questões relacionadas ao seu emprego como instrumento imprescindível em obras cujas origens estão distantes do contexto do leitor, ao seu uso condicionado à sustentação de determinado argumento, para salientar as diferenças linguísticas e culturais do texto original, ou ainda, uma atividade que porta os indícios de como o processo de tradução se efetivou. Para tanto, seguiremos os textos argumentativos de Paulo Rónai (1981), Ana Cristina Cesar (1999), entre outros.

Em seguida, as inquietações passam, então, às notas, paratextos que fazem parte da tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. O volume de notas escritas por esse tradutor, dispostas ao final de cada canto do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*, e suas especificidades, nos impulsionaram a adotar uma taxonomia para, em seguida, eleger um arranjo de notas que melhor expressasse os movimentos desse tradutor e o que eles acenam.

No quinto capítulo apresentamos a análise das notas escolhidas como *corpus* para essa pesquisa, no intuito de responder se o movimento de José Pedro Xavier Pinheiro faz com que possamos associá-lo a um comentador - termo aqui empregado para se referir a estudiosos que

exibiram interpretações da obra de Dante ou escreveram sobre sua vida, e quais implicações as notas de José Pedro Xavier Pinheiro promovem no modo como o texto dantesco é recebido e lido.

Ocupei-me das notas do *Inferno*, pois uma gama maior de comentadores foi arrolada por José Pedro Xavier Pinheiro, possivelmente pelo fato de que nesta parte do poema ter sido, ao longo da história, objeto de maior atenção por parte de estudiosos da *Divina Comédia*. Em virtude do número de notas, a decisão foi a de proceder a análise por amostragem, trazendo uma descrição da passagem anotada por José Pedro Xavier Pinheiro, seguida da reflexão, o que possibilitou, gradativamente, destacar e enfatizar a margem como um espaço no qual a atividade ali impressa é produto de seus significados, de alguém (José Pedro Xavier Pinheiro), que interpreta o texto “original” e, em nota, exprime suas perspectivas, e seu entendimento do texto dantesco, tornando audível a sua voz, interagindo com o outro - o leitor. Nesse proceder, o caminho se imbrica e as fronteiras entre tradutor e comentador da *Divina Comédia* encontram-se desfeitas.

Por fim, como advertência ao leitor deste trabalho, vale destacar que a tradução da *Divina Comédia* utilizada para fins dessa pesquisa, foi a edição de 1907, publicada pela Typographia do Instituto Profissional Masculino, elaborada por José Pedro Xavier Pinheiro, doravante indicado pelo nome Xavier Pinheiro<sup>2</sup>, em língua portuguesa da época do Império. Assim, no que concerne às transcrições dos versos e notas desta edição optou-se por manter a escrita original, atitude que se estendeu também aos demais autores da época, citados neste trabalho.

---

<sup>2</sup> Arthur Azevedo (1985, p. 01) afirmava que José Pedro Xavier Pinheiro irritava-se e “não admitia, por exemplo, que o chamassem senão pelos dois nomes: Xavier Pinheiro; quem desprevenido dissesse sr. Pinheiro – ou: Sr. Xavier – tinha que ouvir!”



## 2 ENTRE MOLDES E MODELOS: O LIVRO

O homem, ao longo dos tempos, se utilizou de diversos materiais para firmar letras, símbolos, sílabas, palavras. Valeu-se das paredes das cavernas, de tabuletas de barro, da fibra interior de alguns caniços, da camada fibrosa das árvores e, mais próximo da atualidade, do papel ou de alguma tela midiática. Estes suportes completam a formulação do que pode ser lido ou ouvido, arrimo de materialização da escrita: o livro, que foi classificado pela UNESCO, em 1964, como sendo um impresso não periódico, de 48 páginas ou mais, excluídas as capas. Contudo, classificar o livro tão somente pela sua quantidade de páginas, ou reduzi-lo a técnicas empregadas, que convergem para sua definição enquanto forma física, significa excluir a multiplicidade e a singularidade que lhe pertencem.

Nesse sentido, os estudos realizados por Roger Chartier (2009; 1999), Robert Escarpit (1976), Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (1992), Anthony Grafton (1998; 1999), Guglielmo Cavallo (1999) intentam desvelar a evolução e a transformação do livro, ampliando a nossa compreensão desse objeto. Muito próximo a esse movimento, temos Gérard Genette (2009), semiólogo e teórico da literatura francesa, que analisou os componentes que constituem um livro, como capa, contracapa, notas, prefácio, entre outros elementos a quem ele denominou de paratextos, retirando-os da marginalidade, tendo em vista seu pertencimento enquanto parte de um texto. As considerações desses estudiosos se ancoram no surgimento do livro, sua evolução através dos séculos, passando do códex à tela, os aparatos técnicos, físicos e visuais que o organizam e a sua pertinência, enquanto poderoso instrumento de informação, que passa do alcance restrito, quando do tempo do manuscrito, a um amplo público, com o desenvolvimento do impresso e o crescimento do número de pessoas letradas.

De fato, a partir do século de Gutenberg, ocorre o aumento na produção e uma renovação na forma de elaboração dos livros. Os tipos móveis e a prensa transformaram a relação com a cultura escrita, mas não de modo absoluto, uma vez que, assevera Chartier:

[...] um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como o outro são compostos por folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são

montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices, os sumários, tudo isso existe desde à época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno (2009, p.8).

Pode-se dizer, então, que um livro manuscrito e um impresso guardam certa proximidade, há uma continuidade marcada pelo empréstimo de atributos em que modelos e aspectos ora se intensificam ora desaparecem, conforme será postulado nesse primeiro capítulo.

## 2.1 O PROCESSO FABRIL DO MANUSCRITO AO IMPRESSO: INOVAÇÃO NA CONTINUIDADE

A Idade Média consolidou-se como um tempo assinalado pelas Cruzadas, pelas lutas contra os mouros, pelo feudalismo e pelo crescimento da Igreja, tanto no âmbito material, chegando, por volta do século X, a possuir grande parte da Europa Ocidental (PERRY, 2002), quanto na função de guardiã de uma suposta verdade divina, com a faculdade de determinar às instituições e às expressões culturais uma perspectiva cristã.

Desse modo, a influência da Igreja sobre a produção cultural foi determinante. O conjunto de estabelecimentos eclesiásticos conservava inclusive um monopólio quase que integral da cultura livresca e da produção do livro (FEBVRE; MARTIN, 1992). No *scriptorium* dos mosteiros, os copistas trabalhavam em manuscritos de missais, antífonários, breviários litúrgicos, obras que somente eram reproduzidas nestes locais, por simbolizarem certa proteção, distanciando qualquer ameaça à continuidade do teocentrismo e do dogmatismo, enfim, uma forma de manutenção da autoridade e do poder sustentado pela Igreja.

Os privilégios da Igreja sobre o livro começaram a mudar a partir do final do século XII, com o desenvolvimento da classe burguesa. Nesse tempo cresceram em importância e número as universidades e a instrução entre os leigos. Nessa situação, “os centros da vida intelectual deslocaram-se e será nas universidades que os eruditos, os professores e estudantes, juntamente com os artesãos especializados organizaram um ativo comércio de livros” (FEBVRE;

MARTIN, 1992, p. 26), como consequência, os mosteiros não seriam mais os únicos produtores de livros.

Cada centro universitário reuniu uma corporação de profissionais do livro e oficinas em que seriam copiadas, no menor tempo possível, as obras. Para isso, a elaboração era executada em várias etapas, o que denotava um processo fabril. Um escriba, por exemplo, era encarregado de acrescentar as rubricas ou títulos de capítulos. Outro especialista possuía a tarefa de “executar as letras guias em cores, iluminadas ou historiadas no início dos capítulos” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 37). Após essa etapa, o manuscrito passava para o iluminador, que determinava as cenas ou personagens que seriam ilustradas.

Ainda, em se tratando da expansão universitária, de leitores e de livros, foi significativa a exposição feita pelos italianos de um novo suporte para a escrita, trazido da Arábia: o papel. Em comparação ao pergaminho, o papel apresentava vantagens de maior produção e menor preço. No entanto, em questão de resistência e aderência à tinta, encontrava-se em desvantagem. Tais características fizeram com que, na Itália, o papel fosse visto com certa desconfiança.

À época, não se sabia se essa matéria de aparência frágil suportaria por muito tempo o que nela fora cunhado, copiado e escrito. Muitos documentos oficiais, além da cópia no papel, eram também registrados em pergaminho. Algo comparável ao que ocorre hoje em dia, entre o papel e o documento nato digital ou digitalizado, armazenado por intermédio do computador. As dúvidas sobre a confidencialidade, a autenticidade e a segurança do uso deste meio tecnológico, em comparação ao do suporte físico, levam muitos a preferirem a utilização do papel e/ou a arquivar documentos nos dois formatos, digital e impresso.

Na Idade Média, a falta de credibilidade quanto à durabilidade do papel fez o imperador Frederico II, em 1231, proibir a utilização desse novo meio de suporte na redação, por considerar o pergaminho melhor. Contudo, fatos dessa natureza não impediram o papel de ganhar terreno na Itália e se alargar por toda a Europa, condição indispensável para a difusão do livro impresso. Febvre e Martin (1992) asseveram que, nessa época, as papelarias se multiplicaram e as universidades encorajavam a instalação de fábricas de papel. Surge o papeleiro juramentado da universidade que, para salvaguardar o fornecimento de papel, recebia a isenção de impostos.

Nesse contexto, a opção entre o pergaminho ou o papel, a escolha dos caracteres, das ilustrações, da quantidade de páginas, entre outras

questões relacionadas a elementos que compõem um livro, se intensificaram, ganhando uma maior visibilidade, e o fascinante e complexo mundo dos paratextos, designação estabelecida por Genette (2009), adentra à Renascença.

Foi durante o Renascimento que ocorreu a disseminação do Humanismo, movimento intelectual que pregava a pesquisa, a observação, valorizando um saber crítico voltado para um maior conhecimento do homem. À península itálica atribui-se o berço do Humanismo. Suas cidades possuíam atividades comerciais intensas. Basta lembrar Veneza e Gênova, importantes cidades portuárias. Além disso, a partir do comércio com o Oriente, muitos acumularam riquezas, formou-se uma poderosa classe de ricos mercadores, banqueiros e senhores que, juntamente com os príncipes, condes, bispos, dentre outros, em troca de reconhecimento, prestígio e *status* de nobreza, investiam grandes somas de dinheiro na arte, na organização e produção de livros, dentre os quais, os de literatura. Em meados de 1300, conforme assevera o crítico literário Otto Maria Carpeaux (1959, p. 329), em virtude do desenvolvimento econômico, cultural e intelectual, a Itália já possuía uma literatura moderna, “[...] a apoiada no renascimento das letras antigas, enquanto o restante da Europa se encontrava ainda nas trevas medievais”, e a gente europeia passou a admirar a renascença italiana que teria “[...] criado o homem moderno e a civilização moderna”.

Florença, cidade promissora da Itália, espelhava esses novos contornos e, em seus espaços, transbordavam tanto questões políticas quanto intelectuais e artísticas. A literatura refletia o compasso e o descompasso entre as mudanças e as inquietações daquele cenário, no qual as gentes, desde o século XI, aos poucos deixavam a condição da vida feudal. Com a burguesia em ascensão, eclodem costumes e modos de vida contrastantes. Florença torna-se epicentro do dinamismo daquele tempo e as instituições eclesiásticas distanciavam-se cada vez mais do lado espiritual. Essa situação foi absorvida pelo escritor, líder e articulador político, Dante Alighieri, um “florentino de nascença, não de costumes”<sup>3</sup>, que compreendeu o quadro histórico que se desenhava, envolvendo personagens do alto clero e da nobreza e os valores vigentes na Idade Média.

Dante aliou, aos seus estudos e ao fazer literário, sua participação na vida política da cidade de Florença. Militou contra as forças que disputavam o poder: a Igreja e o Império, reunindo, por conta disso,

---

<sup>3</sup> Tradução livre da autora. No original: “[...] *um florentino di nascita, non di costumi*” (ALIGHIERI, 1318, s.p).

muitos inimigos e, em 1302, foi acusado pelos seus adversários políticos de corrupção, condenado a pagar uma soma em dinheiro e a dois anos de prisão. Sentindo-se injustiçado, Dante se recusou a cumprir as penas impostas e, como consequência, a via do exílio se mostrou como única alternativa. Foi na condição de degredado que ele escreveu a sua obra maior, a *Divina Comédia*<sup>4</sup>, iniciada possivelmente no ano de 1307, na qual, em um tom biográfico, expressa seu desassossego frente ao mundo que se descortina, o destino do homem após a morte e a sua trajetória rumo à salvação.

Da vida de Dante pouco sabemos. Seu percurso biográfico é, geralmente, (re)constituído por estudiosos alicerçados pelo conteúdo expresso nas obras escritas por esse poeta florentino, que nasceu no ano de 1265. Nessa época, a Itália se encontrava dividida entre o poder papal e o poder do imperador. Essa divergência não era fato novo. Advinha do enfrentamento que, durante os séculos XI e XII, movimentou a Europa, do qual foram partícipes a Igreja e o Sacro Império Romano Germânico, que discutiam a hegemonia do poder temporal sobre o espiritual. Ainda que no decorrer do ano de 1122 tenha ocorrido a assinatura da Concordata de Worms<sup>5</sup>, as disputas entre o poder político e o poder religioso permaneceram na Itália do século XIII, evidenciadas nos partidos gibelinos (partidários do Imperador) e guelfos (partidários do Papa).

A terra natal de Dante, Florença, estava sob o domínio do exército gibelino, constituído por membros da nobreza e do poder imperial que, no confronto conhecido como Montaperti<sup>6</sup>, em 1260, apoderaram-se da cidade, que estava sob o comando dos guelfos, facção representada pela baixa nobreza e pelo clero (SANTAGATA, 2012).

---

<sup>4</sup> Também se inserem no grupo de obras redigidas no exílio: *Convivio*, *De vulgari eloquentia* e *De Monarchia*.

<sup>5</sup> A Concordata de Worms, também denominada de *Pactum Calixtinum*, refere-se a um tratado celebrado entre o papa Calisto II e o imperador Henrique V, retirando desse nobre o direito de fazer investiduras de bispos, deixando-o apenas com a função de atuar nas decisões de conflitos entre grupos rivais. Com isso, o poder do imperador enfraqueceu, favorecendo a fragmentação do Sacro Império Romano Germânico (LE GOFF, 2013).

<sup>6</sup> A batalha de Montaperti, mencionada por Dante na *Divina Comédia*, ocorreu em setembro de 1260. Resultou na vitória da facção gibelina sobre os guelfos. Aqueles apoiavam o Sacro Imperador Romano e foram liderados por Siena, estes, liderados por Florença, apoiavam o papa (SANTAGATA, 2012).

No ano de 1289, Dante, que era partidário dos guelfos, lutou na batalha de Campaldino<sup>7</sup>. Neste confronto, os exércitos guelfos vencem os gibelinos e recuperam o poder sobre a cidade. Dante se envolveu cada vez mais na política e ocupou postos importantes, como membro do Conselho do Povo, do Conselho dos Sábios e, em 1300, foi nomeado *priore*<sup>8</sup>.

Esposou-se e teve filhos com Gemma Donati, imortalizada no canto V do *Purgatório*. Porém, a figura feminina que ocupou um lugar de maior destaque na vida e obra do poeta foi Beatriz Portinari. Conta-se que Dante a viu pela primeira vez em 1287, reencontrando-a quando ela tinha dezenove anos. Em sua obra *Vita Nuova*<sup>9</sup>, afirma que:

Desde então, o Amor assenhoreou-se, de facto, da minha alma, que logo a ele se uniu; e passou a ter sobre mim tanto ascendente, a exercer tal domínio, pela força que lhe dava a minha imaginação, que era eu obrigado a satisfazer quanto exigia. Mandava-me amiúde que procurasse ver aquela angélica criatura. Eu, infantil, punha-me a buscá-la; e via-a com aspecto tão digno e nobre que decerto se lhe podiam aplicar aquelas palavras do poeta Homero ‘não parecia filha dum mortal, mas sim dum deus’ (ALIGHIERI, 1993, p. 9).

Nessa atmosfera, Dante exalta a beleza e a virtude da filha de Folco Portinari. Contudo, será na *Divina Comédia* que Beatriz sobreviverá nos tempos, instigando o imaginário de seus leitores, a princípio pelas mãos de calígrafos<sup>10</sup> e, posteriormente, pelo fazer dos impressores que, a partir do uso dos tipos móveis, para a produção do livro, editaram e reeditaram a *Divina Comédia*.

---

<sup>7</sup> Embate entre os guelfos florentinos e os gibelinos de Arezzo. Nesse confronto, a vitória dos guelfos estabeleceu uma progressiva hegemonia de Florença sobre a Toscana (SANTAGATA, 2012).

<sup>8</sup> O Priorato era uma das bases mais altas do estruturado governo florentino, formado pelos chamados *priores*, que deliberavam sobre a administração da cidade (ENEI, 2010).

<sup>9</sup> A obra *Vita Nuova* (título que, em português, foi traduzido por *Vida Nova*) foi composta em língua vernácula, possivelmente dois ou três anos após a morte de Beatriz, entre 1292 e 1293.

<sup>10</sup> Existem cerca de 700 manuscritos da *Divina Comédia*, entre os quais uns são datados, outros com data incerta ou sem a indicação de data. O manuscrito mais antigo seria o de 1329-30, oito ou nove anos após a morte do poeta. O manuscrito de Dante nunca fora encontrado (BORZI, 1993).

Na Itália, a *edition princeps*, entendida como a primeira edição impressa da *Divina Comédia*, foi um projeto idealizado por Johannes Numeister e Evangelista Angelini, em 1472, em Foligno. Nesse mesmo ano, foram publicadas outras duas impressões: uma na cidade de Mântua, por Georg e Paul Von Butzbach, e outra em Veneza, por Federico de' Conti (SANTORO, 2006).

Essas primeiras edições, observa Michele Sensini (2012), eram bem próximas ao modelo do livro manuscrito, um proceder comum à época, com o objetivo de não causar estranheza aos leitores, acostumados com os livros manuscritos. Assim, por exemplo, em termos de letra, os tipógrafos empregavam caracteres que imitavam os traçados dos manuscritos, coexistindo vários tipos que particularizavam regiões ou países e, cada qual, com finalidades distintas. Circulavam os caracteres usados em escritos escolásticos, os empregados em missais, os adequados a documentos, outros apropriados para o registro de textos em língua vulgar e, para as edições de clássicos latinos e dos escritos humanistas, eram geralmente utilizados os caracteres romanos. Febvre e Martin (1992, p. 120-121) destacam que,

[...] conforme a categoria da obra – e por conseguinte de leitores – existia, como no tempo dos manuscritos, um caractere determinado: para o clérigo ou para o universitário, livros de escolástica ou de direito canônico impressos em letras de soma; para o leigo, obras narrativas escritas geralmente em língua vulgar e impressos em caracteres bastardos; para os ardorosos defensores do belo estilo, as edições dos clássicos latinos e os escritos dos humanistas, seus admiradores, em caracteres romanos

Sobre esse aspecto, nota-se que o formato das letras em livros manuscritos ou nos impressos se definem como paratextos, não somente porque editores, desejosos de garantir uma larga recepção de obras, consideravam os gostos da clientela, mas também pelo fato de que os caracteres orientavam o leitor que, ao folhear um livro, poderia, por intermédio do formato da letra que o constituía, identificar o conteúdo do texto. Pouco a pouco, quer por razões de ordem material, quer pela necessidade de garantir exemplares de uma mesma edição em países diferentes, ou para atrair a clientela, a imprensa unificou os tipos.

Com a difusão dos escritos humanistas, adquirem prestígio os caracteres romanos, formato posto em moda pelos italianos, entre os quais

Petrarca, que tencionava dar aos textos uma apresentação material mais próxima dos manuscritos da antiguidade. Por fim, os caracteres romanos configuraram-se, para os diversos gêneros textuais, como uma espécie de alfabeto universal, posteriormente acompanhados pelo itálico (FEBVRE; MARTIN, 1992).

Em retomada ao assunto que se refere às três primeiras edições impressas da *Divina Comédia*, Marco Santoro (2006) afirma que, em termos de elementos que acompanham o texto (os paratextos), as obras se diferenciam em alguns poucos aspectos: as letras iniciais são diferentes e na edição de Foligno, no calofão, encontra-se a indicação do mês da publicação (abril), informação que não consta na edição de Mântua e na de Veneza. Para Santoro (2006, p. 17), nessas edições,

[...] tem-se o puro texto, precedido, cada canto, de uma espécie de ‘anotação’ que introduz os assuntos que são tratados. Estamos diante de um protótipo de tipografia, cujo exemplo é o manuscrito, o qual ainda carece da numeração das páginas, dos atrativos, de registros etc., além também de comentários e outros componentes paratextuais integrativos de diferentes tipos<sup>11</sup>.

Não demorou muito para que outros elementos paratextuais fossem adicionados às novas edições da *Divina Comédia* e, na tentativa de dar conta dos inúmeros nomes do mundo clássico, das personagens bíblicas, dos fatos históricos, do saber cristão-medieval e da vasta cultura de Dante, a edição veneziana de 1477, de Wendelin von Speyer, foi publicada com o texto associado a comentários em nota, elaborados por Jacopo della Lana.

De acordo com Sensini, os comentários de Jacopo della Lana conferiram a Dante “a veste de autor clássico, dando início à adoção, para a sua obra maior, das mesmas escolhas e apresentações do texto, reservadas aos clássicos latinos estudados nas escolas”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Tradução livre da autora. No original: “[...] vi è il solo testo, preceduto, canto per canto, da una specie di ‘annotazione’ che introduce gli argomenti di volta in volta trattati. Siamo in presenza di un modello di prototipografia, esemplata sul manoscritto, dove ancora latitano la numerazione delle carte, i richiami, il registro, ecc, nonchè commenti e altre componenti paratestuali integrative i vario genere” (SANTORO, 2006, p. 17).

<sup>12</sup> Tradução livre da autora. No original: “La veste di autore classico, così si cominciò ad adottare per la sua opera maggiore le stesse scelte e di

Interessante observar que o trabalho de Jacopo della Lana foi atribuído a Benvenuto da Imola, fato que poderia corresponder à questão de paratexto associada a fins mercadológicos, uma vez que Benvenuto da Imola era um notável estudioso de Dante e sua exegese prestigiada pelos humanistas florentinos que, em parte, determinavam autores a serem lidos e características estruturais dos livros, que eram seguidas de perto pelas casas editoriais.

Entre os processos de elaboração e circulação dos livros, os humanistas influenciaram a cultura livresca também no âmbito das glosas medievais, defendendo a ideia de que os textos deveriam ser lidos diretamente de originais, sem a inserção de um corpo de notas atribuídas pelos glosadores, posicionamento que iria, conforme assevera Grafton (1999), permanecer como um tópico polêmico até o século XVI.

Para os humanistas, muitas das glosas<sup>13</sup>, comuns desde a Antiguidade, adornavam e alteravam o conteúdo de um texto, ao invés de preservá-lo. Eles, então, defendiam a necessidade de ler o autor conforme sua própria época, o que os levou a resgatar os clássicos sem a distorção original do texto atribuída aos glosadores que, ao elaborarem as glosas sobre determinada passagem do texto, “colocavam o seu conteúdo ao alcance dos novos tempos” (GRAFTON, 1999, p. 07), a exemplo do que teria ocorrido com as obras *Ilíada* e *Odisseia*, em que “os estadistas atenienses que ordenaram a fixação dos textos na forma escrita também lhes acrescentaram versos com objetivos políticos” (GRAFTON, 1998, p. 78).

Em termos de *Divina Comédia*, em 1502, Aldo Manuzio, impressor veneziano, executou um projeto em consonância com essa nova exigência dos humanistas, publicando uma edição sem comentários ou ilustrações, paratextos que haviam se tornado comuns em muitas das edições precedentes. A obra também se distinguiu dos modelos já impressos por ter sido elaborada no formato in-8<sup>o14</sup>.

---

*presentazione del testo riservate ai classici latini studiati nelle scuole*” (SENSINI, 2012, 46).

<sup>13</sup> O nome nota passou, no século XVII, a ser empregado como sinônimo de glosa, em referência a comentários, observações ou esclarecimentos, acrescentados ao texto, no espaço físico do livro, observa Genette (2009).

<sup>14</sup> O formato de um livro, obtido a partir das folhas de impressão dobradas ao meio, é designado de in-fólio. As impressões em que a folha é dobrada duas vezes constituem as publicações in-quarto (quatro folhas ou oito páginas) e as dobradas três vezes as in-oitavo (oito folhas ou dezesseis páginas) (HOUAISS, 2009).

No que diz respeito ao tamanho dos livros, este proceder, à época, pode ser considerado como aquele que mais se distanciou dos modelos anteriores. A nova técnica de dobradura culminaria com a possibilidade de livros em formato menor. Aldo Manuzio foi quem primeiro investiu, ao final do século XV, em um livro menor, publicando uma coleção com mais de cinquenta títulos de clássicos greco-latinos em formato in-8° (SATUÉ, 2005), uma iniciativa associada, a princípio, à resolução de problemas ligados à carestia de papel. Contudo, no decorrer da história, o tamanho do livro passou a agregar conotações paratextuais: “na era clássica, os grandes formatos, in quarto, eram reservados às obras sérias (isto é, mais religiosas e filosóficas do que literárias) ou às edições de prestígio e de consagração das obras literárias” (GENETTE, 2009, p. 22). Foi no início do século XIX que os grandes volumes (in-fólio e in-quarto) tornaram-se mais raros e passou a ser comum o formato in-8°, para a literatura séria, e o in-12°, in-16° e in-18° para as edições baratas, reservadas à literatura popular (GENETTE, 2009).

Ante o exposto, significa dizer que, na Renascença, em relação ao livro impresso e ao repertório que o constitui, os paratextos, tanto a letra quanto as notas, as ilustrações, a numeração das páginas e o formato, ocorreu um processo de continuidade (do manuscrito) e de avanços, que determinaram a interação entre características materiais e usos sociais. O percurso histórico do livro auxilia a explicitar esse vínculo, mas também remete a limites entre a edição e sua popularização, uma vez que a acessibilidade econômica ou intelectual não ocorreu automaticamente, porque o poder, à época, restringia o seu consumo e apropriação cultural e, conforme adverte Rizzini (1988, p. 38),

[...] o fanatismo religioso votava às chamas a literatura nociva, quando não os seus autores. [...]. Tudo a Igreja reduziu a cinzas. As Universidades recorreram a igual medicina quando os livreiros se tornaram autônomos.

O controle e a destruição de livros adentraram o século XVI. As autoridades católicas ordenaram a constituição de uma lista oficial de livros, cuja leitura a Igreja proibia, por considerá-los perigosos à fé e à moral. Por outro lado, a relação com a imprensa se afinava na medida em que as reformas religiosas, tanto a protestante quanto a católica, foram favorecidas e favoreciam o mercado editorial. Esses conflitos religiosos na Alemanha, em Roma e, por extensão, na França, com a difusão do calvinismo, provocaram o aparecimento, em múltiplas cidades, de

oficinas impressoras a serviço da causa protestante. “As motivações ideológicas desses impressores eram sustentadas por interesses materiais” (GILMONT, 1999, p. 50), e, imprimir escritos dos reformadores significava fonte de renda garantida. Não por acaso, em 1520, na cidade de Leipzig, estabeleceu-se uma oficina destinada a publicar, exclusivamente, textos de Lutero.

Os impressores, senão por convicção, agiam por interesse, e frequentemente os escritos de Lutero eram editados contendo ornamentos nas encadernações, bem como o nome e a imagem desse reformista em destaque, formando um conjunto de paratextos que contribuía para serem mais prontamente reconhecidos pelo público de leitores, auxiliando o sucesso dos livros de Lutero, que eram vendidos com facilidade (FEBVRE; MARTIN, 1992).

Assim, tem-se de um lado Lutero, que se vale do material impresso para publicar as suas ideias e os pontos de divergência entre elas e os preceitos católicos, e, do outro, a Igreja Católica que, também se valendo do impresso, difunde a fé e estimula a piedade dos devotos e, pela Contrarreforma, redespertou, conforme nos adverte Afrânio Coutinho (2004a, p. 19) “[...] os terrores do inferno e as ânsias da eternidade”, para os puros e para os que purgassem as faltas cometidas na vida terrena.

No século marcado por essas reformas religiosas, outra obra de Dante se torna alvo de discussões. Trata-se da obra *De vulgari eloquentia*, e as questões nela abordadas, dentre as quais a distinção entre as duas línguas latim e vulgar.

O tratado foi traduzido e publicado em 1526, por Gian Giorgio Trissino, que se utilizou dessa obra de Dante para legitimar sua teorização de que o italiano não coincide com o florentino, mas é formado por palavras derivadas de todas as partes da Itália, dando origem a uma língua comum de uso elevado (VIVAI, 2009). Constituem-se nesse tempo diversas correntes de estudos e debates sobre a língua. Nomes como Pietro Bembo, Nicolò Machiavel, Benedetto Varchi se valem da obra *De vulgari eloquentia* ora para confirmar ora para refutar os argumentos linguísticos apresentados por Dante.

Em se tratando de impressão da *Divina Comédia*, foram publicadas, na Itália, no século XVI, de acordo com o levantamento elaborado por Marco Santoro (2006), vinte e três edições dessa obra. Esses estudiosos indicam que, em termos de originalidade, no ano de 1555, se sobressai a publicação na qual, ao título *Comédia*, foi acrescentado o adjetivo ‘divina’. O termo divina teria sido usado primeiramente pelo escritor e comentador dantesco Giovanni Boccaccio e consagrado a partir dessa edição veneziana. Essa nova roupagem,

‘identidade’, que ocorreu mais de dois séculos após a morte do seu autor, foi aceita pelo público, o que contribuiu para a sua circulação, fazendo com que se tornasse mais conhecida com o título de *Divina Comédia*, e, desse modo, passasse a ser assim referenciada até nossos dias. Seu editor foi Gabriele Giolito, sendo que muitos dos paratextos foram organizados por Ludovico Dolce, que elaborou um resumo em forma de narrativa, ao início de cada canto, e, ao final, uma breve interpretação alegórica. Além disso, a edição é composta de notas, impressas nas laterais da página (SANTORO, 2006).

Ainda no processo da Reforma e da Contrarreforma, além da divulgação dos princípios e ideias do protestantismo e do catolicismo, intensificou-se o controle e a proibição da impressão de obras, exercido não somente pelos altos membros da Igreja, mas também pelo poder secular. Contudo, pode-se afirmar que o século XVI foi marcado pela aceleração da produção e circulação dos textos escritos, reduzindo também seus custos.

Nesse contexto, ganhou força a literatura que, segundo Escarpit (1976), passou a ser veiculada quase que unicamente por intermédio do livro impresso, que se valeu das formas, modelos e colorações, em que confluam componentes dos clássicos da antiguidade, dos tempos medievais e renascentistas. E, a relevância dos elementos paratextuais ganha contornos para além de aspectos ligados à publicidade. Foi nessa perspectiva que Genette analisou os paratextos, ou seja, tendo em vista seu pertencimento enquanto parte de um texto, retirando-os da marginalidade, o que constitui o assunto tratado na sequência.

## 2.2 NO LIMAR DO TEXTO: O PARATEXTO

O teórico Gérard Genette procurou comprovar que, no movimento do texto, de sua passagem do espaço privado ao público, ao se tornar livro, ocorre um processo no qual o título, a dedicatória, a paginação, as notas de pé de página, entre outros recursos, quando unidos ao texto principal, envolvem, prolongam e compõem a obra como um todo. Ele aponta que tais elementos podem ser encontrados tanto fora do âmbito físico do livro ou dividindo o espaço com o texto. Genette é reconhecido como o autor que apresentou, pela primeira vez, um estudo sistemático, explicando as especificidades e características de elementos iconográficos, textuais e factuais que constituem o objeto livro, denominados de paratextos.

Mas quais livros apresentam elementos paratextuais? Se adquirimos um livro, qualquer livro, nos depararemos com paratextos?

Tomemos um livro: sua capa poderá conter o título, o nome do autor, do tradutor (se for o caso), nome da editora. Ao folheá-lo, além do texto propriamente dito, poderemos nos deparar com um prefácio, uma dedicatória, a numeração das páginas, o(s) tipo(s) de letra(s), imagens, entre outros elementos. A resposta, então, é a de que, a princípio, “raramente (um texto) se apresenta em estado nu” (GENETTE, 2009, p. 9). A partir dessa indicação, tem-se que todo o texto concretizado no objeto livro, de distintas áreas do conhecimento, tanto aquele que materializa a narrativa que o homem produziu, que nos chega com a designação de obra literária, quanto o que comporta o sentido denotativo, de significado mais preciso, com indicadores mais rígidos e presos ao contexto de comunicação, é constituído, em maior ou menor medida, de elementos paratextuais.

Genette (2009, p. 11), em seus estudos sobre os paratextos, dedicou especial atenção à obra literária que, no seu entender, “consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação”, à qual são incorporados elementos paratextuais.

Nesse proceder de observância da paratextualidade concernente à obra literária, é importante destacar que Genette não analisa o elemento paratextual em termos de dentro ou fora, o que vem antes ou depois do texto, ou a fronteira estanque, demarcada, mas, sim, o limiar. Nessa conjectura, parece pertinente o que apresenta o filósofo Massimo Cacciari (2005), o qual entende o *limus*, a soleira, como o lugar em que algo acontece.

É interessante notar que, no confim, nesse espaço indeterminado, texto e paratexto se tocam e, então, um contato se estabelece “com o outro de si [...] onde cada um é, ao mesmo tempo, conteúdo e continente, limitante e limitado” e [...] “nenhum confim, então, pode fechar o lugar. Nenhum confim pode eliminar o outro ou excluí-lo, porque o implica na sua própria essência” (CACCIARI, 2005, p. 16). Nessa proposição, não existe o espaço marcado entre texto e paratexto, mas a zona de transmissão e transição, que produz um efeito, sobre o leitor/público<sup>15</sup>, de

---

<sup>15</sup> Genette (2009) diferencia público de leitor. O público seria aquele que entra em contato com os elementos paratextuais e pode lê-los integralmente ou parcialmente. Geralmente se fazem presentes na quarta capa, nas orelhas e possuem características do discurso publicitário. Já o leitor, no entender de Genette, seria o que efetivamente lê o texto, não somente o que está no entorno, próximo ou distante do livro.

retroceder diante do texto, ou de entrar no texto e, em última instância, de comandar toda a leitura (GENETTE, 2009).

Para sistematizar o processo paratextual de composição de um livro, Genette destaca os traços constituintes do paratexto: o traço espacial, que diz respeito à localização; o temporal, que intenta responder o momento de produção do elemento paratextual; o pragmático, ligado à situação de comunicação da mensagem; e, o traço substancial, que indica o modo de existência do paratexto.

Outra classificação apresentada por Genette (2009) diz respeito à época em que surge determinado paratexto, podendo estes se enquadrarem em mais de um dos seguintes casos: *a priori*, paratextos elaborados antes do lançamento da obra original, por exemplo, publicidade de um livro; originais, criados juntamente com a 1ª edição de determinada obra; posteriores, publicados após a edição original; póstumos, criados depois da morte do autor e os paratextos *anthumous*, impressos durante a vida do autor.

Ainda, para esse estudioso, um paratexto é formado por dois elementos: o peritexto e o epitexto que “[...] dividem entre si, exaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto; dito de outra forma, para os amantes de fórmulas, paratexto = peritexto + epitexto” (GENETTE, 2009, p. 12). No que tange ao peritexto, este se vincula a toda e qualquer mensagem materializada nos espaços que acompanham o texto, no âmbito do livro: capa, quarta capa, folha de rosto, orelhas, prefácios, notas, glossários, entre outros.

Já o epitexto é a parte do texto localizada no exterior do livro, é o que se fala sobre um determinado texto, como é o caso de anúncios publicitários, entrevistas, correspondências, diários, ou citações em jornais e revistas, emissões de rádio ou televisão, conferências e colóquios, qualquer intervenção pública eventualmente conservada sob a forma de gravações ou textos impressos. Equivale a dizer que o epitexto é um conjunto de textos corporificados fora do domínio físico do livro,

[...] cuja função paratextual não tem limites precisos, e no qual o comentário da obra se difunde indefinidamente num discurso biográfico, crítico ou outro, cuja relação com a obra é, às vezes indireta e, no caso extremo, indiscernível (GENETTE, 2009, p. 304-305).

Veja-se que, considerar os elementos paratextuais de determinada obra, significa deslocar, do texto, o *locus* exclusivo de análise para outros

espaços possíveis de construção de sentidos. Assim, adotar a proposta genettiana de que uma obra literária se constitui de um texto mais o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações, as notícias de jornais, as resenhas, as correspondências, as notas etc., de certo modo, exige o afastamento de alguns dos pressupostos tão caros aos formalistas, à *New Criticism*, à fenomenologia e aos estruturalistas. Uma vez que, para estes, o objeto de estudo se restringe à materialidade do texto literário, ocorrendo em maior ou menor grau a recusa às interpretações do contexto histórico, social e biográfico.

Muitos estudiosos não coadunariam, por exemplo, com a ideia de que um epitexto, referente ao relato de determinado autor sobre o processo de composição de sua obra, registrado em um diário ou em uma correspondência, poderia se constituir em proveitoso material para a elaboração de estudos e pesquisas sobre esse escritor e sua obra. No entanto, Genette credita potência a este tipo de material epitextual e, em seu estudo, o categoriza como epitexto autoral e editorial. Os dois tipos são gerados a partir do texto (obra), e em função dele, servindo para esclarecimentos do contexto de surgimento de determinada obra “e assim, guiam a interpretação” (2009, p. 309).

No grupo do epitexto editorial, se encontram os anúncios publicitários elaborados para promover um livro, seu conteúdo e o seu autor, este último frequentemente sem participação sobre a escrita desse material promocional. Outras vezes, a divulgação de um livro ocorre na forma de um artigo crítico, e, em muitos casos, essa escrita é guiada pelo autor e emana, então, de fonte oficial, mas subtraída, a princípio, a responsabilidade do autor, sendo que seu nome não aparece. Genette chama esse tipo de produção de epitexto editorial alógrafo oficioso.

No que tange ao epitexto autoral, Genette aponta a ocorrência de duas possibilidades - o privado e o público. A respeito da diferenciação entre esses dois grupos, temos que uma entrevista com o autor sobre sua obra, uma resenha num jornal, possuem um enfoque pré-determinado, são escritos para tornar pública alguma apreciação relacionada ao autor e à obra, o que poderá potencializar sua circulação e, neste caso, estamos diante do epitexto autoral público. Já os epitextos autorais privados, a exemplo dos diários e das cartas, a princípio, não são escritos tendo como destinatário final o público.

Nesta condição, dois modos podem ser constatados: quando o autor se dirige a si mesmo, como é o caso dos diários, ou quando o seu objeto de escrita é reservado a um confidente, uma mensagem destinada à comunicação com alguém em particular, ou um grupo limitado de pessoas. Exemplo disso é a carta, uma prática que, no dizer de Massaud

Moisés (2004), teria se iniciado no século II a.C. e, no decurso da Idade Média, retornou à circulação, no período renascentista, servindo para a difusão de ideias sobre administração dos bens públicos, ensinamentos filosóficos, políticos e morais. Esta funcionalidade, observa Moisés, estaria bem próxima a de Horácio que, em sua *Epístola aos Pisões*, aponta conselhos sobre a arte literária e, posteriormente, ao de Ovídio que, inspirado no modelo horaciano, escreveu *Tristia e Ex ponto*, elaboradas no período do exílio em que o poeta lamentava a falsidade dos amigos e a solidão do desterro.

Dante Alighieri, motivado por argumentos políticos, morais e literários, escreveu várias correspondências para governantes, eclesiásticos e príncipes. Entre esses escritos, destacamos uma epístola gerada a partir do texto da *Divina Comédia* e em função dela, endereçada a Cangrande della Scala<sup>16</sup>, escrita possivelmente nas duas primeiras décadas de 1300. Essa epístola chama a atenção dos estudiosos não somente por suscitar questões relacionadas à sua autenticidade, ou seja, à paternidade desse documento<sup>17</sup>, mas também pelo motivo de ser considerada como uma chave para a leitura da *Divina Comédia*, uma vez que dela se depreendem afirmações sobre o fato de que a obra não possui apenas um sentido, [...] “pode ser definida polissêmica, ou seja, dotada de mais de um significado” (ALIGHIERI, 1318, s.p)<sup>18</sup>.

Para explicar os vários sentidos da *Divina Comédia*, Dante, como que em um tom didático, se vale do texto bíblico, mais especificamente o Êxodo, a saída do povo de Israel para o Egito, atribuindo a cada parte desses versos bíblicos os níveis de compreensão dos textos medievais. Ele aponta que o primeiro nível de significado do Êxodo é o literal, aquele imediato e mais facilmente evidenciado. Os demais significados são o alegórico (relacionado ao teológico), o moral (ligado ao comportamento humano) e o anagógico

---

<sup>16</sup> Cangrande Della Scalla era conhecido pela sua coragem e pela astúcia nas questões políticas que se converteram em benefícios à gente de Verona. Historicamente, a família Della Scala hospedou Dante durante sua passagem por Verona. O poeta Dante, na carta, expressa gratidão à família Scala e dedica a Cangrande o *Paraíso*, espaço da beatitude, dos bem-aventurados.

<sup>17</sup> Sobre a paternidade da Carta a Cangrande, ver: BELLOMO, Saverio. *L’Epistola a Cangrande, dantesca per intero: a rischio di procurarci un dispiacere. L’Alighieri: Rassegna dantesca*. 45, Nuova Serie. Anno LVI, p. 5-19. Gennaio-Giugno, 2015.

<sup>18</sup> “[...] *essa può essere definita polisensa, ossia dotata di più significati*” (ALIGHIERI, 1318, s.p).

(ligado ao nível da transcendência, do religioso, do místico), estes de mais difícil apreensão, uma vez que pertencem à esfera do significado que se quer dar ao texto.

Esses níveis de compreensão, observa Italo Borzi (1993, p. 22), são atribuídos à *Divina Comédia* e convergem para “o escopo educativo da obra: distanciar a humanidade do estado de miséria em que vive e conduzi-la a um estado de felicidade”<sup>19</sup>. Dante peregrino é um sujeito literal, se considerada a descrição dos três reinos e o estado das almas que ali residem e, no âmbito dos significados alegórico, moral e anagógico, representa o homem com livre arbítrio que, conforme seus méritos ou deméritos, alcançará prêmios ou punições.

O conteúdo da epístola funciona como uma porta de entrada, um umbral, um paratexto que, mesmo fora do âmbito físico do livro *Divina Comédia*, a ela se confunde, na medida em que é um fora que está ao mesmo tempo dentro (CACCIARI, 2015), apontando os vários níveis de interpretação do texto e, por que não dizer, a finalidade dessa obra. Nessa mesma esteira, vemos contida na epístola a explicação advinda de Dante sobre a denominação dada a essa sua obra, relato de salvação da personagem Dante e, por extensão, de qualquer cristão perdido no pecado. Para fundamentar sua opção pelo título *Comédia*, Dante se vale das concepções poéticas medievais e aponta as características que distinguem o estilo trágico do cômico, cada qual em conformidade com conteúdo e linguagem utilizados.

No que tange ao trágico, as formas de linguagem, comumente empregadas em textos literários, eram o registro alto, significando um modo de escrever elevado e sublime, reservado à tragédia; e o registro baixo, preconizado pelo uso da linguagem vulgar, utilizado na comédia. Na carta a Cangrande, Dante aponta para questões relacionadas ao equilíbrio e respeito ao tom de cada texto poético, sinaliza que é permitido aos escritores de comédias se exprimirem como aqueles das tragédias e vice-versa (ALIGHIERI, 1318).

Importante ressaltar que argumentos relacionados aos gêneros literários e sua estrutura em termos de forma, linguagem e temas, sempre foram recorrentes, desde a antiguidade greco-latina. Na Renascença, as teorias aristotélicas, por exemplo, ganharam novamente visibilidade. Dante, para escrever o seu poema, sorveu dos clássicos da antiguidade a distinção entre comédia e tragédia, e, sobre isso, na epístola endereçada a Cangrande, relata:

---

<sup>19</sup> “[...] *lo scopo educativo dell’opera: allontanare l’umanità dallo stato di miseria in cui vive e condurla ad uno stato di felicità*” (BORZI, 1993, p. 22).

[...] A comédia é um gênero narrativo poético, que se diferencia de todos os demais. Diferencia-se da tragédia, no que concerne ao conteúdo: de fato a tragédia, no início, suscita um sentimento de calma admiração, mas, na sua conclusão, é revoltante e aterrorizante. [...] A comédia, por sua vez, propõe, no início, as dificuldades de um acontecimento, mas que, com o seu desenvolvimento, termina em êxito, felicidade, como mostrado nas comédias de Terêncio (ALIGHIERI, 1318, s.p)<sup>20</sup>.

O poeta florentino apresenta em sua obra, a *Divina Comédia*, uma personagem que, já nos primeiros versos, revela-se um sujeito pecante ao expressar que “Da nossa vida, em meio da jornada/ Achei-me n’uma selva tenebrosa/ Tendo perdido a verdadeira estrada”. (*Inf.*, I, 1)<sup>21</sup>. Esses e os versos que seguem apontam para uma narrativa que principia com dores, perdição, pecado, escuridão e, na continuidade, chega ao final com a expectativa de paz, repouso e glória, em consonância com o argumento de comédia apontado na epístola.

Giorgio Agamben (2014, p. 26) observa que o poeta Dante articula, de forma engenhosa, sua obra e a sua opção entre um fim trágico ou cômico. E, no seu entender, nessa escolha não aleatória, apresenta um itinerário da culpa até a inocência e não da inocência até a culpa, ou seja, não é o caso de um inocente assumindo uma culpa, mas de um homem pecador (Dante-*viator*) em busca de justificação. Ainda, para esse estudioso, é de acordo com essa concepção de culpa trágica e de culpa cômica que o poema de Dante se revela inteiramente

---

<sup>20</sup> “*La commedia è un genere di narrazione poetica che differisce da tutti gli altri. Differisce dalla tragedia riguardo al contenuto: infatti la tragedia all’ inizio suscita un sentimento di quieta ammirazione, ma nella conclusione è rivolta e terrificante [...] La commedia, poi, propone all’ inizio le difficoltà di un evento, ma lo sviluppo di questo approda a un esito felice, come si palesa nelle commedie di Terenzio*” (ALIGHIERI, 1318, s.p).

<sup>21</sup> Os versos e a respectiva numeração em tercetos da *Divina Comédia*, citados nesta pesquisa, correspondem à tradução de Xavier Pinheiro, extraídos de: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Capital Federal: Typ. do Instituto Profissional Masculino, 1907. Caso os versos de outro tradutor sejam utilizados, tradutor e respectiva edição encontram-se informados em nota específica.

coerente: “O ‘poema sacro’ é uma comédia porque a experiência que constitui o seu centro – a justificação do culpado e não a culpabilidade do justo – é decididamente antitrágica” (AGAMBEN, 2014, p. 28).

Ao retomarmos a questão da carta pelo viés do paratexto, tem-se na epístola que Dante expediu ao amigo e “magnífico senhor Can Grande della Scala” (ALIGHIERI, 1318, s.p), indicações sobre os significados da *Divina Comedia*: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico. Além disso, o poeta justifica o título, tanto no que concerne ao aspecto conteudístico, oposição entre trágico e cômico, quanto pelo modo de escrever e falar: elevado e sublime (tragédia), baixo e simples (comédia). Ainda na perspectiva do paratexto genettiano, embora não possamos dizer que ele, Dante, tenha tido o intento de tornar a epístola pública, é certo que, a partir de sua circulação, poderá o leitor, se assim o desejar, ter orientada - por intermédio desse epitexto -, em diferentes aspectos, a leitura da *Divina Comédia* de Dante.

Em complemento às questões do paratexto, vale destacar o seu aspecto fungível, pois os estudos de Genette indicam que um paratexto poderá alterar seu estatuto, mudar de classificação. Desse modo, um epitexto, ao ser incorporado no objeto livro, passa a ser um peritexto, ou vice-versa. Poderá ocorrer também que um texto verbal, ou parte dele, materializado no livro, possa se deslocar ou ser transferido para outros espaços, assumindo outra linguagem, passando a existir, por exemplo, na forma imagética. Genette (2009) escreve, embora não se aprofunde no tema, sobre o valor paratextual presente nessas manifestações icônicas, bem como nas factuais. Esta última, a manifestação factual, constitui-se de um “fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção [...] uma vez que, a princípio, [...] todo o contexto forma o paratexto” (GENETTE, 2009, p. 14).

A partir dos pressupostos genettianos, no final do século XX, os estudos do objeto livro assumem uma crescente atenção à experiência de leitura afetada pelo entorno do livro, entre sua forma material e o sentido que portam os elementos paratextuais por meio dos quais

[...] um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. [...]. O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades que agrupo sob esse termo, em nome de uma

comunidade de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que a diversidade de aspecto (GENETTE, 2009, p. 9-10).

As ideias expressas por Genette intentam demonstrar que o discurso do paratexto não se esgota no aspecto da publicidade transmitida por vias técnicas, que se refinaram nos manuscritos, passando pelos primeiros incunábulo até a atualidade, conferindo-lhe a materialidade necessária à circulação do texto, mas são dotados de uma força elocutória, a serviço do texto, atuando sobre o leitor, construindo representações e crenças a respeito da natureza da leitura, do sentido do texto propriamente dito. Em outras palavras, significa dizer que a materialização do livro, seus formatos, tipos de letra, ilustrações, ou seja, a gama de paratextos, foi se constituindo de acordo com as exigências do público e dos leitores, ao mesmo tempo em que tais representações alargaram o conteúdo do texto e promoveram implicações no modo de ser recebido e lido.

Os elementos paratextuais (reforço e acompanhamento do texto original), consolidados pelos tipógrafos europeus, navegaram e ancoraram nas colônias americanas. No Brasil, instalou-se um prelo permanente após 1808, uma vez que, anteriormente a essa data, as medidas adotadas pelos colonizadores portugueses não preconizavam a indústria impressa. Para a abordagem da *Divina Comédia* impressa em solo brasileiro e a pertinência paratextual das notas elaboradas pelo tradutor José Pedro Xavier Pinheiro, objeto dessa pesquisa, faz-se importante, *a priori*, destacar que o nome de Dante chegou no Brasil primeiramente por intermédio de livros estrangeiros, de leitores, muitas vezes anônimos, por meio de epitextos em periódicos, e, posteriormente, pelo trabalho dos profissionais das casas editoriais que tornaram conhecidas as traduções da *Divina Comédia*, quer em partes, quer na íntegra, argumentos a serem tratados no capítulo que segue.

### 3 UMA TESSITURA: A LITERATURA ITALIANA, DANTE NO BRASIL

Quando a indústria do livro se instala no Brasil (1808), traz consigo, do Velho Continente, não somente os modelos de estruturação tipográfica e, em sentido mais restrito, os elementos paratextuais, mas também o obscurantismo quanto à difusão de conhecimento impostos por intermédio da censura que foi, na medida do possível, enfrentada por muitos brasileiros que entendiam que o acesso à cultura era fomento indispensável para o avanço de movimentos libertadores da colônia.

Assim, ao volver o olhar sobre a circulação de livros no Brasil de Portugal, logo se percebe a impossibilidade de dissociar a história da imprensa das lutas, das resistências, do sonho de liberdade da Colônia em relação à Metrópole, que será por vezes adiado, e da Proclamação da Independência. Tempos em que se intensificaram os escritores, os poetas e os tradutores, se multiplicaram as casas editoriais, as livrarias e, no esforço de renovação da identidade da literatura brasileira, se tornaram fortes os ecos de poetas estrangeiros, entre os quais Dante e seu poema maior, a *Divina Comédia*, assunto do presente capítulo.

#### 3.1 CULTURA IMPRESSA: EDIÇÃO, CIRCULAÇÃO E LEITURA NO BRASIL COLÔNIA

O progresso técnico (a prensa) e os elementos paratextuais (reforço e acompanhamento do texto original), para a produção de livros e outros materiais impressos, navegaram além-mar europeu, ancorando nas colônias americanas em tempos distintos, sendo o primeiro prelo instalado no espaço de possessão espanhola, seguido pelo das colônias inglesas<sup>22</sup>. O Brasil foi o último a instalar a tipografia em áreas de seu território. Sodré (1999) indica algumas diferenças adotadas pelos colonizadores e que se refletem na implantação de prelos editoriais. O autor enfatiza que, tanto a América Espanhola quanto a Inglesa, desde o início, estabeleceram uma estrutura administrativa e, no espaço recém-ocupado, se efetivou um processo de urbanização, reproduzindo o cotidiano vivido na metrópole, para o qual a existência da imprensa seria indispensável. O que não ocorreu na América Portuguesa, que organizou,

---

<sup>22</sup> A fundação da colônia espanhola ocorreu em 1519 e da colônia inglesa em 1620. Nessas duas colônias, o prelo foi instalado em 1533 e 1638, respectivamente (SODRÉ, 1999).

via metrópole, o aparato governamental, uma vez que as estratégias da coroa consistiam quase que, exclusivamente, na extração de madeira, o pau-brasil. Com isso, foram fixadas algumas fortificações como forma de garantir a proteção da costa e o envio da madeira à metrópole. Essas medidas cooperaram para que, durante os dois primeiros séculos de domínio português, um empreendimento tipográfico, na colônia, fosse considerado economicamente inviável e desnecessário, o que facultava ser enviada à metrópole qualquer matéria a ser impressa. Estes fatos contribuíram para que a vida cultural da colônia portuguesa sofresse de escassez e descontinuidade (SODRÉ, 1999).

Importante ressaltar que, durante o processo de colonização, a coroa, coadunando seus interesses com os da Igreja, aprovou o ingresso de membros da Companhia de Jesus na América Portuguesa. Tomé de Souza chegou ao Brasil em 1549, trazendo vários jesuítas. A tônica para a terra recém-descoberta seria a conversão dos índios à fé cristã. A educação ficou quase que exclusivamente a cargo dos jesuítas, que instituíram os primeiros sistemas de ensino e as primeiras bibliotecas<sup>23</sup> com os livros que trouxeram da corte. A escassez de livros obrigava os padres a copiarem as cartilhas. Aos poucos, por intermédio de doações, espólios e investimento de toda a ordem, a quantidade de livros se avolumou, sendo utilizados “não só para a instrução dos meninos, mas também para a edificação e aperfeiçoamento dos mestres” (MORAES, 2006, p. 7) que, encarregados de conservar a moral e os bons costumes, controlavam quais livros poderiam e deveriam ser lidos pelos alunos. Nesse fazer, as obras chamadas clássicas também tiveram suas restrições e, para que pudessem circular,

[...] a Congregação Provincial da Baía (1583) propôs que se desse alguma emenda aos livros de humanidades de Plauto, Terêncio, Horácio e Ovídio. Com efeito, receberam-se no Brasil estes autores, como se usavam, já expurgados e adaptados ao ensino da juventude, no Colégio Romano (MORAES, 2006, p.13).

O trabalho da censura não se restringia às correções e à indicação de livros que não poderiam ser lidos, por incitarem conteúdos heréticos,

---

<sup>23</sup> Posterior aos jesuítas, se estabeleceram no Brasil colônia outras ordens religiosas: os franciscanos, os carmelitas e os beneditinos. Sobre as bibliotecas dessas organizações, ver: MORAES, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Brasília, DF: Brinquet de Lemos, 2006.

deficiência moral, sexualidade explícita, mas também à imposição de algumas leituras obrigatórias, entre as quais a vida dos santos e as Sagradas Escrituras. Os processos de controle<sup>24</sup> seguidos pelos jesuítas eram os mesmos estabelecidos em Portugal, em consonância com o que ditavam as instituições controladoras: Igreja e Império. Durante o tempo em que permaneceram na colônia portuguesa, os religiosos inicianos processaram a evangelização dos “gentios”, alfabetizaram o povo da colônia e infundiram a fé católica apostólica romana de maneira quase hegemônica.

A situação dos jesuítas tomou novos rumos em meados de 1700, a partir do tempo em que os negócios de estado passaram a ser controlados por Sebastião José de Carvalho e Melo, o marquês de Pombal. Para a eficácia de seus planos, preocupava ao Marquês a influência exercida pelos inicianos junto à população. O que estava em pauta não dizia respeito somente a métodos pedagógicos ou à catequese operada pelos jesuítas, mas às riquezas que a Companhia agregou, bem como à forte influência política e religiosa sobre o povo da colônia. Assim, sob o pretexto de progresso econômico e da supremacia do poder, Pombal expulsou, em 1759, não somente do Brasil, mas também de todo o domínio português, a Companhia de Jesus, confiscando os seus bens, entre os quais os livros.

Nesses primeiros séculos de Brasil colônia, as indicações sobre a existência de obras de Dante nas bibliotecas dos conventos são imprecisas, pois, com a perseguição e expulsão dos jesuítas, muitos livros tiveram um destino trágico. A mesma falta de exatidão ocorre quando o assunto é a presença de Dante em bibliotecas particulares. Neste caso, os historiadores do livro citam alguns fatos pontuais, registrados, muitas vezes, a partir da elaboração da lista de patrimônio de determinada pessoa, como o episódio descrito por Moraes (2006), que teria acontecido em 1627, em São Paulo, quando da morte do holandês chamado Manuel

---

<sup>24</sup> Como forma de controle sobre as heresias, o papa Gregório IX, em 1233, organizou a Inquisição Pontifícia e promulgou a bula *Licet ad capiendos*. Em 1252, o Papa Inocêncio IV editou a bula *Ad extirpanda*, institucionalizando o Tribunal do Santo Ofício (Inquisição). Em 1536, foi autorizada a instalação de um Tribunal do Santo Ofício em Lisboa. Surge, assim, a Inquisição Portuguesa. A censura agia em três vertentes conjuntas: o Santo Ofício e o Ordinário, que defendiam o poder da Igreja e o Paço, o poder civil. “Em 1551, os censores já dispunham de um índice expurgatório: o Rol dos livros defesos elaborado pelo inquisidor-geral, o cardeal D. Henrique. Em 1581, fez-se um *Index Librorum prohibitorum*” (MORAES, 2006, p. 58). Uma obra, para ser publicada, deveria receber as três licenças.

Vandala. O papel no qual foi redigido o testamento de Vandala foi, em parte, destruído pelas traças, deixando o título do livro que possuía incompleto. No inventário constava: “Esse homem rico possuía uma *Divina...* avaliada em 640 réis. Perguntam os historiadores: seria um exemplar da *Divina Comédia* ou simplesmente um romance ao gosto do tempo, como a *Divina dama* ou coisa parecida?” (MORAES, 2006, p. 29). Curioso também é o fato narrado por Cenni (2003, p. 383) de que, em fins do século XVI, uma senhora de nome Susana Rodrigues guardava “como um grande tesouro um livro de um certo italiano que descera ao inferno [...] que também falava do paraíso”.

Difícilmente chegaremos a conhecer com exatidão quais obras do florentino circulavam nas bibliotecas da colônia, mas estes exemplos são indícios da sua existência e, quando o assunto diz respeito à representatividade de Dante em obras escritas em tempos de Brasil colônia, estudiosos da literatura atestam que os religiosos escreveram poemas, autos e sermões, a exemplo de Manuel da Nóbrega, Antônio Vieira e José de Anchieta, nos quais a presença de Dante foi constatada pela crítica literária. Coutinho aponta a obra *Eustáquidos*, escrita em 1769, pelo franciscano Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, na qual o poeta se vale de traços da *Divina Comédia* “[...] e não o fez sem alguma ingenuidade, ao situar Calvino e Lutero no inferno, onde está Judas ‘numa cama ardente’. Tendo ao seu lado Herodes e Pilatos, Anás e Caífas e outros mentecaptos” (COUTINHO, 2004b, p. 56).

Retomando as questões de Pombal e as medidas por ele adotadas, é interessante notar que ele implementou o sistema de censura vigente que, no seu entender, era de pouco rigor. Então, a partir de 1768, ampliou os poderes dos censores para que pudessem fiscalizar não somente as obras que chegassem ao Brasil, mas as que se encontrassem nas bibliotecas públicas e privadas. O isolamento cultural tornou-se um fator estratégico, afinal, Portugal receava a difusão dos ideais iluministas e, como medida preventiva às ideias liberais, proibir a entrada de livros e a instalação de tipografias<sup>25</sup> nas colônias portuguesas seria imprescindível.

---

<sup>25</sup> Segundo Hallewell (2005), há especulações de que os primeiros jesuítas trouxeram ao Brasil uma prensa, mas o fato nunca foi confirmado. Ainda segundo o estudioso, ocorreram algumas investidas para a instalação de tipografias anteriores ao século XIX. Uma primeira tentativa foi dos holandeses, no período de 1630 a 1655. Outra em 1747, na cidade do Rio de Janeiro, em que Antônio Isidoro da Fonseca publicou, com a licença do bispo carioca Antônio do Desterro Malheiro, livros sobre artilharia, folhetos, e teria ainda produzido uma compilação de louvores poéticos em elogio ao referido bispo. Tão logo a notícia

Posturas dessa natureza, adotadas pela metrópole, tencionavam, para além de intimidar a circulação de ideias e ideais iluministas, desarticular movimentos que ambicionavam o fim da dependência portuguesa. Contudo, há que se considerar que, mesmo com a existência da censura e sem uma tipografia, livros de variados gêneros e notícias sobre o que ocorria na Europa circulavam no espaço brasileiro. Eduardo Frieiro (1981) afirma que o levantamento dos títulos das livrarias do Cônego Luiz Vieira da Silva, dos Drs. Claudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e do Coronel José de Rezende Costa indicavam que “[...] os intelectuais de Vila Rica leram tudo o que quiseram ler” (FRIEIRO, 1981, p. 20).

Muitos dos expoentes da Inconfidência Mineira possuíam bibliotecas compostas por livros de cunho religioso, de direito canônico e jurídico, teologia, história, filosofia, matemática, geografia, medicina, nomes como Tomás de Aquino, Aristóteles, Ovídio, Horácio, Petrarca, Cervantes, Voltaire (FRIEIRO, 1981). Entre os títulos encontravam-se, também, os tidos como subversivos, constantes no *Index Librorum Prohibitorum*. Assevera Frieiro (1981, p. 23) que, “[...] na livraria do Cônego da Sé de Mariana, havia também livros em que moravam ‘encantadores’, e alguns nada católicos, que precisavam de água benta”.

Ainda no que se refere à biblioteca dos inconfidentes, o historiador britânico Kenneth Maxwell (2005, p. 147) aponta que eles eram bem informados e recebiam rapidamente

[...] livros e informações do que chegavam às autoridades coloniais dos despachos oficiais de Lisboa. A biblioteca do Cônego Vieira contava com a *Histoire de l’Amerique*, de Robertson, a *Encyclopédie* e as obras de Bielfeld, Voltaire e Condillac. Cláudio Manoel da Costa era tido por tradutor da *Riqueza das Nações*, de Adam Smith, Gonzaga se interessava por jurisprudência.

Esses homens e suas bibliotecas, associados aos anseios pela liberdade, colaboravam para o surgimento de escritores engajados ao

---

sobre essa oficina de impressão chegou a Portugal, a sanção aplicada foi equivalente a outras tentativas de instalação de impressoras na Colônia, qual seja, foi extinta e os proprietários e funcionários foram advertidos “de que se voltassem a imprimir qualquer coisa, mesmo que tivessem licença para isso, seriam enviados a Portugal para serem julgados” (HALLEWELL, 2005, p. 94).

projeto de um Brasil autônomo, transmitindo ideias de rejeições, “[...] de falta de sintonia com o modelo pombalino, como também com o incipiente projeto liberal” (SERNA, 1995, p. 28). A figura do letrado se confundia com a de homem que lutava pela independência, guiando as opiniões e os ideias revolucionárias a partir do que lia, escrevia e traduzia.

José Paulo Paes (1990) afirma que membros da Conspiração dos Alfaiates traduziam obras com o objetivo de propagar e preparar uma revolução. Essas traduções, devido às temáticas que abordavam, não poderiam ser editadas, mas foram copiadas e recopiadas e circularam na clandestinidade, a exemplo de *Nova Heloísa*, de Rousseau. Ainda, segundo Paes (1990, p. 12), o ato de traduzir significava, entre outras finalidades, o alargamento dos “[...] limites do universo mental português para os horizontes bem mais amplos da literatura italiana e francesa”, oferecendo condições para o fortalecimento de grupos intelectuais, entre os quais os árcades mineiros, considerados, como quer Coutinho (2004a), precursores do lirismo brasileiro.

O século XIX se inicia em meio à censura sobre os livros, aos movimentos para a independência e com a corte portuguesa que, fugindo das tropas francesas e espanholas de Napoleão Bonaparte, aporta em terras brasileiras e traz consigo a impressão.

A instalação da Família Real trouxe de imediato impactos significativos, uma vez que os que aqui chegaram forçaram a criação de um local que lembrasse o distante Portugal. Sendo assim, foram realizadas mudanças como a abertura de portos, a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarve, a expansão do comércio, da indústria e da agricultura. Ocorreram também reformas no ensino, com a criação da escola superior, de bibliotecas e museus.

Nesse mesmo contexto, por intermédio de um decreto do príncipe regente D. João, iniciou-se, em 13 de maio de 1808, a história da Imprensa Nacional, com o nome de Imprensa Régia, dirigida por José Mariano de Conceição Veloso. A principal função do prelo seriam as impressões oficiais. Contudo, seu papel de casa editora foi ampliado para a publicação de livros de cunho didático, livros de direito, medicina, filosofia, história natural e economia.

A Imprensa Régia também se ocupou da literatura, publicando os escritos de Ovídio, a obra completa de Virgílio, traduzida por Antonio José de Lima Leitão, duas tragédias de Racine: *Iphigênia* - tradução de Antonio José de Lima Leitão, e *Phedra*, traduzida por Manuel Joaquim de Silva Porto. A obra *Henriada*, de Voltaire, foi traduzida por Tomás de

Aquino Belo de Freitas e reimpressa em 1821<sup>26</sup>. Peças teatrais, romances, novelas, poesias e a oratória sacra também foram contempladas pela editora da corte (MORAES, 2006). Todavia, a Impressão Régia foi a única casa editorial da Colônia até o ano de 1821, e, sem concorrentes, os preços cobrados pelas impressões eram altos. Em vista disso, muitos autores recorreram às tipografias da metrópole, garantindo, assim, suas publicações, com menor preço<sup>27</sup>.

A partir do regulamento de liberdade<sup>28</sup> de imprensa, decretado por D. Pedro I, em 1821, foram fundadas novas tipografias e, desse período em diante, em especial após a Independência, também surgiram inúmeros jornais e revistas que exprimiam a preocupação política, o progresso cultural e a propagação das ideias e ideais dos liberais, além de serem um importante veículo de divulgação de artistas e escritores, tanto do cenário nacional como do europeu. Sodré (1999, p. 180) avalia esta fase como “[...] a infância da imprensa brasileira; talvez a sua turbulenta adolescência, quando muito, se considerarmos infância a curta fase em que batalhou pela liberdade conjugada à Independência do país”.

Quanto aos modos de produção editorial, destacaram-se os de influência francesa. Provavelmente porque o povo já estava acostumado a buscar, nos modelos franceses, suas preferências nas diversas esferas política, social e literária. Assim, o livro brasileiro, em termos de atributos paratextuais, foi influenciado pelo grafismo estético da arte de impressão francesa. Ocorreram tentativas de implementação dos modelos de outros países, a exemplo dos italianos e dos germânicos, que acabaram por modificar os moldes das revistas e dos jornais, mas não conseguiram

---

<sup>26</sup> A primeira edição havia sido impressa em Portugal, no ano de 1789. Também foram impressos o *Ensaio sobre a crítica* (1810) e *Ensaio Moraes* (1811), de Pope, traduzidos pelo Conde de Aguiar (MORAES, 2006).

<sup>27</sup> Foi o que fez José Bonifácio de Andrade e Silva que publicou, entre os anos de 1815 e 1816, seus escritos em Lisboa. E, em 1825, na França, foram impressas suas poesias escritas na fase do exílio.

<sup>28</sup> A abolição da censura, a partir da nova constituição portuguesa de 1821, ressoou no Brasil e, em fevereiro daquele ano, a junta provisória do governo da Bahia aboliu a censura local, “[...], no entanto continuou a tomar medidas arbitrárias contra qualquer publicação que, a seu juízo, abusasse da nova liberdade” (HALLEWELL, 2005, p. 116). No que se refere ao Rio, em março de 1821, foi liberada a impressão de qualquer manuscrito, contudo, obrigava-se o impressor a entregar uma cópia ao censor, arcando com os gastos de tempo e material na sua elaboração sem saber se seria aprovada ou não. Tais censuras foram abolidas em 1822, quando o estadista e escritor José Bonifácio de Andrade e Silva assumiu como ministro chefe do governo (HALLEWELL, 2005).

exilar, nos livros, o prestígio pelos padrões franceses (HALLEWELL, 2005).

No Brasil pós-colonial, várias casas editoriais foram se estabelecendo e contribuíram para a disseminação da literatura brasileira e estrangeira, publicando, além de autores brasileiros, os estrangeiros<sup>29</sup>. Nomes como Frédéric Soulié, Augustin Eugène Scribe, Pitre Chevalier, Dumas pai, Jules Davi, Crétineau Joly e Émile Souvestre apareciam publicados em periódicos e em livros (HALLEWELL, 2005). E, nesse contexto literário, tem-se, mesmo que timidamente, a presença do estrangeiro Dante Alighieri e de seu poema, a *Divina Comédia*, conforme se verá.

### 3.2 PRIMEIROS ACORDES DANTESCOS NO BRASIL

O Brasil talvez possa ser apontado como o país da América do Sul que mais comporte a diversidade na formação de seu povo. Holandeses, espanhóis, franceses e italianos ocuparam o litoral da terra recém-colonizada pelo lusitano e, no decorrer da história, japoneses, ucranianos, poloneses, africanos chegaram, marcando o espaço brasileiro a partir do seu envolvimento nas diversas esferas da política, da economia e da cultura.

Entre o Brasil e a Itália, a relação teve início antes mesmo do descobrimento. Prova disso constitui a história do navegador florentino, Américo Vespúcio, que esteve no litoral do nordeste brasileiro, em 1499, meses antes da expedição de Pedro Álvares Cabral (CENNI, 2003). Dessa feita em diante, das expedições que chegam ao Brasil a partir de 1500, aportam habitantes da península italiana, tecendo uma história de venturosos<sup>30</sup> capítulos entre essas duas nações.

---

<sup>29</sup> “O predomínio das traduções do francês também era notável. O catálogo de 1883, da Casa Garraux, apresenta uma lista de duzentos e quinze títulos traduzidos. Destes, (um) do italiano, (um) do espanhol, (um) do alemão, (nove) do inglês e (duzentos e três) do francês” (WYLER, 2003, p. 88).

<sup>30</sup> Importante considerar que a imigração não ocorreu sem choques, traumatismos, preconceitos, e, nos espaços brasileiros em que ela ocorreu, são inúmeros os exemplos de flutuações em que o elemento estrangeiro será, por vezes, interpretado como negativo, outras, como positivo. Sobre esse assunto, ver: CARELLI, Mário. **Carcamanos e Comendadores**: os italianos de São Paulo, da realidade a ficção (1919-1930). Trad. Ligia Maria Pondé Vassallo. São Paulo: Ática, 1985.

Ao listar fatos e nomes que contribuíram para a italianização de muitas das cidades brasileiras, Cenni (2003) observa que italianos se fizeram presentes não somente no financiamento de viagens marítimas, mas também na composição da tripulação rumo à Terra de Santa Cruz. De toda sorte, anterior à “grande imigração” do final do século XIX, personagens como o veneziano Sebastião Caboto e Benedetto Morelli somam-se entre os nomes dos primeiros habitantes do Brasil.

Outros italianos encontram-se registrados nos estudos de Cenni, a exemplo de José, Francisco e Paolo Adorno. Os irmãos Adorno chegaram em meados de 1530. José tornou-se um próspero e rico homem do ciclo da cana de açúcar. Relata Cenni (2003, p. 47) que esse genovês,

[...] versado nos estudos de latim e dos clássicos recebia em sua casa, na aldeia de São Vicente, nobres portugueses, intelectuais e os missionários Anchieta e Nóbrega com os quais lia e comentava as obras dos grandes clássicos, especialmente a *Comédia*.

Mesmo que isolado, esse caso, somado aos citados anteriormente, indicam que o nome de Dante viajou para o Brasil junto com os desbravadores e fundadores de cidades.

Os dois países, Itália e Brasil, estreitaram ainda mais seus laços a partir do casamento de D. Pedro II com a nobre napolitana Teresa Cristina Bourbon, o que colaborou para que representantes italianos do campo da medicina, do jurídico e das artes passassem a frequentar a cidade do Rio de Janeiro, sede da corte. Nesse período, intensificam-se as manifestações literárias, tendo também como importante veículo de divulgação a imprensa periódica<sup>31</sup>, que publicava obras de escritores nacionais e estrangeiros ou as difundia por intermédio de citações, referências a obras ou traduções, na forma de epitextos promocionais. Esses fatores foram relevantes para que, em terras brasileiras, escritores italianos fossem lidos e traduzidos, tornando-se importantes elementos na formação da cultura, das artes e da literatura brasileira, ingredientes para o percurso de uma identidade nacional e/ou, como quer Coutinho (2004b), para seu gradativo desenvolvimento.

---

<sup>31</sup> Nesse contexto, é interessante lembrar que muitos escritores exerciam as atividades da imprensa. A esse respeito, Sodré (1999, p. 184) cita a opinião de Silvio Romero, para o qual quase sempre quatro qualidades se juntam: “o literato é jornalista, que é orador e que é político”.

Entre as obras italianas traduzidas no Brasil, registra-se a primeira metade do século XIX como o tempo no qual a *Divina Comédia*, por intermédio da tradução para o português do Brasil<sup>32</sup>, passou a circular em solo brasileiro e, no que concerne ao fluxo de divulgação do poeta florentino, jornais e revistas veiculavam notícias a respeito de suas obras. Ao pesquisar o *site* da Biblioteca Nacional, encontrou-se que, em 1830, no *Jornal Império do Brasil* - “Diário Fluminense”, na coluna “Notícias Estrangeiras”, foi veiculada a inauguração de um monumento a Dante na cidade de Florença.

No ano de 1843, o *Jornal do Commercio* anunciava ao público leitor a possibilidade de aderir ao projeto organizado por Luis Vicente De Simoni<sup>33</sup>. O intento seria angariar recursos para a impressão da coletânea de poesias italianas por ele vertidas para o português. A edição seria, conforme a notícia veiculada no jornal, “oferecida aos Augustus Noivos em nome do tradutor e das pessoas, que concorrerem como assignantes para a sua publicação e, cujos nomes irão para uma lista no fim do volume” (JORNAL DO COMERCIO, 1843, p. 04). O prospecto divulgado em jornais da época deu origem à obra intitulada *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Nela, De Simoni, para celebrar o casamento de D. Pedro II e Teresa Cristina, apresenta sonetos e poesias (epitalâmios) de sua autoria e traduções de poesias italianas por ele vertidas para o português. Nessa antologia bilíngue, estão representados vinte e sete poetas italianos, entre os quais Dante Alighieri. Desse poeta italiano, De Simoni verteu partes do *Inferno*, cantos I e II, canto V (versos 70 a 142) canto XXXIII (versos 1 a 88); do *Purgatório*, o canto I; e, do *Paraíso*, o canto I e o canto XXXI (versos 1 a 93).

No que se refere à primeira impressão da edição de *Ramalhete poético do parnaso italiano*, publicada em 1843<sup>34</sup>, destaca-se, em termos de paratexto, o frontispício que, após o título, apresenta a quem é dedicada a obra, neste caso “Offerecido a SS. MM. II. O Senhor D. Pedro Segundo,

---

<sup>32</sup> O termo português do Brasil foi aqui empregado com o objetivo de apontar a língua que circulava no Brasil do século XIX, enquanto língua do rei e da corte. Sobre este assunto, ver: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

<sup>33</sup> De Simoni, italiano e médico de profissão, chegou ao Brasil em 1817 e dedicou-se ao exercício da docência de língua e literatura italiana. Foi figura presente em marcos da história brasileira, assistiu à proclamação da Independência, à abdicação de D. Pedro I (1831) e ao governo de Dom Pedro II, período conhecido como Segundo Reinado (1840 a 1889).

<sup>34</sup> As citações retiradas da obra *Ramalhete poético do parnaso italiano* foram transcritas conforme a edição de 1843, mantendo-se a ortografia vigente à época.

Imperador do Brasil e a Senhora D. Thereza Cristina Maria, Imperatriz, sua Augusta esposa, na ocasião do seu faustíssimo consorcio” (DE SIMONI, 1843, p. s.p); indica também quem são os dedicadores: “Dr. Luis Vicente De Simoni e pelos subscriptores que concorrerão para se dar á luz esta pequena collecção” (1843, s.p). Ainda no frontispício, o público leitor é informado de que o livro se constitui de uma tradução de poesias de “Trechos de alguns dos melhores poetas Italianos” (1843, s.p) e finaliza com a indicação de que se trata de uma tradução literal sendo versos<sup>35</sup>: “homeometricamente vertidos”. (1843, s.p). Não foi possível identificar quem elaborou o frontispício. Ao mesmo tempo, vê-se que, em termos de paratexto, quer editorial ou autoral, tem-se o que Genette (2009, p. 10) aponta como uma “[...] estratégia, de ação sobre o público, a serviço, bem ou mal, compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente”.

O frontispício de *Ramalhete poético do parnaso italiano* não é o único elemento paratextual dessa obra e, no que se refere à obra *Divina Comédia*, chama atenção a inserção de subtítulos para cada canto ou parte dele vertido. É interessante notar que o projeto é bilingue e De Simoni acrescentou subtítulos também nos versos em italiano, a exemplo, o canto XXXIII do *Inferno*, no qual lemos “Morte del Conte Ugolino”, seguidos dos versos em italiano, e, na tradução, tem-se “Morte do Conde Ugolino”, seguido dos versos vertidos em português. O mesmo ocorre no canto XXXI, do *Paraíso*, que apresenta o título “Arrivo di Beatrice al suo seggio celeste e sua separazione da Dante seguido dos versos em italiano, e na tradução, “Chegada de Beatriz ao seu assento celeste, a sua separação de Dante”. De Simoni fez uso dessa instância de comunicação, para indicar ao leitor o conteúdo do texto e, além disso, essa “nova roupagem” orienta de antemão o desfecho dos cantos ou versos dantescos por ele traduzidos e reunidos na obra *Ramalhete poético do parnaso italiano*.

De Simoni opta também pelo uso do elemento paratextual: as notas. A coletânea apresenta notas dispostas ao final de cada poesia de sua autoria, bem como notas que remetem às poesias por ele traduzidas. Essas, diferente daquelas, ocupam um espaço ao final da obra. Possivelmente a opção por imprimir as notas por ele elaboradas para as poesias traduzidas ao final de sua obra advenha da concepção de tradução adotada, uma vez que De Simoni (1843, notas, p. 3) afirma:

---

<sup>35</sup> Informações ao leitor sobre o processo tradutológico é matéria também impressa em outra obra do autor De Simoni, intitulada *Gemidos poéticos sobre os túmulos* (1842).

Posso asseverar que o caracter que dei á versão dos varios trechos que apresento deste poeta é a todos os respeitos o que tem o original na lingua em que foi escripto; e que a impressão que elle produz em um leitor brasileiro ou portuguez, será a igual a que sentir qualquer italiano que ler a primeira vez o Dante. Versificação ora harmoniosa, facil e suave, ora dura e embaraçada; estylo ora claro, ora obscuro; palavras e expressões pouco communs e ás vezes obsoletas: tudo se acha reunido na versão que offereço. [...]. Se fizesse de outro modo, teria sido o mesmo que apresentar o bom velho Homero trajado á moda de Paris dos nossos dias.

Essa preocupação em manter a forma e o conteúdo do texto original, contrária ao modo de tradução mais livre e menos literal, conhecida como *belles infidélis*, foi aventada não somente nesta obra *Ramallete poético do parnaso italiano*. É matéria também exposta em outra obra do autor De Simoni, intitulada *Gemidos poéticos sobre os túmulos* (1842), composta por traduções de poesias. No prefácio desta obra, De Simoni aponta ao leitor o seu *modus operandi*, e, afirma: “nas minhas traduções, deligencieí ser escrupulosamente fiel as ideias e pensamentos dos autores, sem nada omittir ou aumentar ao texto trasladando quase sempre mui literalmente” (DE SIMONI, 1842, p. viii). Essa “fidelidade” pode ser associada à ilusão de transparência, de domesticação de uma obra, para que ela não pareça ter sido traduzida e, como consequência, ocorre o que adverte o estudioso Lawrence Venuti (1995) sobre o fazer tradutológico: a invisibilidade do tradutor.

Retomemos a questão da tradução de De Simoni dos cantos e versos da *Divina Comédia* de Alighieri. Dizíamos que as notas encontram-se impressas ao final da obra *Ramallete Poetico do Parnaso italiano*, sob o título *Notas ao Ramallete Poetico do Parnaso italiano*. Esse mesmo título abriga, antes das notas de rodapé propriamente ditas, uma nota introdutória, de cunho biográfico, sobre cada autor traduzido.

No caso de Dante, a biografia é de pouco mais de duas páginas. Desse paratexto, para além de fatos particulares da vida do poeta e estruturação da *Divina Comédia*, podem-se delinear algumas observações sobre a imagem que De Simoni teceu a respeito de Dante. Sobre o poeta florentino, assim se expressa De Simoni (1843, notas, p. 1): “Nenhum sabio, nenhum poeta foi dotado de uma imaginação mais forte, mais grande e mais variada do que ele”. E, sobre o conteúdo da obra, indica que é um poema que ele (Dante) “escreveu para se vingar dos seus

inimigos [...] Homero cantou a ira de Achilles, Dante cantou, por assim dizer, a própria: ella foi a sua musa”. No parecer de De Simoni, Dante, ao escrever a *Divina Comédia*, estaria tomado pela vingança, seria um homem que pune e castiga os seus inimigos.

No entender de Pedro Falleiros Heise (2007), esta interpretação parece ser uma imagem que se perpetuou entre o público, reforçada pelo adjetivo dantesco, que caracteriza aquilo que é angustiante e terrível. Também, para esse estudioso, De Simoni considerou somente o *Inferno*, esse sim, “de um horror grandioso, mas não o *Purgatório* e menos ainda o *Paraíso*” (HEISE, 2007, p. 79).

Ainda, na nota introdutória, De Simoni (1843, notas, p. 2) exalta Dante: “é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo”, e, sobre a *Divina Comédia*, afirma: “se a execução tivesse sahido perfeita em todas suas partes, seria sem duvida o primeiro e mais bello poema do mundo” (1843, notas, p. 2). E continua “se elle não é o primeiro poema do mundo, de certo que o seu autor não deixa de ser o primeiro dos poetas, no que respeita a ficção poética”. Esse tom elogioso é, por vezes, mesclado com

Ninguém mais eloquente, mais claro, tocante e até doce, do que Dante quando exprime o que sente; ninguém mais enfadonho do que elle, quando elle quer fazer poesia do raciocínio: sente-se então não a alma sublime do poeta, mas o espirito pesado e pedante da escola. (DE SIMONI, 1843, notas, p. 2).

No decorrer da exposição, De Simoni não exemplifica em quais pontos da *Divina Comédia* Dante se mostraria “enfadonho”, nem mesmo aponta as “imperfeições e defeitos”. Para esse tradutor, o estilo do poeta italiano é “sempre conciso e cerrado, muitas vezes claro, forte sublime, e até pathetico, mas muitas outras aspero, duro, obscuro, enigmatico, ininteligível e necessitado de explicações para ser percebido”. E continua: “Dante hoje, lido mesmo pelos Italianos, custa a entende lo sem commentarios”<sup>36</sup> (DE SIMONI, 1843, p. 2 - 3).

De Simoni aponta para uma necessidade de esclarecimentos e alerta o leitor brasileiro de que a dificuldade em ler e interpretar a *Divina Comédia* é também sentida pelo leitor italiano. Desse modo, De Simoni se vale do paratexto nota, como objeto indispensável à orientação da leitura do poema dantesco.

---

<sup>36</sup> Para a tradução dos versos e cantos da *Divina Comédia* publicados no *Ramalhete poético do parnaso italiano*, o autor De Simoni elaborou 220 notas.

Ainda sobre a imagem do poeta florentino que De Simoni apresentou aos leitores brasileiros, Heise (2007, p. 83) afirma que ela “é em grande parte correspondente à retomada de Dante na Itália dos séculos XVIII e XIX”, uma vez que, naqueles tempos, os conflitos políticos do Ressurgimento, de unificação da península italiana e da consolidação de uma independência estavam latentes. Na densidade desse entusiasmo patriótico, encontravam-se as duas nações, Brasil e Itália, e, em cada qual, se desenvolvia a necessidade de uma identidade nacional.

No Brasil, destacavam-se temáticas que expressavam a inquietude frente aos acontecimentos políticos e sociais que revelavam temas já explorados em tempos distantes e distintas nações, em poetas como Ovídio e Dante, “na literatura lírica da Idade Média, em diversas manifestações do Renascimento, até encontrar no século XVIII o instante supremo de realização, em um movimento universal e unificado” (COUTINHO, 2004b, p. 7): o Romantismo.

O trazer à tona a figura desse homem, Dante, imbuído de espírito nacional, engajado politicamente, reflete o projeto romântico brasileiro, iniciado com os movimentos em torno da independência política, no século precedente, e que ganhou força e se alargou no Romantismo. Assim, a presença de Dante no Brasil e na literatura brasileira, aos poucos, se intensifica e, além da tradução de De Simoni, o brasileiro Gonçalves Dias, considerado pela crítica como alta expressão do Romantismo em nosso país, traduziu, em versos decassílabos, o canto VI, do *Purgatório* de Dante.

No canto em questão, encontram-se, no segundo terraço do antepurgatório, os viajantes Dante e Virgílio, que percorrem o local sendo interpelados por diversas almas, que sofreram morte violenta. Os poetas, tendo o objetivo de chegar ao monte do Purgatório, ao longo da caminhada, veem uma alma solitária. Virgílio, na medida em que se aproxima foi “Ihe rogando/ nos mostrasse a mais commoda subida” (*Purg.*, VI, 23). A personagem não responde qual caminho devem seguir, ao invés disso, pergunta informações sobre “a pátria nossa e a nossa vida” (*Purg.*, VI, 24). Virgílio revela ser de Mântua e, nem bem termina de falar, a alma apresenta-se como seu conterrâneo: “Sordello sou [...] em Mantua amada nasci tambem” (*Purg.*, VI, 25). Contando isso, vai ao encontro de Virgílio e o abraça. Frente à demonstração de fraternidade entre os dois concidadãos, Virgílio e Sordello da Goito, o famoso trovador italiano, Dante precipita um discurso político sobre a degradação da Itália, assim vertido por Gonçalves Dias (1867, p. 220):

Italia – Italia - do soffrer albergo

Fragil batel em vagas tormentosas,  
 Sem piloto - e sem leme - ó serva Italia,  
 Não dona de províncias - não rainha;  
 Mas tributaria vil - mas prostituta.<sup>37</sup>

O canto avança para uma reflexão sobre a pátria do poeta florentino. Dante, em um tom ácido e irônico, remete à falta de união entre os cidadãos italianos e aponta para a Itália não mais a senhora dona das províncias do império romano, mas abandonada por seus governantes, tal qual uma nau sem seu orientador, preocupados somente em atender interesses particulares. O conteúdo do sexto canto do *Purgatório* remete a questões políticas da Itália do tempo de Dante. O mesmo viés político se repete nos versos do canto sexto do *Inferno*, aludindo a questões de cunho político da cidade de Florença, e no *Paraíso*, onde o tema se reveste da problemática de todo o Império Romano (ARRIGONI, 2011). Assim, no *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, a temática política é disposta em ordem crescente, da cidade ao Império. A escolha de Gonçalves Dias, do trecho a ser traduzido, possivelmente, não foi arbitrária, infere-se um posicionamento político e crítico, por parte do tradutor brasileiro, expressando sentimentos e problemas da nação brasileira daquela época, angústias semelhantes às registradas pelo escritor Dante sobre a sua terra natal, mais de quinhentos anos antes.

Dante, na Itália do século XIX, foi retomado como modelo para a constituição da unidade política e ideológica da nação. No Brasil, o poeta florentino, por intermédio desses primeiros tradutores, também assume a figura do patriotismo, significa fomento e fonte de renovação, colaborando para enriquecer a cultura local e a literatura, que se revestem de uma forma de resistência à dominação e à opressão. Dante representa uma das influências externas que atuaram, juntamente com os fatores internos, rumo ao pensamento da realidade local e nacional.

Se, no decorrer do século XVIII, o rastro da obra dantesca era tênue e, tanto o percurso como as influências dantescas difíceis de reconstruir, após os três primeiros decênios do século XIX, a presença de Dante, por intermédio de traduções da *Divina Comédia*, tornou-se mais visível. Além dos tradutores De Simoni e Gonçalves Dias, encontram-se registros de Generino dos Santos e Carlos Candiani, tradutores de alguns episódios da *Divina Comédia*. Generino dos Santos verteu o canto XIII do *Inferno*,

---

<sup>37</sup> A tradução de Gonçalves Dias do canto VI do *Purgatório* da *Divina Comédia* foi transcrita de *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias*, edição de 1867.

publicado em 1888, em *Poemas Dantescos*, e o canto X do *Inferno*, recitado por ocasião do 566º aniversário de morte do poeta Dante, em cerimônia no plenário da Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro. O convite para o recital, publicado no *Jornal Gazeta de Notícias*, na data de 14 de setembro de 1887, também se estendeu para a exposição de um “esboceto, em terracota, da estátua do poeta”, obra do estatuário Almeida Reis.

O trabalho do padre Carlos Candiani, *Ensaio de tradução de poesias italianas para a língua dos Brasileiros*, o qual apresenta tradução de fragmentos da *Divina Comédia*, teve sua publicidade registrada no *Jornal do Comércio* do dia 10 de janeiro de 1869, o que nos indica mais um exemplo da cumplicidade entre os jornais da época e a literatura.

Machado de Assis também foi tradutor de Dante. Ver-teu o canto XXV do *Inferno*. A *Divina Comédia*, na vida desse escritor brasileiro, não se restringe a essa tradução. Eugênio Vinci de Moraes (2007) coloca que em todos os gêneros da obra machadiana<sup>38</sup> encontram-se inseridas temáticas, situações e quadros da *Comédia*. Essa admiração pelo poeta florentino foi motivo de manifestação no jornal *A Instrução Pública*, no ano de 1875. Na ocasião, o Bruxo do Cosme Velho reporta-se a Dante como “homem extraordinário que Florença deu ao mundo” (ASSIS, 1875, p. 3).

Teófilo Dias é outro nome citado quando o assunto envolve a tradução da *Divina Comédia* em solo brasileiro. Traduziu, no ano de 1878, os versos 92 a 142, do canto V, e o canto XXXIII, ambos do *Inferno*. O Imperador D. Pedro II também se dedicou à tradução da *Divina Comédia*. No dizer de Sergio Romanelli (2014, p. 71), a tarefa tradutória, na vida do Monarca, era uma atividade central, não somente

[...] uma ocupação de um diletante da tradução que queria somente aprender línguas estrangeiras; mas, ao contrário, a ferramenta estratégica para construir uma rede de contatos e talvez um plano maior de construção de um Brasil independente moldado nos modelos literários, culturais, religiosos e políticos europeus, norte-americanos e do Oriente, mas antropofagicamente reelaborados numa nova síntese.

---

<sup>38</sup> Sobre o assunto, ver: MORAES, Eugênio Vinci de. **A Tijuca e o Pântano**. A *Divina Comédia* na obra de Machado de Assis entre os anos de 1870 a 1881. Tese de doutoramento em Literatura – USP, 2007.

D. Pedro II traduziu os versos 73 a 142 do canto V e os versos 1 a 90 do canto XXXIII, do *Inferno* dantesco. Esse trabalho foi publicado no ano de 1889, em conjunto com as poesias do Imperador e outras traduções de poemas de Victor Hugo, Enry Longfellow, Alessandro Manzoni, Félix Anvers.

Se as inquietudes de Dante, que reverberavam nas questões políticas, sociais e no projeto romântico brasileiro, foram o mote para a acolhida de sua poesia, então a ressonância de Dante e de sua obra, a *Divina Comédia*, deve a princípio ser creditada à comunicação impressa, ao trabalho desses primeiros tradutores, que verteram, quer fragmentos de cantos, quer cantos na sua totalidade.

A coexistência de traduções da *Divina Comédia* amplia-se e, no ano de 1888, por decisão dos herdeiros, os leitores que desejassem poderiam adquirir a tradução dessa obra, em português do Brasil e na íntegra, realizada pelo médico, político, escritor e tradutor Francisco Bonifácio de Abreu<sup>39</sup>, o Barão da Vila da Barra, publicada alguns meses após sua morte, pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro. Sobre essa publicação, o *Jornal do Commercio* (1889, p. 01)<sup>40</sup> divulgou, na seção Folhetim, a seguinte nota:

O finado Barão da Villa da Barra, homem de lettra tão distinto quão retrahido e inimigo da publicidade, deixou em seu espolio diferentes manuscriptos, originaes e traducções. Seu Sobrinho, Dr. João Mariani resolveu publicá-las, começando pela tradução da Divina Comedia de Dante.

A obra foi editada com um prefácio intitulado *O novo interprete de Dante*, assinado pelo escritor e crítico literário Tristão de Alencar Araripe Junior, que lança mão desse elemento paratextual para tecer considerações sobre aspectos pertinentes ao fazer tradutológico. Em uma postura elogiosa, afirma que somente o Barão da Vila da Barra possuía a “chama divina” para interpretar o “divino Alighieri”. Ainda em tom

---

<sup>39</sup> O Barão da Vila da Barra exerceu a profissão de médico da Imperial Câmara, acompanhando o Imperador Pedro II e sua comitiva em viagem pelo norte do Brasil, em 1859. Serviu o Exército na Guerra do Paraguai (1865-1870) e foi deputado pela Província da Bahia, presidente da Província do Pará (1872) e de Minas Gerais (1875-1876), além de ter sido sócio do Instituto Histórico e Geográfico. Recebeu o título de Barão de Vila da Barra em 1870.

<sup>40</sup> O texto foi transcrito mantendo-se a ortografia vigente à época.

laudatório, assevera que ninguém mais do que o Barão estava em condições de traduzir o “*Poema Sacro*”, e que, na impossibilidade de “lutar com a rima terza de Dante”, opta pelos versos soltos (ARARIPE JUNIOR, 1960, p. 12).

Maria Teresa Arrigoni (2011), sobre esse prefaciador, observa que ele se deteve mais em demonstrar uma erudição a respeito de conhecidos tradutores da *Divina Comédia*, como Littré e Lamennais, na França, e além de Antônio de Castilho, em Portugal, do que propriamente em apontar os aspectos da tradução que prefaciava. E, além disso, Araripe Junior expõe questões relacionadas às suas ideias positivistas<sup>41</sup>, entre as quais destaca a possibilidade de “estabelecer os fatos, as verdades de modo incisivo”, a adoção de ideia de continuidade, “os fatores que agiriam sobre os indivíduos: a raça, o momento e meio, diretamente relacionado à obra de Dante” (ARRIGONI, 2011, p. 91).

Naquele mesmo ano –1888 – outra tradução, realizada por José Pedro Xavier Pinheiro, contendo os trinta e quatro cantos do *Inferno*, veio a lume, também postumamente. A tradução na íntegra, da *Divina Comédia*, efetivada por este tradutor, foi publicada em 1907, vinte e cinco anos após a sua morte.

Os trabalhos tradutológicos do Barão da Vila da Barra, impressos em 1888, e de José Pedro Xavier Pinheiro, em 1907, correspondem à indicação das primeiras publicações da *Divina Comédia* na íntegra, em versos, editadas por brasileiros, e, em solo brasileiro<sup>42</sup>. Será, conforme já mencionamos, a notas da tradução de Xavier Pinheiro o *corpus* desta pesquisa, visto que ela se constitui como a primeira edição que apresenta notas, paratexto que não faz parte da publicação do Barão da Vila da Barra. Nossa meta não se constitui em um estudo contrastivo dos fenômenos linguísticos sobre as escolhas lexicais e semânticas do tradutor Xavier Pinheiro, mas da observância do elemento paratextual, as notas, e as singularidades que essas comportam, assunto para os próximos capítulos. Contudo, *a priori*, faz-se importante destacar a trajetória desse escritor e tradutor brasileiro do século XIX, Xavier Pinheiro.

---

<sup>41</sup> Sobre o assunto, ver: ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português no Brasil (1901 – 1950). In: PETERLE, Patrícia (Org.) **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011.

<sup>42</sup> Sobre a literatura italiana traduzida no Brasil, consultar: *Dicionário da Literatura Italiana Traduzida no Brasil* (de 1900 a 1950). Disponível em: <http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/intro.html> e *Dicionário da Literatura Italiana Traduzida após 1950*. Disponível em: <http://www.usp.br/dlit/>.

### 3.3 O IRASCÍVEL TRADUTOR/COMENTADOR DE DANTE

Na condição de pátria que recém galgou sua independência, a liberdade, aliada à pretensão de ser igualada às “nações civilizadas” da Europa, o Brasil alterou suas atividades nos campos econômico, político, social e cultural. Na esfera da literatura, aos escritores ficava sempre mais evidente a necessidade de criar, a partir das próprias raízes históricas, do contexto, da linguagem e da cultura local, uma identidade nacional, transformando, juntamente com a crítica e os problemas políticos e sociais que assolavam o país, a expressão escrita em possibilidade latente, rumo ao nacionalismo.

A ausência de um sentimento de ufanismo nacional também exigiu da monarquia um esforço no sentido de construir essa nação, e, desse modo, a educação, por intermédio do ensino da nossa história, foi entendida como um dos propósitos a ser considerado para a fundamentação da cultura do pertencimento. Assim, no início de 1849, foi criada a cadeira de História do Brasil, exigindo, portanto, uma demanda por livros que pudessem suprir essa disciplina.

Escrever compêndios e epítomes<sup>43</sup> sobre a história, para a mocidade brasileira, passou a ser uma tarefa perseguida sob o aval do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, incumbido de aprovar a impressão e distribuição de livros nas escolas brasileiras. Foi nesse clima que o baiano Xavier Pinheiro (1822-1882) se constituiu enquanto jovem leitor, tradutor e escritor.

A sua trajetória como tradutor da *Divina Comédia* mescla-se à do Império do Brasil. Esse homem, talvez mais conhecido pelo fato de ter traduzido para o português a *Divina Comédia*, também investiu tempo na elaboração de um livro que contasse a história do Brasil para estudantes. Tal empreitada resultou em um epítome de história, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1854, para ser utilizado nas aulas públicas de ensino primário das escolas da terra natal de Xavier Pinheiro, a Bahia.

Ao final dos anos de 1850, Xavier Pinheiro envolve-se na esfera política e filia-se no Partido Conservador. Transfere sua morada para o Rio de Janeiro, para atuar como funcionário público, e vê a possibilidade de seu livro de história ser utilizado também nas escolas do município da corte. Com este fim, encaminhou seu epítome para ser avaliado pelos

---

<sup>43</sup> O compêndio e o epítome deveriam conter os acontecimentos mais importantes da história do Brasil. No caso dos epítomes, estes deveriam primar pela narrativa dos acontecimentos em uma ordem cronológica, sem conter análise ou julgamentos em relação aos fatos.

membros do conselho do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Um dos pareceristas, o escritor de *A Moreninha*, Joaquim Manuel de Macedo não aprovou o livro de Xavier Pinheiro. A avaliação negativa foi, possivelmente, motivada por cunho político, uma vez que Macedo era um dos opositores do partido do qual Xavier Pinheiro fazia parte (MALEVAL, 2010).

Contudo, mesmo diante dessa análise desfavorável, *o Epítome da história do Brasil desde o seu descobrimento*, que já havia sido impresso para os estudantes da Bahia, pela editora Laemmert, será pela mesma casa editorial, objeto de outras publicações e, em cada uma delas, o autor amplia a edição com fatos recentes sobre a história da nação brasileira<sup>44</sup>. Em solo carioca, a nova edição do epítome foi publicada no ano de 1859.

Xavier Pinheiro, além de escrever livros voltados a estudantes, exerceu também a função de professor. Entendia ser a educação imperativa, força motriz para a sociedade que se queria civilizada. No prólogo de *Epítome da História do Brasil desde o seu descobrimento até a conclusão da Guerra do Paraguay*, lemos as seguintes palavras de Xavier Pinheiro (1873, p. 7):

[...] a instrução, pois, é pão que cabe a todos os membros do corpo social, qualquer que seja a tarefa cometida a cada um sobre a face da terra. Assim como à vida do corpo há mister o alimento, assim a ciência, sob qualquer de suas formas, é essencial à vida do espírito.

Para esse baiano, nenhum indivíduo estaria dispensado da educação, todos deveriam ter acesso ao ensino e, mesmo aqueles com maiores dificuldades financeiras, “se a sua condição social o limitar a esses preliminares, terá adquirido quanto é bastante para avivar o amor à pátria, para julgá-la com acerto” (XAVIER PINHEIRO, 1873, p. 13). E sobre o ensino de História Xavier Pinheiro preconiza que os temas abordados deveriam oferecer subsídios aos alunos para melhor conhecer o país a que passariam a reverenciar como nação e para a qual exerceriam um papel social.

Ainda, no prólogo desse seu livro *Epítome da História do Brasil desde o seu descobrimento até a conclusão da Guerra do Paraguay*,

---

<sup>44</sup> A primeira edição aborda eventos históricos de 1500, marcados pelo descobrimento até o ano de 1841 e, no caso da quinta e última edição, datada de 1873, os fatos se estendem até o fim da Guerra do Paraguai.

Xavier Pinheiro (1873, p. 22) informa que, para escrever esse livro, não se limitou a “epilogar uma ou outra obra especial que sobre o assunto existe”, mas, se valeu de diversos “escritores que na matéria são tidos em foro de clássicos”. Assevera:

[...] seguimos os passos do ilustre Roberto Southey na sua *History of Brasil*, obra de tão subido quilate, e tão abalizada na excelência da erudição e crítica, que o benemérito e douto Visconde de Cayrú disse: que contém o cabedal mais abundante das notícias dos principais sucessos políticos do Brasil até 1808. Atendemos, entre os mais antigos, aos inscritos de Gabriel Soares de Souza, do P. Simão de Vasconcellos, do P. Raphael de Jesus, de Sebastião da Rocha Pitta, do P. Ayres do Casal, de Frei Gaspar da Madre de Deos, de Berredo, de Brito e outros; entre os modernos, aos do visconde de S. Leopoldo, de Balthazar da Silva Lisboa, de monsenhor Pizarro, do Sr. de Varnhagen, do Sr. Ignácio Accioli de Cerqueira e Silva, do Sr. Abreu e Lima, à *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geographico do Brasil* e outros. (XAVIER PINHEIRO, 1873, p. 22)

Outro fator que fez parte das preocupações desse escritor diz respeito ao conteúdo das aulas de História. Xavier Pinheiro apresentou uma programação sobre o que deveria conter cada nível de publicação voltada à instrução. Segundo esse letrado, “nas escolas de primeiras letras, um epítome dos fatos; nos liceus e academias, a sua exposição completa, o seu comentário acompanhado com os corolários e aplicações que a filosofia soube estabelecer” (XAVIER PINHEIRO, 1873, p. 12).

O apreço que Xavier Pinheiro nutria pela educação foi um dos motivos que o levou a escrever livros voltados para o ensino. Soma-se a este querer a notoriedade atribuída a pessoas que se empenhavam nesse tipo de trabalho, inclusive a financeira, já que o governo, à época, incentivava a produção de materiais voltados às escolas e à tradução dos publicados em línguas estrangeiras.

Xavier Pinheiro foi caracterizado pelo escritor Arthur Azevedo (1885) como um homem avesso ao galicismo e muito interessado em falar corretamente a língua dos colonizadores do Brasil. Por esse motivo, empenhou-se na escrita de um compêndio de gramática portuguesa. Esse manual de gramática, assim como ocorrera com o seu epítome sobre a

história brasileira, deveria passar por uma análise, para que pudesse ser utilizado nas escolas do Rio de Janeiro. A avaliação desse manual de gramática não foi positiva, fato que o tornou impublicável para aquele fim.

Xavier Pinheiro escreveu livros para além do cunho didático-pedagógico. Foi autor de *Taboca eleitoral* (uma crítica aos costumes políticos) e *O Vigário* e o *Recruta*, obras publicadas nos jornais *Commercio*, *Justiça* e *Jornal da Bahia*, periódicos nos quais atuou como jornalista. Em 1864, no periódico da *Sociedade Instrutiva da Bahia*, veio a lume *A desventurada*. Exerceu também a profissão de taquígrafo do *Jornal do Commercio* (SILVA, 1858-1914).

A trajetória do tradutor da *Divina Comédia* esteve também ligada ao teatro. Xavier Pinheiro operou como parecerista para o Conservatório Dramático Brasileiro ajuizando peças teatrais que intencionavam entrar em cartaz. Nesses pareceres, eram explicitadas as diretrizes a serem seguidas pelos dramaturgos que desejassem encenar suas peças, tais como resguardar a moral e a decência nas cenas, nos assuntos, nas expressões e no uso da língua portuguesa. Esse envolvimento com o teatro estendeu-se para a escrita de roteiros de espetáculos teatrais. Compôs três peças teatrais: *Constância e Resignação*, um drama composto em cinco atos, a comédia em um ato intitulada *A Emancipação das mulheres*, e *Os Tartufos do Rio de Janeiro*, comédia em cinco atos (SILVA, 1858-1914, p.162).

Xavier Pinheiro era um homem conhecido por ter um gênio exaltado, “irascível”, conforme observou Azevedo. Irritava-se facilmente e pouco se comunicava com os colegas. Era com os livros que ele mais conversava. Entre suas preferências, os clássicos estavam

[...] sempre à mão; no velador, à cabeceira da cama, um Frei Luiz de Souza; perto da preguiceira, onde o letrado todas as tardes se refestelava para fazer o cochilo, os sermões do padre Vieira; num lugar escuso, um João de Barros, que era lido e meditado durante o desempenho de certas funções materiais; no jardim, debaixo do caramanchão, a Nova Floresta do padre Manuel Bernardes; aqui um Camões, ali um Lucena, acolá um Fernão Mendes; deste lado um Amador Arraes, daquele um Damião

de Goes, mais adiante um Heitor Pinto, etc (AZEVEDO, 1885, p. 1)<sup>45</sup>.

Também se ocupava em acompanhar “dia a dia o progresso literário e científico; comprava livros modernos e assinava um grande número de revistas estrangeiras” (AZEVEDO, 1885, p. 1). Como podemos observar, as atividades de Xavier Pinheiro eram intensas<sup>46</sup>, e aquela de traduzir para o português a *Divina Comédia* foi, certamente, a que lhe trouxe maior visibilidade no cenário literário. Xavier Pinheiro iniciou a tradução dessa obra do poeta florentino motivado pelo colega Machado de Assis, que também foi funcionário do Ministério da Agricultura.

“Meu progenitor” – afirma o filho desse tradutor, J. A. Pinheiro, no prefácio à *Divina Comédia*, publicada em 1907,

[...] depois de ter lido o canto traduzido pelo psychologo de *Braz Cubas* e acha-lo encantador, interpretou a conselho de seu colega, o canto immediato. O Sr. Machado de Assis, achou que a tradução era primorosa e que quem tinha tão bem comprehendido o poeta florentino, podia traduzir todo o poema e isso o disse, de viva voz, o meu progenitor, que proclamava o seu colega como o causador d’elle ter posto todo o resto de sua existência na transladação do poema para a nossa língua.

A partir de então, a vontade de se embrenhar na selva, no mundo ultraterreno do poeta florentino, não mais o abandonou. Iniciou os trabalhos no ano de 1874, e punha nele “tanta urgência e tanto ardor, que parecia adivinhar o seu fim próximo. A morte estava realmente à espera que o poeta concluísse a sua obra, para levá-lo. O fim da tradução coincidiu com o fim do tradutor” (AZEVEDO, 1885, p. 1). O filho de Xavier Pinheiro, J.A. Xavier Pinheiro informa, no prefácio da edição

---

<sup>45</sup> Artur Azevedo, no Diário de Notícias, publicou, entre 1885 – 1887, crônicas para a coluna “De Palanque”, com o pseudônimo Eloy, o Herói.

<sup>46</sup> No cargo de funcionário público da Secretaria do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Xavier Pinheiro escreveu alguns documentos, entre os quais o denominado “Importação de trabalhadores Chins”, no qual argumenta em favor da importação de operários chineses para o Brasil, tendo em vista o final eminente da escravidão e o problema da escassez de mão de obra (MALEVAL, 2010).

datada de 1907, que o desdobramento da empreitada de seu pai, iniciada em dezembro de 1874, ficou pronta e “passada a limpo para o prelo, em janeiro de 1882” (1907, s.p), meses antes de ser acometido por um derrame cerebral, que lhe tirou a vida em 20 de outubro daquele mesmo ano. E, que parte desse trabalho, mais especificamente, o *Inferno* foi publicado em 1888, editado por José Luiz de Freitas.

Do manuscrito completo da tradução da *Divina Comedia* deixado por Xavier Pinheiro à prensa, passaram-se mais de 20 anos. A impressão ocorreu somente pela persistência de seu filho, J. A. Xavier Pinheiro, e de alguns colegas, mais especificamente, Américo de Albuquerque, que apresentou, no ano de 1893, um novo projeto de lei à prefeitura do Rio de Janeiro, solicitando a impressão completa da tradução de Xavier Pinheiro. O referido projeto foi aprovado e, em 1907, veio a lume os três volumes: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* na tradução de Xavier Pinheiro.

No prefácio, o filho J. A. Xavier Pinheiro expõe alguns dados sobre a vida de seu pai e descreve as razões, os percalços e as dificuldades enfrentadas pela família para ver a obra publicada na íntegra, afirmando que “outro que não fosse eu, já teria desanimado e tomado o conselho do meu irmão mais velho e meu amigo de [...] queimar na praça pública, com testemunhas em um protesto em regra, os originais da tradução”. O tom ácido das palavras do filho desse tradutor é amenizado com agradecimentos aos que possibilitaram a impressão, “salvando do olvido esse trabalho” (PINHEIRO, 1907, s.p).

Essa edição, datada de 1907 foi impressa pela Editora Typographia do Instituto Profissional Masculino. O projeto gráfico foi elaborado em três volumes: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*.

Era desejo de Xavier Pinheiro, afirma J. A. Xavier Pinheiro (1907), de que a sua tradução fosse editada com ilustrações de Gustave Doré, mas isso não ocorreu nessa primeira publicação. A impressão da poesia foi executada sem ilustrações. Os caracteres escolhidos foram os romanos, tipo de letra mais usada desde o Humanismo. A dimensão da letra corresponde ao tamanho oito e, em letras menores, tamanho seis, foram impressas as notas. A poesia ocupa o centro da página, cercada de margens em branco. No lado esquerdo da página, os versos, ou melhor, cada tercina recebe um número, em ordem crescente.

Sobre a prática de numerar os versos da *Divina Comédia*, tem-se que ela foi introduzida como estratégia, por Giovanni Antonio Volpi, para que as edições pudessem também circular em ambientes escolares, ampliando, desse modo, o público leitor. A primeira edição contendo esse paratexto foi a publicação, em três volumes, que veio a lume entre os anos de 1726-1727. Sobre essa nova apresentação, Volpi (1737)

citado por Sensini (2012, p. 48) declara que “[...] foram numerados de cinco em cinco os versos de cada Canto para maior comodidade a qualquer um que desejar as nossas indicações”<sup>47</sup>. A partir de então, a numeração dos tercetos passa a fazer parte dessa obra, a tal ponto de hoje ser assimilada pelos leitores como um dado inerente ao texto. Isso decorre, em certa medida, pelo fato de editoras uniformizarem determinados modelos tipográficos.

Já no que concerne às notas, conforme indicado anteriormente, a *Divina Comédia* impressa com a presença de notas remonta ao século XV, e, ao contrário da numeração dos versos, que se tornou comum, o anotar, o editar com notas não se estabeleceu enquanto prática. Assim, o público leitor poderá encontrar edições sem ou com notas. No Brasil, por exemplo, a edição da tradução na íntegra da *Divina Comédia*, idealizada pelo Barão da Vila da Barra, publicada em 1888, veio a lume sem elas. No entanto, o projeto de tradução de Xavier Pinheiro, como salientamos, comporta notas.

Essa prática de inserção de esclarecimentos, informações, considerações ou outras investidas materializadas nos livros em forma de notas, se revestem de contradições que se avolumaram ao longo de toda a sua existência: aceitas por uns, repelidas por outros ou consideradas um desvio desnecessário. Genette (2009) questiona essa momentânea bifurcação. Em sua concepção, as notas representam uma zona de indefinição entre texto e paratexto, sendo tão relevantes quanto o próprio texto, assunto a ser explorado no capítulo que segue.

---

<sup>47</sup> “[...] sono stati numerati a cinque a cinque i versi d’ogni Canto, per maggior comodo di chiunque vorrà usare gl’Indici nostri” (SENSINI, 2012, p. 49).



#### 4 O ELEMENTO NOTA: DIVISÃO QUE RESISTE

Conforme assinala Grafton (1998), as notas, ao contrário de serem uma invenção moderna, são uma continuidade, em termos de proximidade com as glosas, os escólios, ou seja, os comentários feitos para o entendimento de autores clássicos, as anotações marginais dos tempos da Biblioteca de Alexandria. Historicamente, o advento das notas, - vocábulo que passou a ser usado em meados de 1600, em substituição ao termo glosa -, aparece ligado aos primeiros comerciantes fenícios que incluíam, nos papiros, notas no intuito de fornecer maiores explicações e especificações sobre as transações comerciais. Na Idade Média, tornou-se comum o uso da nota em textos religiosos, passando, posteriormente, a ser utilizada nas ciências e na literatura (GRAFTON, 1998).

Conforme mencionado no segundo capítulo dessa tese, o uso da nota não agradou aos humanistas. Eles argumentavam que a mediação estabelecida em um texto antigo pelos comentadores medievais possuía o intuito de assegurar a sua utilidade. Dizendo de outro modo, o conteúdo era distorcido, servindo para validar práticas modernas. “Uma densa rede de pressupostos e de instituições, materializada na forma de um corpo de glosas, prendia esses textos ao sistema de educação vigente – o escolástico - e não aos respectivos lugares e tempos históricos” (GRAFTON, 1999, p. 8).

Petrarca, por exemplo, se recusava a estudar a partir de textos com comentários medievais já estabelecidos, se o fazia era com o interesse de apontar os supostos erros desses glosadores, no intuito de os ridicularizar. Outros humanistas, afirma Grafton (1999), satirizavam as improváveis suposições estabelecidas nas glosas medievais da *Bíblia*. “No texto nu, os antigos voltariam a viver com todas as suas cores e dimensões, vestidos em roupas de sua própria época” (GRAFTON, 1999, p. 8). Dessa postura de repelir os comentários, de encará-los como distorção intelectual de conteúdo, o aspecto físico do livro mais preferido pelos humanistas teria o texto ocupando toda a página e sem comentários medievais que pudessem interferir na ligação entre leitor e texto.

Assim, muitas das publicações do século XVI passaram a ser idealizadas bem ao gosto dos humanistas, não somente em termos da forma de letra empregada, a romana, mas também na disposição do texto, com amplas margens em branco. Essa estratégia, segundo Santoro (2006), foi adotada em impressões da *Divina Comédia*, a exemplo da edição de 1502, reproduzida por Aldo Manuzio, publicada sem comentários ou ilustrações. Um indicativo de que os livreiros, editores e comerciantes atentos aos movimentos intelectuais e sociais contratavam

e orientavam os gráficos para que produzissem os livros ao gosto da clientela (GRAFTON, 1999). Nesse fazer, há que se destacar a relevância dos aparatos paratextuais, uma vez que a aparência do livro tinha algo a dizer sobre seu conteúdo e sobre o público a que se destinava:

[...] um intelectual em 1491 ou em 1511 abordava com diferentes expectativas o livro com escrita gótica ou humanista, com ou sem comentários, em formato fólho ou oitavo, esplendidamente iluminado ou com austera impressão, produzido por Vespasiano ou por Aldo. Qualquer escritor sabia perfeitamente bem que determinada aparência física de sua obra poderia assegurar um mercado preparar o leitor para o que havia escrito (GRAFTON, 1999, p. 19-20).

A produção livresca, desse modo, incorporava os pressupostos estéticos desse seu tempo, mesclados com os modelos antigos, e o livro elegante, personalizado, ou prático e portátil se difundiu pelo mundo. Coexistiam a produção mecânica, que obedecia a determinadas convenções de formato e tipografia, e o livro personalizado, produzido para clientes mais exigentes.

No que diz respeito ao livro para o ensino de leitura, este era elaborado com um espaço em branco entre as linhas para as anotações dos estudantes. Grafton, ao descrever as etapas pelas quais o jovem aprendia as técnicas de leitura e interpretação dos textos literários, acentua que primeiramente o professor fazia a paráfrase do texto, em seguida identificava fatos e indivíduos históricos, explicava mitos, os tropos utilizados. Os alunos, então, anotavam as explicações dadas pelo professor, nos espaços em branco, entre as linhas impressas do livro. Desse modo, afirma Grafton (1999, p. 25), o estudante aprendia “que cada texto não era apenas uma mera história, mas sim um complexo quebra-cabeça, cuja lógica mais profunda tinha de ser desterrada pelo professor com seus bolsos cheios de chaves-mestras”.

Outra forma empregada, de organizar os textos antigos para o estudante, era transformando textos difíceis de lidar em sentenças fáceis de recuperar e reproduzir, expurgando trechos e ou acrescentando comentários em formato de notas (GRAFTON, 1999). O modo como os humanistas abordavam a leitura dos textos antigos significou o apagamento de muitos dos comentários medievais, mas não a morte das notas. Ao invés de desaparecerem, tiveram um crescimento intenso durante os séculos XVI e XVII e, quanto mais importante fosse o autor e

seu tema, mais densos seriam os comentários. Em se tratando de textos literários escritos em vernáculo, não havia outro modo de comprovar seu valor se não fosse o acréscimo de notas (GRAFTON, 1999), era a nota atribuindo valor à obra. Na prática, elas e sua natureza complexa, que emana das relações de interdependência ou de subordinação que se estabelecem entre esse paratexto (a nota) e o texto, nunca mais foram abandonadas, se constituindo em um produto historicamente contingente e tal qual

[...] um diagrama de um engenheiro de esplêndido edifício [...] revelam estruturas primitivas, ocasionalmente, os pontos fracos inevitáveis e as tensões ocultas que uma elevação da fachada esconderia (GRAFTON, 1998, p. 57).

Emanuel Araújo, ao apresentar o processo de produção do livro, em obra intitulada *A construção do livro* (2008), afirma que a nota significa qualquer observação ou esclarecimento acrescentado ao texto, que pode aparecer indicada por um algarismo, uma letra, asterisco, entre outros, e a qualquer tempo. Definição próxima à de Genette (2009, p. 281), uma vez que, para esse estudioso, “uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto, seja em frente seja como referência a esse segmento”.

Dissemos próxima, pois, para Genette (2009, 301), a nota representa “uma, ou mesmo várias das fronteiras, ou falta de fronteira, que cercam o campo, eminentemente transicional do paratexto”. O estudioso, ao sistematizar os vários paratextos que compõem um livro, explora as notas, destacando o destinador como a figura que as elabora para um leitor interessado em algum comentário, consideração, definição ou explicações de termos, indicação de sentidos, de fontes ou documentos confirmativos e outras investidas variadas. Genette chama a atenção do leitor (destinatário), para o qual a leitura das notas é facultativa, o que, em certa medida, acentua a autonomia do leitor frente ao texto, uma vez que “aquele que lê toma a iniciativa por si mesmo e a responsabilidade de suas escolhas a cada momento” (GENETTE, 2009, p. 283).

Em seu estudo, Genette aponta semelhanças entre as notas e os prefácios, sendo que esses elementos paratextuais podem aparecer a qualquer momento da vida do texto, na primeira edição ou nas posteriores, realizadas na mesma editora da primeira edição ou em editoras distintas. Poderão o prefácio e a nota desaparecer, serem retirados

de uma edição para outra, pelo autor do texto (ou por um terceiro). Uma segunda ou subsequente edição de uma mesma obra dirige-se a novos leitores, e nada impede que o autor inclua ou retire alguma nota, ou modifique outras no intuito de justificar, corrigir ou acrescentar, tomando a forma de reação às primeiras leituras dos críticos ou dos demais leitores. Foi o que fez Rousseau, afirma Genette (2009, p. 283), quando suprimiu “grande número das notas originais de *La Nouvelle Héloïse*, que tinham desagradado aos leitores”. Importante, também, atentar para o fato de que a opção em retirar ou incluir esse elemento paratextual está, muitas vezes, pautado pelo projeto editorial que define e regula a quantidade e a natureza dos elementos paratextuais, em conformidade com as exigências do mercado.

O prefácio, por sua vez, em termos de função, assume considerações gerais de determinado texto, autor, tradução, enquanto a nota é responsável por aspectos mais pontuais “de nuance, de surdina, ou como se diz ainda na música, de registro, que contribui para reduzir sua famosa e, às vezes, enfadonha linearidade” (GENETTE, 2009, p. 288). Genette compara a nota a um registro musical e, possivelmente, o faça para enfatizar que, quando da execução de algumas peças musicais, existe a combinação de sons harmoniosos e discordantes. Cada instrumento (ou grupo) de uma orquestra opera em escalas distintas. Os sons, quando ouvidos separadamente, causam estranheza. Entretanto, no conjunto, o resultado será a harmonia musical. Assim, esses tons dissonantes, apesar de sua não linearidade em termos de som, devido ao fato de soarem desarmônicos, não podem ser considerados em separado, pois fazem parte da música como um todo, são a música.

Similar ao processo dos acordes musicais é a nota de rodapé que, mesmo não estando no corpo do texto propriamente dito, em muitos casos está em harmonia com o texto e “pertence mais ao texto que ela prolonga do que comenta” (GENETTE, 2009, p. 289). Semelhante à frase ou palavra escrita entre parênteses, que poderia perfeitamente ser fixada na linearidade do texto.

As experiências com notas dessa natureza não são raras. Tem-se, na literatura, muitos escritores que contemplam o leitor com digressões escritas à margem, mas que poderiam, sem prejuízo nenhum, serem integradas ao texto. Luigi Pirandello é um desses exemplos de autor que faz uso, na ficção, desse recurso.

No romance de Pirandello, *Um nenhum e cem mil*<sup>48</sup>, a personagem Vitangelo Moscarda, frente à imposição da sociedade, vai assumindo máscaras, identidades múltiplas, dependendo do lugar e com quem está. No desenrolar do romance, ocorre um desdobramento do protagonista, percebendo que, para cada indivíduo, sua identidade seria única e diferente. Era uma e era muitas, portanto, teria várias “máscaras”, uma para cada pessoa com quem se relacionasse: “[...] acreditava que esse estranho fosse um só, um só para todos, [...] esse meu drama atroz se complicou com a descoberta dos cem mil Moscardas que eu era não só para os outros, mas também para mim” (PIRANDELLO, 2001, p. 32).

Moscarda, no romance em questão, relata essa sua descoberta intercalando a narração em primeira pessoa com frequentes digressões direcionadas ao leitor sobre os acontecimentos que motivaram seus atos. Podemos identificar uma série de afirmações, interrogações, exclamações, dúvidas, inseridas no corpo do texto, em conformidade com a sua linearidade:

Eu queria estar só de modo inusitado, totalmente novo. O oposto do que vocês pensam: isto é, sem mim e, portanto, com um estranho por perto. Isso já lhes parece um primeiro sinal de loucura? Talvez porque não tenham refletido bem. Pode ser que a loucura já estivesse em mim, não nego, mas peço que acreditem que o único modo de se estar realmente só é este que lhes digo” (PIRANDELLO, 2001, p. 29).

Contudo, é interessante notar que, na referida obra, a personagem Vitangelo comenta com o leitor, em nota, parte do diálogo da esposa:

- “Você ouviu, Gengê<sup>1</sup> o que Michelina disse ontem? Quantorzo precisa urgentemente falar com você”.

NOTA 1 “Minha mulher havia tirado do meu nome, que infelizmente é Vitangelo, este apelido – e só me chamava assim. Não sem razão, como se verá mais adiante” (PIRANDELLO, 2001 p, 27).

---

<sup>48</sup> Tradução para o português de *Uno, nessuno e centomila*. Tradutor Maurício Santana Dias.

A divisão, a linha de demarcação separando texto e texto nota, supõe a existência de traços diferenciados entre os conjuntos textuais: o diálogo com a esposa e aquele com o leitor. O tom de confissão de Vitangelo, de proximidade com o leitor, ganha força nos bastidores, no cantinho, no pé da página.

A cumplicidade entre personagem e leitor se coroa lá onde não há dentro nem fora, espaço no qual texto e paratexto se tocam, e nenhum elimina ou exclui o outro, porque implica a sua própria essência, espaço indeterminado em que a divisão não resiste (CACCIARI, 2005). Não atentar para digressões dessa natureza, para esse chamamento de conversa ao pé de ouvido em forma de nota, é, no entender de Genette, privar-se de um discurso que contribui para a assertiva de que, muitas vezes, a “descontinuidade” existe somente em termos de espaço e corpo menor do texto. Nesses casos, estamos diante de uma bifurcação, “um desvio local” (GENETTE, 2009, p. 289), que possui estreita relação com o texto ao qual pertence, no sentido de destituir qualquer fronteira entre texto e paratexto. Esse aspecto é condição de uma não-nota, não-paratexto ou, como quer Genette, algo que, a princípio, é próximo ao conceito de nota, mas que, na realidade, consiste em uma franja do texto, um fio pendente, logo, é texto.

Isto posto, e ainda de acordo com a sistematização de Genette, quando o responsável pela nota é o narrador ou personagem do texto, estamos diante de uma “nota actoral”. O termo nota actoral, aqui exemplificado por intermédio do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Pirandello, pode se referir à personagem Vitangelo Moscarda. Outra classificação, proposta por Genette, é a de nota autoral, quando o responsável pela nota é o autor.

Para nos reportarmos à nota autoral, parece pertinente, devido às características de suas notas, o livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933. A obra aborda questões relacionadas à influência das culturas africana, indígena e europeia na formação da família e costumes brasileiros, e a participação dos portugueses na colonização de nosso país. A teoria da miscigenação, os aspectos do colonizador e do colonizado, entre outras concepções que permeiam a obra, abrem-se como um espaço para reflexões que extrapolam o campo sociológico, sendo seu autor, geralmente, percebido como o pensador que recorreu a variadas fontes, cantigas coloniais infantis, provérbios, receitas culinárias, documentos oficiais, para compor suas ideias (BASTOS; OLIVEIRA, 2010).

O autor recebeu diversas críticas sobre o modo como abordou a questão racial no Brasil, a respeito da linguagem adotada e da falta de

conclusão da obra. Muitas destas apreciações encontram-se registradas em epitextos ou peritextos que se avolumaram durante esses mais de oitenta anos de publicação da obra *Casa Grande & Senzala* de Freyre, permitindo que se desnudassem de contínuo instrumentos de investigação, tornando-se o livro em questão um “clássico”, na acepção proposta pelo escritor Ítalo Calvino (1993), ou seja, um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Freyre elaborou mais de novecentas e vinte e três notas<sup>49</sup>, constituídas de referências a autores e a documentos que prestam informações e exposições diversas de dados complementares, entre outras possíveis classificações (RAMOS, 2013). O autor adotou o espaço destinado às notas de rodapé<sup>50</sup> também com a função de se explicar e se defender dos críticos, atitude que poderia ter sido registrada fora do âmbito do livro *Casa Grande & Senzala*, por intermédio de epitextos, mas preferiu as margens do seu texto. No entender de Sérgio Buarque de Holanda os pormenores formais que constituem a obra de Freyre demonstram o zelo do autor na elaboração de seus livros. É certo – afirma Holanda,

que ele se opõe ao objetivismo, mas ao objetivismo concebido segundo o estilo das ciências naturais e das matemáticas, que durante longo tempo pretenderam impor seus costumes a todos os ramos do saber científico (1979, p. 115).

Freyre para se defender escolhe em grande parte o pé da página, esse modo, mesmo que julgado por muitos uma obsessão, é certo que “trouxe ao escritor, a vantagem de propiciar-lhe uma oportunidade para tentar definir a ‘técnica’ de seus ensaios” (HOLANDA, 1979, p.115)

Acrescenta-se que “essa técnica” adotada por Freyre carrega em seu bojo a possibilidade de afastar, de certo modo, o caráter de marginalidade muitas vezes atribuído às notas de rodapé, uma vez que, ao estabelecer um diálogo com autores que o criticaram ou sugeriram

---

<sup>49</sup> Considera-se que este número de notas faz parte do levantamento realizado por Vanessa Carnielo Ramos (2013), na sexta edição da obra *Casa Grande & Senzala*. Ainda de acordo com essa estudiosa, ao longo das seis primeiras edições, foram alteradas cento e cinquenta e sete notas de rodapé, acrescentadas trinta e oito e retiradas três.

<sup>50</sup> Freyre, no livro *Casa Grande & Senzala*, valeu-se também dos prefácios para defender suas ideias e responder às críticas.

modificações, estaríamos frente a notas autorais, que possuem, na sua relação com o texto, o intuito de vivificá-lo a cada edição.

Lembremos que, em seu estudo sobre os paratextos, Genette centra-se no âmbito do texto literário, empenhando-se em delinear cada elemento paratextual dos textos literários não traduzidos, procedendo dessa maneira em relação às notas. Genette elenca ainda aspectos diferentes, que caracteriza como funções das notas, as quais podem ser compostas por definições ou explicações de termos que se encontram no texto, às vezes para estabelecer um sentido específico ou figurado. Outras remetem a referências de citações, indicações de fontes, exibição de autoridades de apoio, de informações ou de documentos confirmativos e complementares. Genette (2009, p. 286) assevera que as notas constituem também fonte de incertezas ou de “complexidades negligenciadas no texto, como escrúpulos que possivelmente não iriam interessar ao leitor comum, mas que o autor insiste em assinalar em nota para o uso de eruditos mais exigentes”. Ele exhibe inclusive o uso das notas para “argumentos complementares ou prevenções de objeções”, ou como possibilidade de reduzir a “enfadonha linearidade do texto”. Essas e outras observações a respeito das funções das notas são aventadas por Genette, considerando, mais especificamente, o estatuto do destinador no âmbito da literatura não traduzida.

Contudo, a prática de inserção de notas é mais comum em livros de literatura traduzida, e, como tal, pode-se atribuir, por extensão, a alcunha genettiana de paratexto, uma vez que elas (as notas de tradução), tal qual os demais paratextos, estão a serviço do público, para uma “melhor acolhida do texto e de uma leitura pertinente” (GENETTE, 2009, p. 10). Do mesmo modo, às notas de textos literários traduzidos, podem ser atribuídas diversas características por vezes próximas das que Genette imputou às notas de textos literários não traduzidos, e, outras vezes, um pouco mais distantes. Os argumentos estabelecidos por Genette sobre o local das notas, em termos de espaço físico e o momento, são análogos em textos traduzidos ou não traduzidos, ou seja, uma nota pode aparecer e desaparecer a qualquer momento, ser longa, curta, inserida ao final da página, ao final do capítulo, ser chamada por um algarismo, uma letra, quer no texto literário traduzido quer no não traduzido.

Já a destinação de uma nota de um texto literário não traduzido “é certamente, em princípio, o leitor do texto, excluía qualquer outra pessoa” (GENETTE, 2009, p. 285). Em se tratando do texto literário traduzido, o destinatário é também um leitor, mas que desconhece a língua do texto original. Convém observar que, em ambos os textos, a leitura da nota é facultativa.

Aos destinadores apontados por Genette, acrescentamos a figura do tradutor que elabora a nota, marca de sua leitura, componente que suscita discussões que incidem sobre a necessidade de sua (não)presença por parte dos estudiosos da tradução, sendo essa a discussão do próximo tópico.

#### 4.1 NOTAS DE RODAPÉ: LEITURAS E RASTROS

O uso do elemento paratextual ‘nota’, como esperamos ter demonstrado, não é assunto novo. Seu aparecimento, seu lugar no espaço do livro, suas condições de produção e as discussões em relação à sua importância, quer em obras ficcionais, científicas ou históricas, englobam frequentes polêmicas. Grafton (1998), em *As origens trágicas da erudição: um pequeno tratado sobre as notas de rodapé*, ao analisar o aparecimento das notas em textos históricos, assevera que os historiadores do século XVIII, empregavam as notas com o intuito de demonstrar a fecundidade de sua pesquisa, proceder que lhes conferia certa autoridade. Já na atualidade, o uso da nota estaria vinculado a técnicas do historiador profissional, que realiza as tarefas de “examinar todas as fontes relevantes para a solução de um problema e construir uma nova narrativa a partir dela” (GRAFTON, 1998, p. 16). Neste modo de proceder, reside, no entender de Grafton, a diferença entre um historiador e um comentador. Aquele, diferentemente deste, arrola “não os grandes escritores que sancionam uma determinada afirmação ou cujas palavras um autor adaptou criativamente, mas os documentos - muitos dos quais, ou mesmo a maioria deles, não são absolutamente literários – que fornecem seus ingredientes essenciais” (GRAFTON, 1998, p. 39).

No campo da tradução de textos literários, as questões relacionadas às notas de rodapé ou fim aparecem mais associadas (excluídas imposições e interesses de certas editoras) ao seu emprego ou não e, as respostas a essa temática, encontram-se em conformidade com o conceito de tradução adotado. Assim, o uso de notas foi objeto de atenção do tradutor Rónai, em obra intitulada *A tradução vivida* (1981). Ele entende a tradução como um processo de reformular uma mensagem num idioma diferente daquele que ela foi concebida. Tal tarefa obriga o tradutor a “esquadrinhar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma, a reconstruir a paisagem mental do autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas” (RÓNAI, 1981, p. 31).

Para Rónai, a nota não é um procedimento adequado para traduções literárias, contudo, questiona esse teórico: “que se fazer quando

o texto é insuficientemente claro para leitores de outra nação e exige explicações?”. (1981, p. 100). E, em resposta à questão, ele afirma: “há o recurso às notas, ao pé da página ou no fim do volume” (RÓNAI, 1981, p. 100). Essa foi a postura que Rónai adotou para “ajudar o leitor no difícil acesso a esse monumento imperecível” (1981, p. 184), referindo-se ao seu trabalho de cotejar e anotar a tradução da obra *A Comédia Humana*, de Balzac. Ele declarou que

[...] dando uma olhada nalguns contos já traduzidos, verifiquei que um prefácio geral não seria suficiente para facilitar o acesso às obras isoladas e propus pequenos prefácios para cada uma delas; por outro lado, pareceu-me que a distância que em espaço e tempo separava a França da *Comédia humana* do Brasil de então era tamanha que exigia numerosas notas de pé de página. E já que me propunha a redigir essas notas, poderia, ao mesmo tempo, fazer um cotejo entre o texto original e as traduções (RÓNAI, 1981, p. 185, grifo nosso).

Assim, as notas, para Rónai, significariam um instrumento imprescindível em obras cujas origens estão distantes do contexto do leitor. Nesse fazer, elas funcionariam como um complemento textual. Sua função estaria vinculada a explicar, no texto vertido, trechos e ideias contidas no texto original, de obras “distantes de nós em tempo, lugar e espírito” (RÓNAI, 1981, p. 100). O fato de esse estudioso especificar em quais ocasiões as notas podem ser empregadas e de rejeitar o seu uso em obras de ficção, afirmando que em obras ficcionais elas “contribuem para quebrar a ilusão, prejudicando a identificação do leitor com a obra”, (RÓNAI, 1981, p. 100) são indícios de que, para ele, a nota não é parte integrante do texto. Ocupa, sim, um espaço dentro do texto, mas se mantém totalmente à margem.

Seguindo esse ponto de vista, outra ideia que subjaz é a de que o tradutor se subordina ao texto de origem sem questioná-lo. Uma concepção segundo a qual “a tradução deva reproduzir o texto de partida, ter o seu valor, pois seu uso remete à busca da unidade, da homogeneidade entre o texto traduzido e o texto original” (RODRIGUES, 2000, p. 28).

Assim, a nota não poderá criar oposição, não poderá ser conflitante com o texto original. Ela deverá ser produzida sem que reflita o pensamento do tradutor, ou a sua crítica, já que a ele não cabe a tarefa de criar, mas de reproduzir significados retirados da obra (DUKE, 1993). Embora Rónai aponte para certa resistência ao uso de notas, é bem

verdade que ele, sob o argumento de resolver “a distância que em espaço e tempo separava a França da *Comédia humana* do Brasil, o que representaria um problema para o leitor de *Balzac*, produziu numerosas notas de tradução.

Então, se nos reportarmos ao fato de que a *Divina Comédia* foi traduzida para o português, por Xavier Pinheiro, mais de quinhentos anos após Dante ter concluído a sua escrita, é lícito parafrasear Rónai e afirmar que a distância em espaço e tempo que separava a Itália da *Divina Comédia* do Brasil de então era tamanha a ponto de justificar as numerosas notas de pé de página produzidas por Xavier Pinheiro para a sua tradução.

O tradutor e crítico Venuti não se opõe à utilização desse recurso, ou seja, a nota. Para esse estudioso, adepto à abordagem pós-estruturalista, “a tradução é uma produção ativa de um texto que se assemelha ao texto original, mas mesmo assim o transforma” (VENUTI, 1995, p. 112). A sua proposta é a de destituir o processo de hierarquização de práticas culturais de inferiorização da tradução, empregadas no intuito de atender a interesses sociais e políticos de diversos grupos. O autor aponta que deveriam ser evitadas as estratégias de ocultação do texto estrangeiro. Ele refuta a atividade tradutológica vinculada à transferência de significados estáveis, para a qual o texto traduzido não deveria parecer uma tradução e caminha para a ideia de negação da domesticação, em prol da estrangeirização<sup>51</sup>. Assim, a tradução deverá “salientar as diferenças linguísticas e culturais do texto” (VENUTI, 1995, p. 29) e, por exemplo, com a inserção de notas, o tradutor estaria comunicando ao leitor sua presença, o que implica a certeza de que alguém já se antecipou a ele (leitor) denunciando que “fluência, legibilidade e familiaridade produzem uma ilusão de transparência” (VENUTI, 1995, p. 9) e, quanto mais fluente o texto, tanto mais invisível será o tradutor.

A estudiosa Rosemary Arrojo também explora as ideias de tradução como transferência de significados de uma língua a outra. Ela desconstrói tal entendimento ao afirmar que traduzir é uma tarefa tão complexa que se assemelha ao trabalho do escritor e assevera: “mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em

---

<sup>51</sup> É importante observar que a teoria venutiana remonta ao filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, para o qual o tradutor poderá escolher entre dois caminhos: “deixar o autor em paz e levar o leitor até ele; ou deixar o leitor em paz e levar o autor até ele” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43).

nossa leitura ou tradução é expressar nossa visão desse autor e de suas intenções” (ARROJO, 2003, p. 41). Nesse contexto, uma tradução será fiel àquilo que seu tradutor concebe como original, de acordo com sua leitura e sua interpretação, sendo “sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (ARROJO, 2003, p. 44). Assim, a tradução é uma produtora de significados, que variam de acordo com o momento histórico e com o leitor e sua bagagem e experiências.

A escritora e tradutora Ana Cristina Cesar (1999) também não reconhece a tradução como um procedimento mecânico de constante substituição de palavras de uma língua por outra, uma a uma, independente do contexto. E, a partir desse entendimento, analisa as notas de rodapé, mais especificamente as notas que elaborou para a tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, passando a defender a ideia de que, para além da visibilidade do tradutor ou de aclarar passagens obscuras, as notas carregam os indícios, as marcas do processo de tradução que fora efetivado, uma vez que elas

[...] convergem, passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor, incluindo digressões que não são eruditas, problemas de interpretação literária e algumas perplexidades sobre os próprios personagens, que não puderam ser adequadamente resolvidas (CESAR, 1999, p. 285).

Para Cesar (1999, p. 285), o resultado de sua trajetória de verter o conto *Bliss* foi o de que as notas, caracterizadas de “essencialmente discretas” foram promovidas “à categoria da própria substância do texto”. Ela aponta em um seu ensaio intitulado “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, que há dois movimentos possíveis no ato de traduzir:

- 1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o trot (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.
- 2) um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um

projeto ideológico definido, que incluía digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos) (CESAR, 1999, p. 233-234).

Em sua tradução de *Bliss*, Cesar (1999, p. 233) se valeu do recurso da nota e, ao analisá-las, observa que o resultado do processo por ela adotado foi o de “explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original”. Nesse seu fazer, evidencia que as suas notas tornam-se parte integrante do texto, efeito do agir do tradutor: um mesmo sujeito presente na linearidade do texto e na nota. E os dois textos refletem a sua leitura, a sua interpretação, imprimindo no texto traduzido suas perspectivas.

A partir das observações de Rónai (1999), Grafton (1998), Venuti (1995), Arrojo (2003) e Cesar (1999) é legítimo dizer que as questões quanto ao uso de notas, ora se ancora em reflexões sobre o fator distância temporal entre o leitor e a obra; ora sobre os documentos utilizados para dar sustentação a determinado argumento. Outras vezes entende-se que as notas expressam questões relacionadas à visão do autor do texto de partida e de suas intenções. Outras ainda salientam as diferenças linguísticas e culturais do texto original e revelam a forma como o processo de tradução se efetivou, e que, seja qual for o caminho seguido pelo tradutor, com a inserção de notas, estaria comunicando ao leitor sua presença, o que implicaria dizer que alguém já se antecipou a ele (leitor), elaborando notas com a finalidade de orientar a leitura.

No que diz respeito às notas estabelecidas por Xavier Pinheiro em sua tradução da *Divina Comédia*, não é pretensão dessa tese analisá-las com o intuito de constituir discussões para sustentar as disputas que envolvem as diferentes correntes tradutórias, muito menos delinear modelos estabelecendo comparações quanto à quantidade e sua natureza. O que almejamos é avançar na compreensão dos critérios, que teriam

guiado o tradutor Xavier Pinheiro, quando da elaboração das notas, apreender os indícios, as particularidades que as constituem, identificando as marcas, os vestígios de suas leituras, e as escolhas por ele adotadas para elaborá-las, buscando individuar as implicações que emergem desse seu movimento sobre o texto dantesco, argumento a ser explorado no próximo capítulo.

## 5 A DIVINA COMÉDIA NA BATUTA DAS NOTAS

É pertinente evidenciar que, ao longo da história, controvérsias se avolumaram em torno desse elemento paratextual – a nota – que ora fora desprezada ora considerada indispensável. Em termos de notas da *Divina Comédia*, não sabemos se elas integravam a arquitetura do texto original, uma vez que o manuscrito de Dante nunca fora encontrado (BORZI, 1993). Sabemos, no entanto, que os comentários foram sendo adicionados ao texto inicialmente, pelas mãos dos copistas, e, mais tarde, pelo trabalho dos tipógrafos, que imprimiram, nas mais diversas edições dessa obra do poeta florentino, notas elaboradas por comentadores.

No que concerne às notas da *Divina Comédia* traduzida, *corpus* desta pesquisa, Xavier Pinheiro inseriu 1.313 notas em seu processo de verter a obra dantesca para o português do Brasil. Essas notas, em termos gráficos, se encontram ao final de cada canto e são indicadas por intermédio de algarismos arábicos. Elas foram impressas em fonte 6, distinguindo-se do texto que se encontra impresso em fonte 8. Esse conjunto gráfico, que diz respeito às notas: os caracteres, o espaço em que foram inseridas, a numeração, deve ser creditado aos editores, uma vez que a obra, conforme já sinalizado anteriormente, foi impressa vinte e cinco anos após a morte do tradutor Xavier Pinheiro.

Em termos de quantidade e extensão das notas impressas no *Inferno*, *Purgatório*, *Paraíso*, conforme declara o seu filho, F. A. Xavier Pinheiro, no prefácio da edição de 1907, foram editadas as que constam nos originais, “as preferi” afirma o filho de Xavier Pinheiro, “porque achei como ultima palavra do poeta-tradutor” (1907, s.p).

A tradução apresenta cantos com um total de trinta notas e outros com três e a flutuação que parece ficar mais evidente está ligada à extensão das notas. Observam-se notas que excedem, por vezes, a face de uma folha, estendendo-se para mais de uma ou diversas páginas.

Vale também ressaltar que, entre as notas elaboradas por Xavier Pinheiro, encontramos algumas que dizem respeito ao traduzir. Exemplo disso é a nota extraída do canto XXXI, do *Inferno*, associada ao vocábulo *almos*: “*Rafel mai amech zabi almos*” (1907, p. 364). Xavier Pinheiro elabora a nota com uma explicação acerca do significado dessas palavras e, na sequência, apresenta ao leitor a medida adotada quando da transposição, para o português, do termo *almi*, afirmando que: “[...] No original está *almi* rimando com *salmi*. A necessidade de consoante

obrigou o tradutor a escrever *almos*”. Entende-se que, neste contexto, a preocupação do tradutor estaria relacionada ao seu empenho e visão em “atingir uma precisão poética e efeitos rítmicos” (CESAR, 1999, p. 339) presentes na poesia dantesca. Notas dessa natureza, que comunicam ao leitor a complexidade de estruturas semânticas, sintáticas e lexicais entre idiomas distintos e a resolução adotada pelo tradutor, encontram-se em menor quantidade na tradução de Xavier Pinheiro, perfazendo um total de oitos notas.

Após esta primeira percepção das notas elaboradas por Xavier Pinheiro, em que evidenciamos o conjunto gráfico, a quantidade de notas e sua extensão, partimos para a proposta de organizá-las, entendendo que, desse modo, conseguiríamos melhor explorá-las e capturar, por intermédio de suas regularidades e singularidades, os movimentos desse tradutor de Dante.

Contudo, se, conforme adverte Grafton (1998, p. 22), as notas “variam tão amplamente em natureza e conteúdo e aparecem em formas suficientes para desafiar a engenhosidade de qualquer taxonomia”, como, organizá-las? Como estabelecer critérios capazes de apreender o registro de cada ocorrência, de cada uma das 1.313 notas de rodapé?

A ideia segue com a proposta de analisar e categorizar as notas conforme a sua característica predominante. Assim, após algumas leituras, chegamos a uma primeira particularidade: a de que, nesta tradução, são encontradas notas que contêm citações diretas de obras de Dante; notas com citações de comentadores da *Divina Comédia*; outras caracterizadas por citações de poetas que foram contemporâneos do florentino Dante, ou que viveram em tempos anteriores ou posteriores à escrita do poema; notas com citações diretas do texto bíblico e as que remetem a explicações e informações sobre dados históricos e personagens. A partir desta etapa de análise, iniciamos a sua organização, tomando por base essas predominâncias, sabendo que poderia haver outras, mas estas foram as que chamaram mais nossa atenção.

Detalhar cada nota foi um trabalho de difícil realização, uma vez que Xavier Pinheiro, por vezes, em uma mesma nota explica determinado termo, emprega citações bíblicas e ou de outros textos de Dante, ou ainda se vale dos dizeres de poetas, historiadores ou comentadores. Dizendo de outro modo, dentro de uma mesma nota, são apresentadas diversas características, que se entrecruzam umas com as outras. A primeira nota do *Inferno* parece pertinente para ilustrar essa gama de características. Vejamos:

**Canto (Inf., I, 1)**

Da nossa vida em meio da jornada<sup>1</sup>  
 Achei-me n'uma selva tenebrosa,  
 Tendo perdido a verdadeira estrada.  
 (ALIGHIERI, 1907, p. 23)

**Nota 1**

Infere-se d'este verso que Dante declara que se realizou a sua viagem no anno de 1300, aos 35 annos de sua idade. Esta era a sua opinião manifestada no *Convito*, de harmonia com estas palavras de David em um dos seus Psalmos: - *Dies hominis septuaginta anni*. – Tambem disse o propheta Isaias: - *In dimidio dierum moorum vadam ad portas inferi* (c. XXXVIII).

Escreveu Dante, no *Convito* (trattado IV, c. XXIV):

“Divide-se a vida humana em quatro estações. Chama-se a 1<sup>a</sup>, adolescencia; a 2<sup>a</sup> juventude; a 3<sup>a</sup>, velhice; a 4<sup>a</sup>, decrepitude. Concordam os sabios em que a adolecencia prolonga-se até os 25 annos, tendendo então a nossa alma a desenvolver e a aformosentar o corpo, havendo muitas mudanças na pessoa e ainda não estando a parte racional no uso perfeito da discripção, e prescrevendo, por isso, o direito civil que o homem, antes de completar essa idade, não seja habil para certos actos, senão mediante curador, em quem concorra essa condição. – A juventude, comquanto descrepem em definil-a medicos e philosophos, é verdadeiramente o apice da vida humana, sendo de 20 annos a duração d'essa idade. A razão que tenho para affirmal-o é que, admittindo a duracão d'essa idade. A razão que tenho para affirmá-lo é que admittindo estar aos 35 annos a parte culminante do nosso arco, quanto ha de ascensão na mesma idade, quanto ha de declinação, pontos estes que concorrem no centro, em que o arco póde ser empunhado e em que pouca flexão se nota. E, pois, encerra-se a juventude aos 45 annos. – E assim, como a adolescencia attingiu a juventude aos 25'annos, assim a declimação, isto é, a velhice, occupa igual espaço de 25 annos, remontando aos 70 ... – Além da velhice, ha o periodo de 10 annos de pouco mais ou menos, denominado decrepitude, á qual chegou Platão, de quem ultimamente se póde dizer que conseguiu a sua maturescencia, tanto por sua perfeição, como por seu parecer, pois vivei 81 annos. E eu creio que, si Jesus Christo não fosse crussificado, si tivesse vivido tanto quanto a natureza o permittia,

(conclusão)

teria aos 81 anos o seu corpo mortal passado á eternidade".  
(XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 30)<sup>52</sup>

Fonte: a autora (2018).

Xavier Pinheiro, nesta sua nota, informa ao leitor o ano no qual teria ocorrido a viagem de Dante aos três reinos do mundo além-túmulo. Ele amplia a nota ao acrescentar (em latim) citações do livro dos Salmos e da profecia de Isaías, sinalizando que as inquietações a que chega Dante, no meio do caminho de sua vida, são ecos de experiências precedentes, que também haviam assolado personagens bíblicos. Por fim, cita um trecho da obra de Dante, o *Convivio*, que aborda a questão das fases da vida humana.

Assim, nesse exemplo, tem-se uma nota que inicia com uma informação sobre a idade e o ano em que a personagem Dante teria realizado a viagem. Dando continuidade, Xavier Pinheiro lança mão de um conhecimento mais específico: um bíblico e outro que diz respeito à obra de Dante intitulada *Convivio*. Podemos dizer que a explicação, informando a idade de Dante *viator* e o ano em que a viagem ocorreu, a citação do texto bíblico e a citação do *Convivio* se relacionam e colaboram para o entendimento do momento no qual a viagem ultraterrena teria ocorrido.

Notas dessa natureza, que se caracterizam por serem compostas de explicação, mais citações diretas a outras obras de Dante ou outros poetas ou comentadores e ou trechos bíblicos, se fazem presentes em diversas notas elaboradas por Xavier Pinheiro. Tal procedimento do tradutor nos alertou para o complexo trabalho de organizar as chamadas numéricas por ele construídas por intermédio de elementos predominantes. Cientes disso e, no intuito de superar esse primeiro desafio, lemos e analisamos cada nota, organizando primeiramente aquelas que apresentavam um único ponto distintivo, um atributo predominante, para, em seguida, agrupar as demais, assunto explicitado na sequência.

---

<sup>52</sup> Todas as vezes que transcrevemos as notas elaboradas por Xavier Pinheiro à tradução da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a indicação da referência será: XAVIER PINHEIRO, 1907, seguida do número da página.

## 5.1 NOTAS: UMA TENTATIVA DE ORGANIZAÇÃO

Vale mencionar que a organização aqui delineada foi estabelecida como uma metodologia estruturadora do trabalho de análise, não sendo esse o objetivo final desta pesquisa. Assim, individuar as notas não estaria relacionado com o fato de compará-las com outros processos de tradução da *Divina Comédia* ou de estabelecer padrões para a sua elaboração. A organização significaria uma possibilidade de acessar a *arché* das notas de Xavier Pinheiro, apreender as singularidades e as regularidades de cada nota ou grupo destas e o que delas emerge, invertendo esse processo de marginalidade atribuído às notas de rodapé, evidenciando sutilezas, sinais, detalhes da apresentação da *Divina Comédia* aos leitores brasileiros, pelo viés das notas desse tradutor de Dante. Assim, estabelecemos as seguintes definições de organização:

- 1) Rastros bíblicos;
- 2) *Link* da/na *Divina Comédia*;
- 3) *Links* exteriores à *Divina Comédia*
- 4) *Link* com o autor Dante Alighieri;
- 5) Explicação/informação;
- 6) Comentadores: diálogos e debates<sup>53</sup>.

Nas notas classificadas como “rastros bíblicos”, foram agrupadas aquelas nas quais Xavier Pinheiro se vale do texto bíblico, para explicar o texto dantesco, citando diretamente trechos da *Bíblia*. Nas categorizadas com a denominação “*link* da/na *Divina Comédia*”, tem-se um processo no qual o tradutor encaminha o leitor para outros cantos ou versos da *Divina Comédia*; e, “*links* exteriores à *Divina Comédia*”, quando o tradutor constrói sua nota, evocando autores anteriores, posteriores ou contemporâneos de Dante. Sob a classificação “*link* com o autor Dante Alighieri”, foram reunidas as notas compostas por citações de obras escritas por Dante Alighieri, posteriores ou anteriores à elaboração da *Divina Comédia*. Já nas notas classificadas de “explicação/informação”, individuamos as que contêm explicações ou informações sobre nomes de lugares, nomes próprios de autoridades gregas, latinas, árabes, personagens bíblicos,

---

<sup>53</sup> Como já mencionado na introdução desta pesquisa, o termo comentadores aqui empregado abrange estudiosos que exibiram interpretações da obra de Dante ou escreveram sobre sua vida.

atores do mundo político religioso e figuras do mundo das artes. Por fim, as notas categorizadas de “comentadores: diálogos e debates” se referem àquelas nas quais Xavier Pinheiro, para compor sua nota, cita a exposição de comentadores da *Divina Comédia*.

A partir dessa proposta de organização, retomamos a leitura das notas, agora com o intuito de aplicá-la em cada uma das 1.313 notas constituídas por Xavier Pinheiro: 500 para o *Paraíso*; 432 para o *Purgatório* e 381 para o *Inferno*, publicadas junto à sua tradução da *Divina Comédia*, no ano de 1907. O resultado foi registrado em quadros<sup>54</sup>, contendo quatro colunas. A primeira coluna registra a indicação do canto, a segunda o verso digitado, a terceira o número da nota. Na quarta e última coluna, a(s) etiqueta(s) organizadoras(s): Rastros bíblicos, *Link* da/na *Divina Comédia*, *Links* exteriores à *Divina Comédia*, *Link* com o autor Dante Alighieri, explicação/informação e comentadores: diálogos e debates. Em termos de quantidade de etiquetas, o *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* - pode ser assim resumido:

Quadro 2 – Comparativo de quantidade de classificações:

<b>Classificação</b>	<b>Quantidades</b>	<i>Paraíso</i>	<i>Purgatório</i>	<i>Inferno</i>
Rastros bíblicos		66	78	23
<i>Link</i> da/na <i>Divina Comédia</i>		32	24	29
<i>Links</i> exteriores à <i>Divina Comédia</i>		67	92	104
<i>Link</i> com o autor Dante Alighieri		24	15	16
Explicação/Informação		380	295	333
Comentadores: diálogos e debates		42	58	70

Fonte: a autora (2018).

Para a instrução metodológica e posterior exposição do resultado da pesquisa, cada definição de organização, por nós estabelecida, será exemplificada na sequência.

<sup>54</sup> O quadro relativo às notas do *Inferno*, suporte para esta pesquisa, consta no apêndice.

### 5.1.1 Rastros bíblicos

Nas notas organizadas sob o título “rastros bíblicos”, estão inclusas aquelas em que Xavier Pinheiro citou diretamente partes do texto bíblico. Como exemplo desta forma de proceder, destacamos a nota elaborada por Xavier Pinheiro, no *Paraíso*, mais especificamente do canto VIII, no qual Dante se encontra em companhia de Beatriz, no terceiro patamar, no céu de Vênus. A certa altura, o poeta vê espíritos reluzentes que se movem harmoniosamente, como que bailando ao som de “doce hosanna” (*Par.*, VIII, 10).

A música, o louvor, a luz, os guias, a paz e, sobretudo a grande criação literária, afirma Silvana de Gaspari (2011), se fazem constantes no *Paraíso*. Dentre essas almas cintilantes, uma delas se avizinha de Dante. O poeta, ofuscado pela luminosidade desse espírito, de pronto não o distingue. Trata-se de Carlo Martello que, em vida, fora um príncipe e teria conhecido Dante em uma de suas passagens pela cidade de Florença.

Carlo, em diálogo com Dante, lamenta o fato de seu reino, após sua morte, se encontrar em mãos de seu irmão, um monarca de natureza mesquinha e gananciosa, que realiza um mau governo, fazendo com que o povo sofra graves consequências. A conversa prossegue e Dante pede a Carlo para que lhe explique uma dúvida, qual seja, se em “Semente doce brota fructo amaro?” (*Par.*, VIII, 31), fazendo referência ao fato de que Roberto Martello, irmão de Carlo, filho de um rei bom e justo, se demonstrara um tirano de índole avara e inescrupulosa. Em resposta a esse questionamento, além das palavras dessa alma [Carlo], Alighieri recorre às Sagradas Escrituras, citando as personagens bíblicas Esaú e Jacó.

Nos versos em que o poeta cita essas personagens bíblicas, Xavier Pinheiro insere uma chamada numérica, formulada por uma citação direta de um trecho do livro do *Gênesis*, na qual a narrativa acentua diferenças ligadas à aparência física e à vocação desses irmãos gêmeos:

Quadro 3 – *Par.*, VIII, 44

(continua)

**Canto (*Par.*, VIII, 44)**

D’ahi vem que Esaú, logo em nascendo<sup>19</sup>,

Differe de Jacob; torna Quirino

Marte por genitor, seu pai vil sendo.

(ALIGHIERI, 1907, p. 77)

**Nota 19**

Genesis, XXV:

“Era chegado o tempo de parir e eis que foram achados dois gêmeos no seu ventre. O que saíu primeiro era vermelho e todo aspero a modo de uma pelle: e foi-lhe posto o nome de Esaú. Immediatamente saíu o outro e os tinha com a mão o pé do seu irmão; e por isso o chamou ella Jacob. Era Isaac septuagenario, quando os meninos lhes nasceram, crescidos os quaes, Esaú saíu perito caçador e homem lavrador; Jacob, porém, varão simples habitava em tendas” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p.82-83).

Fonte: a autora (2018).

Na *Divina Comédia*, a presença da *Bíblia* difunde-se pelos diversos cantos. Existem inúmeras referências à *Vulgata*, quer explicitamente, como no caso desses versos que mencionam Esaú e Jacó, quer por intermédio de alusões a episódios e personagens bíblicos, como no cortejo, no Paraíso Terrestre (*Purg.*, XXIX). Nessa passagem, Dante, para compor sua poesia, detalha uma procissão formada por elementos que representam os livros do *Antigo Testamento*, os quatro Evangelhos, os livros do *Novo Testamento* e a figura que simboliza o Apocalipse.

Há que se ter em mente que o poeta Dante afirma, em carta a Cangrande della Scala, que seu poema deve ser lido conforme as Escrituras, atentando para o sentido literal, alegórico, moral e anagógico do texto (ALIGHIERI, 1318). A crítica literária não se omitiu diante dessa informação dantesca e são inúmeros os estudos que abarcam os atributos da obra e sua relação com o conjunto de princípios religiosos que dela emanam, a exemplo daqueles efetuados por autores como Erich Auerbach, John Freccero, Rober Hollander, Bruno Nardi, entre os quais há os que argumentam que a obra do poeta florentino tem um caráter profético, cuja autoridade poderia, se assemelhar ao da Bíblia. Outros reforçam o tom ficcional da obra, evidenciando o jogo criado pelo poeta no intuito de aspirar à autoridade da Escritura.

Não podemos afirmar que questões dessa natureza, que discutem se Dante teria sido profeta ou teólogo, ou se a carta por ele escrita a Cangrande della Scala, na qual revela, entre outros fatos, o caráter polissêmico do seu texto, fizeram parte das leituras de Xavier Pinheiro. Contudo, percebemos que nesse seu movimento de apontar analogias ideias e imagens bíblicas, presentes na poesia dantesca, o objetivo seria de que o público leitor não negligenciasse a inegável fé do poeta Dante e o fato de que ele baseou a *Divina Comédia* nos ensinamentos da *Bíblia* e da Igreja.

### 5.1.2 *Link da/na Divina Comédia*

Nas notas organizadas no item “*Link da/na Divina Comédia*”, agrupamos aquelas em que Xavier Pinheiro propõe ao leitor suspender a leitura de determinada nota e se dirigir a outras passagens da *Divina Comédia*. Dizendo de outro modo, ele encaminha, via nota, o leitor para outras partes, versos ou cantos da obra. Nesse proceder, indica que determinada palavra, assunto, personagem, interpretação, se encontram correlacionados na poesia dantesca. Para exemplificar essa organização, qual seja, esse deslocamento, esse “clique” do leitor para outras partes da *Divina Comédia*, vejamos o canto XXVIII do *Purgatório*.

Há que se ter em mente que, no *Purgatório*, as almas, à medida em que avançam em direção ao cimo do monte purgatorial, se purgam dos sete pecados capitais: orgulho, inveja, ira, preguiça, avareza, gula e luxúria. Na entrada do Purgatório, o anjo, guardião desse local “traça com sua espada sete “Ps” sobre a frente de Dante, que representam a sua história”<sup>55</sup> (FRECCERO, 1989, p. 278), e, na viagem, também o peregrino Dante, de patamar em patamar, se purifica.

Vencida a batalha do pecado e da imperfeição, chega Dante ao topo da montanha, e está pronto para desfrutar da visão do Jardim do Éden. Neste espaço, caminha a “passo lento” (*Purg.*, XXVIII, 2), o que lhe permite contemplar as belezas que a paisagem oferece. Chega a um riacho e aprecia Matelda, uma jovem, colhendo flores. A personagem, ao perceber que inquietações assolam o *viator* Dante, afirma: “[...] Que mais ouvir desejas? Eis-me presta/ Explicação a dar-te quanto baste” (*Purg.*, XXVIII, 28).

A dúvida de Dante está relacionada às alterações atmosféricas presentes neste espaço, e Xavier Pinheiro insere uma nota nesta passagem:

Quadro 4 - *Purg.*, XXVIII, 29

(continua)

**Canto (*Purg.*, XXVIII, 29)**

“Esta água” – torno- “e o som d’esta floresta  
Oppõem-se á minha fé na maravilha.  
Que eu tinha ouvido e que é contraria a esta” - <sup>12</sup>  
(ALIGHIERI, 1907, p. 247)

**Nota 12**

<sup>55</sup> “*L’angelo che è a guardia del Purgatorio traccia con la sua spada sette P sulla fronte di Dante, che rappresentano la sua storia*” (FRECCERO, 1989, p. 278).

<i>Purg.</i> c. XXI v. 46 a 48 (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 295)
--

Fonte: a autora (2018).

Nesta cena do canto XXVIII do *Purgatório*, Dante observa seu entorno e narra que, neste espaço, há água límpida e corrente, a vegetação é abundante, e que se pode ouvir o som de pássaros e do vento. Essa paisagem intriga Dante, uma vez que pouco antes, mais especificamente no canto XXI, do *Purgatório*, os caminhantes haviam identificado sons acompanhados de trepidações. Dante, impressionado com o que ouviu, pediu a Estácio o que seriam essas vibrações. Estácio, então, explicou a razão do tremor de terra e do coro, do som das almas que tanto surpreendeu os caminhantes, naquela passagem. Ele afirmou que a montanha do Purgatório é imune a perturbações atmosféricas, portanto, que não existiria chuva, vento, neve, e o que teriam ouvido significava o regozijo das almas que, juntas, participavam do ascender de alguma alma ao Paraíso, neste caso, a alma de Estácio, que teria cumprido sua purificação.

A construção da nota elaborada por Xavier Pinheiro se apoia sobre o que Dante vislumbra no canto XXVIII e a aparente contradição que se instaura devido ao que declarou Estácio em canto anterior - XXI. Ao pé da página, Xavier Pinheiro convida o leitor para um desvio momentâneo, para retornar a versos já lidos. A esse ponto, é pertinente recordar que as notas são facultativas em termos de estatuto de leitura. Assim, em última instância, a decisão é do leitor, que poderá ou não ler a nota, e seguir a orientação nela contida. Em sendo essa a decisão do leitor, ele poderá reler: “Nunca saraiva, chuva, orvalho ou neve/ Nesta montanha cai, passando a altura/ Dos trez degraus que estão na escada breve” (*Purg.*, XXI, 16, v. 46-48). Estas são palavras de Estácio e representam o embrião da dúvida que assolou Dante no canto XXVIII.

Esse proceder de Xavier Pinheiro, de encaminhar o leitor para outras partes da *Divina Comédia*, para passagens já lidas ou ainda por ler, contribui para que ele (o leitor) perceba o engendramento do texto dantesco, a ligação existente entre os três reinos do além-túmulo, colaborando para evidenciar o projeto de Dante e seu movimento de retomar, ligar, religar a viagem dantesca: da danação à salvação da humanidade.

### 5.1.3 Links exteriores à *Divina Comédia*

A etiqueta chamada de “links exteriores à *Divina Comédia*” abarca as notas em que Xavier Pinheiro citou trechos de outros escritores que viveram em tempos anteriores, posteriores ou contemporâneos do poeta Dante Alighieri. Para exemplificar esse modo de proceder desse tradutor, nos valeremos do canto V do *Inferno*.

Nesse canto, os caminhantes, Dante e Virgílio, encontram Minós, o demônio que possui a tarefa de ouvir a confissão das almas e, diante do relato, as sentencia, enviando-as aos diversos círculos infernais. Esse demônio se irrita com a presença do vivente Dante e tenta impedir sua passagem. Virgílio intervém e, então, os dois poetas prosseguem a caminhada e se deparam com um local no qual encontram as almas dos luxuriosos. Essas almas blasfemam continuamente, enquanto um vento forte incessante não lhes dá sossego.

Nos versos do canto V, que dizem respeito ao agito das almas, Xavier Pinheiro insere uma nota:

Quadro 5 – *Inf.*, V, 14

(continua)

#### **Canto (*Inf.*, V, 14)**

Quaes estorninhos, que a voar se travam<sup>4</sup>  
Em densos bandos na estação já fria,  
Em rodopio as almas volteavam,  
(ALIGHIERI, 1907, p. 66)

#### **Nota 4**

Virgilio, *Eneida*, C. X, V. 264 a 266:  
*Quales sub nubibus atris*  
*Strimonitoe dant signa grues, atque oethera tranant*  
*Cum sonitu, fugiuntque notos clamores secundo.*

Tradução de J. Franco Barreto:

Quaes debaixo das nuvens procellosas  
Os estrymonios grou com o alarido  
Dão seus signaes fugindo as furiosas  
Iras do vento Noto embravecido.

Homero, na *Illiada* C.III (Trad. De M. Odorico Mendes):

Tal se eleva ás nuvens  
 Dos grous o grasno, que em aereas turmas  
 Da invernada e friagem desertores  
 Contra o povo pygmeu com ruina e morte  
 O oceano trausvoam.

Tasso, *Jerus. Lib.*, C.XX, est. 2:

*Con quel romor con che dai traci nide*

*Vanno a stormi le gru ne' giorni algenti*

*E trà le nubi, à più tepide lidi*

*Fuggon stridendo innanzi ai freddi venti.* (XAVIER

PINHEIRO, 1907, p. 73-74)

Fonte: a autora (2018).

Uma leitura possível para os versos em questão é a de que Dante, para retratar o estado dos danados que ali se encontram, estabelece uma analogia entre essas almas e o mover-se dos pássaros que, agitados por ventos fortes, permanecem voando em frenesi. Ou como bem aponta Arrigoni (2001, p. 151):

A característica desse círculo é a de, estarem as almas envolvidas na *bufera infernal che mai non resta*. Do mesmo modo que na vida terrena se deixaram levar pelo furacão da paixão, os espíritos estavam ali sendo levados pela turbulência infernal, incessante e eterna. É essa a imagem do primeiro símile, em que ao bando numeroso e desordenado de pássaros são comparadas as almas, numerosas e desordenadas, impelidas pelo turbilhão de vento.

Xavier Pinheiro elabora uma nota para esta passagem transcrevendo trechos das obras *Eneida*, de Virgílio, *Ilíada*, de Homero e *Jerusalém Liberta*, de Torquato Tasso, este último um poeta que viveu no século XVI. Os três excertos que compõem a nota se referem ao agitar-se de pássaros, havendo entre esses textos o que Genette chama de transtextualidade.

Em obra intitulada *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (GENETTE, 2010), esse autor aborda a transtextualidade pelo viés da transcendência textual, entendida como a rede de relações textuais em que vários textos se encontram. Para o estudioso, existem cinco tipos de relações entre os textos: a metatextualidade, a arquitextualidade, a

paratextualidade, a intertextualidade<sup>56</sup> e a hipertextualidade. Esta última nos parece pertinente para as nossas considerações sobre as notas organizadas com a etiqueta de “links externos à *Divina Comédia*”. Sobre a hipertextualidade, Genette (2010, p. 12) afirma: “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Implica, diz ele, observar que não se trata de uma obra que fala da outra para comentá-la, criticamente, como ocorre entre a *Poética* de Aristóteles e *Édipo rei*. A hipertextualidade foi definida por Genette (2009) como uma operação transformativa. Para exemplificar esse processo, ele se vale das obras *Odisséia*, de Homero (como hipotexto - texto anterior), e *Eneida*, de

---

<sup>56</sup> A intertextualidade é identificada por Genette (2010) como uma co-presença entre dois ou mais textos, muitas vezes, como a existência efetiva de um texto em outro. Esse comparecimento poderá ser por meio de citação, acompanhada de aspas, com ou sem referência; de plágio, uma cópia não declarada, ou na forma menos explícita, a alusão, entendida, conforme assevera Genette, como “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (2010, p. 8). Ele destaca os estudos sobre a intertextualidade de Julia Kristeva e Michael Riffaterre. Sobre este último, Genette afirma que as observações por ele estabelecidas sobre intertextualidade são mais amplas que as suas e ficam próximas ao que ele define como hipertextualidade. Contudo, no seu entender, Riffaterre aponta as relações intertextuais sempre da ordem de microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve. O intertexto, para Riffaterre, se refere mais como alusão da ordem da figura pontual (do detalhe), que da obra considerada na sua macro-estrutura, campo de pertinência das relações que Genette aponta em seu estudo sobre o hipertexto. De modo semelhante, Genette considera as pesquisas de Harold Bloom sobre os mecanismos da influência que, apesar de este adotar uma abordagem distinta, incide sobre o mesmo tipo de interferências, mais intertextual que hipertextual (GENETTE, 2010) Ainda, para Genette, as classificações de Riffaterre são melhor aplicáveis a textos poéticos, enquanto as dele a narrativas em prosa. A diferença proposta por Genette entre a intertextualidade e a hipertextualidade parece, em alguns momentos, bem sutil, quase imperceptível, podendo mesmo não conseguir separá-las. Contudo, os conceitos reiterados por Genette, aqui expostos, tornam-se fundamentais para a compreensão do fenômeno das relações que um texto mantém com outro e as colocações caminham para a impossibilidade de adotar o termo intertextualidade genericamente, uma vez que ele definiu categorias que classificam cada uso.

Virgílio (como hipertexto). As relações entre estas obras são descritas da seguinte forma:

[...] a transformação que conduz da mesma *Odisseia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisséia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Enéias, e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisséia* (e, na verdade, igualmente na *Ilíada*) (GENETTE, 2010. p. 14).

Conforme exposto, ele distingue duas formas de hipertextualidade, a transformação simples, o que ele chama apenas de transformação, e a indireta, denominada de imitação, que advém de um processo mais complexo, uma vez que ela

[...] exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisséia* (e eventualmente de algumas outras), e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta (GENETTE, 2010. p. 14).

Adverte esse estudioso que, para imitar um texto, é preciso necessariamente adquirir sobre ele “um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega” (GENETTE, 2010, p. 14).

Genette estabelece uma analogia decorrente da possibilidade de transformação de um texto em outro, com o palimpsesto: “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (2010, p. 5), afirma, ainda, que essa “literatura de

segunda mão” (2010, p. 18) pode ocorrer em um estado implícito e às vezes totalmente hipotético, de modo que

[...] quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor: posso decidir que as *Confissões* de Rousseau são uma reelaboração atualizada das de Santo Agostinho, e que seu título é um índice contratual – depois do que as confirmações de detalhe não faltarão, simples tarefa do engenho crítico (GENETTE, 2010, p. 24).

De modo geral, implica dizer que o leitor pode buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra obra, anterior ou posterior. E, conforme sustenta Ernest Robert Curtius (2013, p. 51), ao buscar as inter-relações entre os textos e as leituras da Idade Média,

Dante ornamenta episódios do *Inferno* com metamorfoses que deviam sobrepujar Ovídio, como ele sobrepuja a *terribilità* de Lucano. Lucano era o virtuoso do *páthos* macabro, mas também um conhecedor do reino dos mortos e suas feitiçarias. Era ainda a fonte histórica para a guerra civil romana, o glorificador do íntegro Catão de Útica, que Dante convocou para guardar no sopé do Monte do Purgatório. Finalmente Estácio foi o cantor da epopeia da guerra fraticida tebana, uma homenagem à divina *Eneida*. A história de Tebas foi um livro favorito da Idade Média tão popular como as lendas do rei Arthur. Continha episódios dramáticos e personagens impressionantes. Édipo, Anfiárao, Capaneu, Hipsipila o lactente Arquêmore: personagens da *Tebaida*, voltam sempre à nossa lembrança na *Comédia*.

É importante considerar que, em última instância, é o leitor quem reconhece a “inter-relação” entre os textos. Assim, analisando a nota de número 4, do canto V do *Inferno*, à luz da teoria proposta por Genette, podemos inferir que Xavier Pinheiro, ao ler esta passagem, distingue Homero (hipotexto) em Virgílio, Virgílio em Dante e Dante em Torquato Tasso. Ele identifica, em escritos anteriores e posteriores à *Divina*

*Comédia*, o alvoroçar dos pássaros, o traço de um som, de uma “inscrição, que foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato” (GENETTE, 2010, p. 5).

As notas organizadas sob a etiqueta “Links exteriores à *Divina Comédia*” contemplam os momentos em que Xavier Pinheiro, ao nosso ver, rabisca o processo inerente à tradução e caminha pelo viés de suas leituras, explorando na poesia dantesca um texto que pode ler outro, e mais outro e compartilha essa sua percepção com o leitor, um convite para a observância da natureza reticular do texto literário, em que nenhum elimina ou exclui o outro, “porque o implica na sua própria essência” (CACCIARI, 2005, p. 16).

### 5.1.4 *Link* com o autor Dante Alighieri

A característica que agrupa a classe “*link* com o autor Dante Alighieri” diz respeito ao fato de Xavier Pinheiro citar, em nota, outras obras escritas pelo poeta florentino. Para representar esta categoria, nos reportaremos à passagem na qual Virgílio, Dante e Estácio se encontram no sétimo e último patamar do *Purgatório*. Virgílio, como já ocorrera em outros pontos da viagem, percebe que Dante tenciona perguntar algo. Neste momento, a questão que assola Dante está relacionada à interrogativa de como se forma a alma humana, e será Estácio, o poeta da *Tebaida* que, incumbido por Virgílio, esclarece a dúvida principiando uma exposição sobre a criação do homem.

Xavier Pinheiro, neste episódio, insere a seguinte nota:

Quadro 6 – *Purg.*, XXV, 12

(continua)

#### **Canto (*Purg.*, XXV, 12)**

“Se, filho, o que eu disser guardas na mente,  
Has deter – prosseguiu – “esclarecidas  
Essas duvidas tuas prontamente<sup>3</sup>.  
(ALIGHIERI, 1907, p. 256)

#### **Nota 3**

O que Estacio aqui expõe para resolver a duvida de Dante, acha-se explicado no *Convito*, IV, C. 21. Covem transcrever o trecho respectivo no proprio texto:

*“E però dico che quando l’umano seme cade nel suo recettaculo, cioè nella matrice, esso porta seco la virtù dell’anima generativa, e la virtù del cielo, e la virtù degli alimenti legata, cioè*

(conclusão)

*la complessione del seme. Esso matura e despone la matéria e la virtù formativa, la quale diede l'anima generale; e la virtù formativa prepara gli organi a la vitù celestiale, che produce della potenza del seme l'anima in vita; la quale incontanante produtta, riceve della virtù del motore del cielo lo intelletto possibile; il quale potenzialmente in sé adduce tutte le forme universali; secondochè sono nel suo produttore e tanto meno quanto più è dilungato dalla prima intelligenza". Non si maravigli alcuno, s'io parlo sì che pare forte a intendere, chè a me medesimo pare maraviglia, come colale produzione si può pur conchiudere e collo intelletto vedere; e non è cosa da manifestare a lingua, lingua dico veramente volgare; per che io voglio dire come l'Apostolo. "O altezza delle divizie della sapienzia di Dio, come sono incomprendibili i tuoi guidizü e investigabili le tue vie!" E perocchè la complessione del seme può essere migliore e men buona; e la disposizione del seminato può esse migliore e men buona; e la disposizione del cielo a questo effetto puote essere buona e migliore e ottima, la quale se varia nele constellazioni che continovamente si transmutano; incontra che dell'umano seme i di queste virtù più e men pura anima si produce; e secondo la sua purità discende in essa la virtù intellettuale possibile che detta è e como detto è. Es'elle avivenne che per la purità dell'anima recivente la intellettuale virtù sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea, la divina bonta in lei multiplica, siccome in cosa sufficiente a ricevere quella; e quindi si multiplica nel'anima di questa intelligenza, secondochè ricever può; e questo è quel seme di felicità, del quale al presente si parla."*

No tratado *De vulgari eloquio* II. 2, também disse Dante: - "Cumpre saber que no homem ha trez almas - vegetal, animal e racional; e assim caminha por trez veredas. Se tem a alma vegetal, procura o que util, no que seassimilha ás plantas; tendo alma, demanda o que e deleitavel, no que se parece com os animais; e pela alma racional, inclina-se ao honesto, no que está só, ou acompanha a natureza angelica. D'esta arte quanto fazemos, se realiza por um d'estes trez modos."

A doutrina adoptada e exposta por Dante n'este canto e nos trechos acima transcriptos, tem a confirmação no que escreveram Aristóteles, *De generatione animalium*, e S. Thomaz de Aquino, *Summa theologica*. (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 261-262)

Fonte: a autora (2018).

Veja-se que Xavier Pinheiro cita em nota trechos do *Convito* e do *De vulgari eloquentia*. Estas obras foram escritas por Dante, possivelmente nos primeiros anos de seu exílio. No *Convívio*, o poeta expõe aspectos filosóficos, éticos, políticos e linguísticos, temas que continuariam sendo objeto de exploração em outras obras desse poeta, a exemplo da *Monarquia*, com seu aspecto político, e a obra *De vulgari eloquentia*, um tratado que aborda questões acerca da origem da linguagem, as relações entre o latim e o vulgar e argumentações sobre a arte de poetar (CASELLA, 1965).

Os estudiosos são unânimes em afirmar que existe uma interrelação de temas abordados por Dante em suas obras, o que torna inviável, quando não impossível, deixar de conectar entre si a produção de Dante. Da obra *De vulgari eloquentia*, o leitor depreenderá, por exemplo, que suas questões de cunho linguístico e manifestações relativas à língua italiana, podem ser relacionado com a opção adotada pelo poeta em lançar mão do vulgar para escrever a *Divina Comédia* (ARRIGONI, 2001).

Uma passagem empregada para visualizar as conexões existentes entre as obras desse poeta é uma sua declaração expressa em *Vita Nuova*:

Apareceu-me depois deste soneto urna maravilhosa visao, na qual vi coisas que me decidiram a não falar dessa bem-aventurada enquanto não pudesse fazê-lo mais dignamente. Para consegui-lo, estudo quanto posso, como ela o sabe verdadeiramente. Se é do agrado de Aquele a quem tudo deve a existência, que eu viva ainda alguns anos, espero dizer de Beatriz o que não foi dito de mulher nenhuma (ALIGHIERI, 1993, p. 92).

Ao escrever a *Divina Comédia*, Dante cumprirá a proposta de dizer a Beatriz o que não havia sido dito de mulher nenhuma, imortalizando a figura dessa dama do início ao fim do poema.

Emanuel França de Brito (2015, p. 27), em sua tese intitulada “O nobre poeta por si mesmo: Dante e o *Convívio*” (2015), assevera que o conjunto da obra de Dante é interligado pela intenção de um amplo projeto que

[...] passaria pelos tratados em língua latina para a consolidação acadêmica de suas teorias e que culminaria no sublime edifício da *Comédia*.

Com esse percurso, claramente iniciado no *Convívio*, é que Dante poderia tentar, com o *Convívio* e o *De vulgari Eloquentia*, conduzir o indivíduo à felicidade terrena indicando a sabedoria como meio; na *Monarquia*, alertar a humanidade para a importância do Império na salvação temporal dos homens, pois apenas um único monarca poderia libertá-los na busca pessoal pela própria perfeição; e, com a *Comédia*, reformar a Igreja para que pudesse atuar efetivamente na salvação eterna dos homens.

Ao retomar a nota 3 do canto XXV, elaborada por Xavier Pinheiro, temos que ele a teceu citando trechos nos quais as duas obras - *Convívio* e *De vulgari eloquentia* - tratam da concepção do homem e de sua alma imortal. Xavier Pinheiro acena para esse conjunto da obra de Dante, indicando aos leitores a ligação existente entre os temas tratados pelo poeta florentino em suas obras.

É pertinente considerar também que esta nota corrobora a ideia de que Xavier Pinheiro traz à luz o eco dos conhecimentos de Dante, de sua formação, de suas leituras e suas concepções filosóficas e teológicas, consolidadas na *Divina Comédia*. Isso se torna mais visível quando ele afirma, em nota, que “a doutrina adotada e exposta por Dante neste canto e nos trechos acima transcritos, tem a confirmação no que escreveram Aristóteles, *Degeneratione animalium*, e S. Thomaz de Aquino, *Summa theologica*”, assinalando para a interseção entre a filosofia e a teologia nos escritos dantescos.

As notas elaboradas por Xavier Pinheiro, organizadas para este estudo sob o título “*Link* com o autor Dante Alighieri”, confirmam que questões filosóficas, teológicas e as de cunho político e linguístico, constituintes do pensamento e registradas nos escritos do poeta florentino, se encontram refletidas na *Divina Comédia*.

Arrigoni (2001, p. 39) reitera que

[...] nada se encontra desconectado no que se refere à *Divina Comédia*. Daí a impossibilidade de se olhar isoladamente para um único elemento, sem interligá-lo a todos os outros, quer se trate do símile, do realismo, da polifonia ou da alegoria. Um outro aspecto desse mesmo encadeamento pode ser visualizado da seguinte forma: qualquer

tópico isolado sobre o qual quisermos nos deter, fará com que se torne obrigatório percorrer as obras de Dante como um todo e a *Divina Comédia* em especial. E não só isso. Estaremos a todo momento nos confrontando com as Sagradas Escrituras, com a mitologia, com a Patrística, com a Escolástica.

Nessa dinâmica de apresentar as interligações das obras dantescas, Xavier Pinheiro se movimenta tal qual “um missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível *o que talvez não era*” (CESAR, 1999, p. 233, grifo nosso).

### 5.1.5 Explicação/informação

Dante, em sua obra maior, a *Divina Comédia*, dá visibilidade e voz a inúmeras autoridades gregas, latinas, árabes, personagens bíblicas, atores do mundo político religioso e figuras do mundo das artes, envoltas em uma aura histórica de tempos remotos, bem como do período de Dante e de seus concidadãos. Para elucidar a gama de personagens do texto dantesco, nos reportaremos ao Limbo que, como os demais espaços da *Divina Comédia*, é habitado por muitas almas que Dante reconhece à medida em que vai explorando, em companhia de Virgílio, esse ambiente ultraterreno situado no *Inferno*.

A cavidade infernal é constituída de nove círculos concêntricos e as almas dos danados ocupam estes espaços de acordo com a gravidade das faltas cometidas. As personagens Dante e Virgílio encontram-se no Antinferno, na extremidade do abismo, local destinado aos covardes, que viveram sem infâmia e sem louvor, nunca se posicionaram, nem contra nem a favor, nunca saíram do limiar, não transpuseram soleira alguma e, por conta disso, “Desdouro aos ceus, os ceus os desterraram;/ Nem o profundo inferno os recebera” (*Inf.*, III, 14).

Os dois transeuntes ultrapassam este local e chegam às margens do rio Aqueronte. No caso de Dante e Virgílio, a transposição deste rio ocorreu de modo diferente dos que ali se encontram. Dante relata que foi assolado por um forte tremor de terra acompanhado de um intenso clarão “Tolhido então de todo o sentimento,/ Cahi, qual homem, que é do somno entrado” (*Inf.*, III, 45). De súbito, ele recupera os sentidos e já não se encontra mais às margens do rio, mas em um

local no qual ecoam suspiros. Essa manifestação é consequência dos espíritos que se encontram no Limbo, lugar comumente indicado como morada daqueles que, por não terem sido batizadas ou não terem conhecido o verdadeiro Deus, não sofrem aflições, penas torturantes. As almas que ali se encontram padecem um perpétuo desejo de desfrutar da visão do Altíssimo.

Entre essas almas que não são “nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados” (AGAMBEN, 2014, p.14), o *viator* distingue as personagens bíblicas - Abel, Noé, Moisés, Davi, Abrão, Israel, Raquel; poetas gregos e latinos - Homero, Horácio, Ovídio, Lucano; pensadores, matemáticos, astrônomos e outros estudiosos e heróis do mundo clássico - Electra, Enéas, Heitor, César, Camila, Pentasileia, Latino, Lavínia, Brutus, Tarquino, Lucrecia, Júlia, Márcia, Cornélia, Saladino, Sócrates, Platão, Demócrito, Anaxágoras, Tales, Empédocles, Heráclito, Zenão, Dioscóride, Túlio, Lino, Diógenes, Orfeu, Sêneca, Euclides, Ptolomeu, Hipócrates, Avicena, Galeno, Averróis.

Para os habitantes do Limbo, “pagãos virtuosos” (BORGES, 1982), Dante, por vezes, se vale do artifício de, junto ao nome, fazer menção sobre o que teriam sido em vida essas personagens. Exemplo desse proceder são os versos: “Dioscoris, o que a natura outr’ora/ Sabio estudara [...] Seneca, o douto, que a moral explora” (*Inf.*, IV, 47).

Em outros versos do mesmo canto, para continuar a produzir algo que lembre um “penoso museu de figuras de cera nesse quieto recinto” (BORGES, 1982, p. 390), Dante as aprisiona evocando-as pelo nome: “Pentesilea vi e o rosto ardido/ De Camilla, e sentado ao rei Latino/ Junto á Lavinia estava enternecido” (*Inf.*, IV, 42).

No entender de Curtius, Dante para falar ao mundo sobre essas personagens e tantas outras presentes na *Divina Comedia* “contava com a erudição de seus leitores e eis a razão da dificuldade de compreendê-lo” (2013. p. 450). Muitos nomes de homens e mulheres legendários, pagãos ou bíblicos, que constam na *Divina Comédia*, o leitor moderno dificilmente conhecerá. Basta pensar, adverte Curtius que “a própria Bíblia já não é mais conhecida por nós” (2013, p. 450). Argumento que se aproxima ao já sinalizado pelo tradutor De Simoni, em 1843, e que, para tanto, propõem a necessidade de o tradutor formular comentários, notas que colaborem para o entendimento da *Divina Comédia*.

Nesses termos, observa-se que, ao folhear edições da *Divina Comédia* em língua italiana, ou em traduções, vigora o uso das notas,

para as quais pode ser vinculada a função de explicar datas, fatos históricos, personagens. Significa dizer que o destinador elabora as notas com o intuito de que elas não passem despercebidas aos olhos do leitor. Ao mesmo tempo, o acréscimo ou não da nota se articula dentro de um espaço de subjetividades quanto ao termo e ao quantidade de notas. Alguns tradutores tendem a reduzir ao máximo o número de notas, outros preferem expor uma maior quantidade delas e se regozijam com esses sinais que evidenciam a fecundidade de sua pesquisa (CESAR, 1999).

Isso nos remete à reflexão sobre o volume de notas construídas por Xavier Pinheiro, mais especificamente as organizadas sob o título de “explicação/informação”, que tratam acerca do uso de determinado termo, elemento arquitetônico, geográfico ou atmosférico (portas, muralhas, castelos, rios, montes, ventos, trovões...), animais (serpentes, vermes ...), seres mitológicos (Caronte, Cérbero, gigantes ...) fatos e personagens. Ao mesmo tempo, se confirma a preocupação desse tradutor: um destinador que se coloca a serviço do destinatário para, conforme assevera Genette, elaborar a nota com a função de que o texto possa ter, por parte do leitor, uma melhor acolhida, uma leitura mais pertinente.

Mesmo considerando que a nota é um elemento de leitura facultativa, podemos afirmar que Xavier Pinheiro, via notas, atenua o esforço intelectual e necessário para a leitura da *Divina Comédia*, para a compreensão da concepção de mundo, da vida ultraterrena e dos aspectos de ordem histórico-cultural contidos nessa obra poética.

Além dessa intenção de explicar e informar, o uso de determinado termo, ou elemento arquitetônico, geográfico e atmosférico ou de contextualizar o leitor sobre seres mitológicos, fatos e personagens presentes na *Divina Comédia*, outro movimento é adotado por Xavier Pinheiro, qual seja, o de recorrer a dizeres de comentadores dantescos citando o(s) entendimento(s), a(s) interpretação(es) desses estudiosos sobre personagens, fatos, passagens, metáforas, analogias e sentidos que emergem da *Divina Comédia*. O universo de comentadores citados por esse tradutor abrange o período compreendido entre os séculos XIV e XIX.

Esta categoria de notas, por nós intitulada “comentadores: diálogos e debates”, em nosso entender, expressa, de modo mais pungente, o processo desse tradutor, o seu passo a passo e os rastros de sua leitura, interpretação do texto dantesco, momentos nos quais as fronteiras entre tradutor e comentador se confundem, se tangenciam, uma vez que, para além das citações, Xavier Pinheiro, por vezes,

completa as notas com digressões, julgamentos e opiniões. Sobre essa maneira de elaborar as notas, é que trataremos no tópico que segue.

## 5.2 O TRADUTOR XAVIER PINHEIRO: UM COMENTADOR

Vale ressaltar que Xavier Pinheiro, em seu processo de verter para o português brasileiro a *Divina Comédia*, elaborou 1.313 notas. Estas se revestem de uma composição muito diversificada. Assim, estabelecemos, como possibilidade puramente organizacional, conforme apontamos anteriormente, uma ordenação segundo a característica predominante em cada nota, compondo seis categorias: “rastros bíblicos”, “*link da/na Divina Comédia*”, “*links exteriores à Divina Comédia*”, “*link com o autor Dante Alighieri*”, notas “explicativas/informativas” e as notas “comentadores: diálogos e debates”.

Optamos por individuar, para análise, esta última categorização - “comentadores: diálogos e debates”, composta de notas construídas por citações e ou alusões a comentadores. A escolha reside no fato de entendermos que estas notas e suas singularidades são portadoras da representação da tensão de Xavier Pinheiro entre o traduzir e o comentar a obra de Dante. Elas se encaminham para a impossibilidade de serem pensadas como um recurso neutro e livre de uma posição interpretativa. No seu conjunto, ao nosso ver, portam sutilezas, sinais, detalhes da apresentação de Dante, por parte de Xavier Pinheiro, aos leitores brasileiros.

Não pretendemos fazer uma análise exaustiva de cada nota, nem mesmo abarcar as 78 ocorrências, mas, ao longo deste percurso, interessa visitar algumas delas no intuito de apreender marcas, que nos servem de pistas para entender esse elemento paratextual composto por Xavier Pinheiro. Diante disso, algumas questões cujas respostas, ainda que nunca fechadas e definitivas, podem ser apontadas ao longo dessa análise: o fato de Xavier Pinheiro fazer uso de notas estaria ligado à necessidade de situar o leitor brasileiro frente à obra de Dante? Partindo do pressuposto genettiano de que o paratexto orienta a leitura<sup>57</sup>, quais implicações as notas de Xavier Pinheiro promovem no modo como o texto dantesco é recebido e lido pelo leitor? Por que esse tradutor dá sustentação às suas

---

<sup>57</sup> A leitura é aqui entendida como maneira de compreender, de interpretar um texto, uma mensagem, um acontecimento.

notas por intermédio de (outros) comentadores? Este seu movimento faz com que possamos associá-lo a um comentador de Dante?

Assim, no trilhar dessa pesquisa, a partir do levantamento de algumas ocorrências, irá se construindo um conjunto de notas nas quais Xavier Pinheiro cita trechos de um ou mais comentadores, outras em que se manifesta coadunando ou não com a ideia dos comentadores por ele citados e outras em que apresenta, em determinada passagem, os rastros de sua leitura, sem nomear, recortar e citar os comentadores.

Iniciaremos a exposição com a nota indicada pelo algarismo quinze, constante do canto I, do *Inferno*:

Quadro 7 – *Inf.*, I, 34

(continua)

**Canto (*Inf.*, I, 34)**

“Com muitos animaes se consorcia,  
Hade a outros se unir té ser chegado  
- Lebreu<sup>15</sup>, que a leve á horrida agonia.  
(ALIGHIERI, 1907, p. 26)

**Nota 15**

Lebreu (veltro) é inimigo natural da loba. Nesta acepção usa Dante d'esta palavra em varios logares da *Divina Comedia*, applicando-a aos Gibelinos, ao passo que qualifica de lobos aos Guelfos. É assim que denomina Martins aos Malatestas de Verruchio, senhores de Rimini e abalisados Gibellinos da Romanha (*Inf.* XXVI, 46); cães os Gibellinos de Pisa, Sismondis, Galandis e Lanfranchis, que perseguiram Ugolino e seus filhos, chamados lobo e lobinhos (*Inf.* c. XXXIII, 31, 32); vê os cães convertidos em lobos, ou Gibellinos transformados em Guelfos no território talhado pelo Arno (*Purg.* XIV, 49); e dá o nome de alões aos Aretinos tambem Gibellinos (*ib.* 46).

Mas Dante não se referiu especialmente a Can Grande della Scala, como muitos commentadores auctorizados suppuzeram. O conde Troya copiosamente demonstrou que a denominação cabe unicamente a Uguccione della Faggiola, no seu erudito livro - *Del Veltro allegorico di Dante*. Um dos seus mais notaveis trechos, transladados para aqui, convencerá d'esta verdade.

“A verdadeira explicação não souberam dal-a Boccacio e Benvenuto d'Imola, limitando-se a repetir o dizer dos mais antigos. D'estes, uns cuidavam que o *veltro* era Jesus Christo, que apparecia entre ceus e ceus, entre constellações e constellações, como entre dous pannos de feltro, como se Dante no introito do poema quizesse delirar

(continua)

com os Millenarios, ou crer que a vinda prematura do Senhor sómente a terra da Italia devesse avantajar. Queriam outros que o *veltro* fosse um príncipe tartaro; e outros que se tratava de um príncipe que tinha de vir á luz da vida entre o Monte Feltro e a cidade de Feltro. Esta ultima suposição foi assáz reprovada por Benvenuto. A crença, facilmente acceita pela maioria, sómente formou-se pela similhaça casual dos nomes Candella Scala e *veltro* com o accrescimo de ser animal por indole adverso á loba.

“D'aqui seguiu-se a opinião de que Can Grande Scala, natural de Verona, entre Monte Feltro e Feltro na Marea Trevigiana, era o príncipe vaticinado por Alighieri, como se nessa vasta extensão outras cidades não se demorassem conjuctamente com Verona, as mais insignes da Italia, Mantua, Modena, Ferrara, Bolonha. A estulta prophesia de Miguel Scoto (*Padua magnatum plorabunt filii necem diram et horrendam CATULOQUE Verona*) deu azo a um egregio engenho veneziano para ler n'essas palavras uma promessa, feita a Can Scaligero, de avassalar toda a região situada entre a Marcha de Trevigi e a de Ancona. Diga-se no emtanto, em abono da verdade, que as palavras de Scoto não auctorizam interpretação tal.

“O certo é e provado está que Can nunca militou fóra da Lombardia, nem por interesses da Toscana e Romanha e, portanto, pelos de Alighieri. Outros bem differentes, já antes de 1300 a 1308, quando apenas Scaligero sahia das mantilhas da infancia, tinham campeado na Romanha e Toscana, lançando os Guelfos de cidade em cidade, em contraposição ao poder temporal de Roma.

"Uguccone della Faggiola, príncipe temido de Bonifacio VIII, *podestá nove vezes reeleito de Arezzo*, parente por afinidade de Corso Donate e de *Alighieri*, foi o *VELTRO Allegorico de Dante*, o *veltro* posto de atalaia na fronteira da Toscana e Romanha, infatigavel em aggressões até ás portas de Florença e Roma; o *veltro* a quem Dante dedicava o Inferno por intervenção de Fr. Hilario. Ao valente e generoso animal não cabia outro alimento que sapiencia e virtude: louvor excelso, que indiscripção seria querer torcer em prol do adolescente imberbe Scaligero.

“O artificio da prophesia de Virgilio e a necessidade poetica de conservar os términos allegoricos das tres alimarias da floresta, induziram Alighieri a *omittir* o nome da quarta, o *veltro*. Igual silencio guardou na dedicatoria do Purgatorio a Moroello Malaspina e o Paraiso a Can Grande della Scala. O estado dos negocios em 1308 e os intuitos politicos de Alighieri obrigaram-o a não revelar quem fosse o *veltro*. Igualmente deixou de descrever a patria ou o dominio entre Feltro e

Feltro, isto é, a Faggiola entre as cidades Feltrias de Macerata e San Leo”.

Com relação a Miguel Scotto escreveu, no seu estimado livro, o ilustre Troya ainda estas palavras, que darão ao leitor notícia d'esse individuo, de quem Dante disse, no c. XX do *Inferno*:

*Michele Scotto fu chi veramente*

*Delle magiche seppe il giuoco.*

“Em 1291 Can Grande della Scala estava na infancia: seu pai Alberto teve outros filhos Bartholomeu e Alboino, além de José, bastardo, que fez abade de S. Zeno em Verona. Reinou Alberto depois de Mastino com o titulo de *podestá* e *capitano*, e a adulação rodeou de faustos auspicios o berço de Can. Miguel Scotto, velho, medico e astrologo de Frederico II, proferira breves e abstrusas palavras acerca de futuras peijas e requestas e de um pequeno cão de Verona: *Giovanni Villani* conservou essas insensatas e vans. E no emtanto o vulgo acreditou de boa mente que Can teria de assenhorear Padua. Scotto falleceu no mesmo anno, em que Can veiu á luz” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 31-32).

Fonte: a autora (2018).

A nota em questão foi agrupada sob o título “comentadores: diálogos e debates”, pelo viés do critério de predominância de citação direta de um comentador do poeta florentino, mas essa característica, ao mesmo tempo, se entrecruza com outras. Então, de certo modo, poderíamos reunir essa nota também no grupo “notas explicativas/informativas”, pois Xavier Pinheiro explica o termo *lebréu*. Também poderia ser incorporada ao conjunto de notas intitulado “links da/na *Comédia*”, visto que um dos traços que a caracteriza é o fato de esse tradutor encaminhar o leitor para outros versos do *Inferno* e para versos do *Purgatório*, nos quais Dante teria usado o termo *lebréu*, no sentido de cão, de animal inimigo da loba.

Contudo, o que pretendemos ressaltar dessa nota é a citação e o posicionamento de Xavier Pinheiro frente a quem, a qual pessoa ou a qual personagem histórica Dante teria atribuído o substantivo *lebréu*.

Há que se considerar que, ao longo dos séculos, devido ao caráter ambíguo dos versos dantescos, vários estudiosos se debruçaram sobre esta passagem da *Divina Comédia*, identificando no termo *veltro* (*lebréu*) vários referentes. A título de demonstrar essa polissemia, apresentaremos algumas interpretações atribuídas a esse vocábulo por comentadores da

poesia dantesca, como é o caso de Jacopo Alighieri (1322)<sup>58</sup>, filho de Dante, que, em nota sobre essa personagem, afirma que *veltro* foi empregado como referência a alguém virtuoso, capaz de remover os vícios que corrompem uma nação<sup>59</sup>. Ainda no século XIV, outro comentador, Anonimo Selmiano (1337), associa o *veltro* à figura de Jesus Cristo, que mandado por Deus seu pai, virá no dia do Juízo, para sentenciar os justos e os pecadores<sup>60</sup>. Já os estudos de Guglielmo Maramauro (1369) apontam o *veltro* como um papa que virá e matará a loba<sup>61</sup>.

A enigmática identidade do *veltro* adentra aos séculos XV e XVI e continuará sendo motivo de especulações. Há quem aposte em algo divinal, há os que concedem ao *veltro* a imagem de um herói humano, religioso ou não, outros veem no verso a imitação de uma das passagens da obra de Virgílio (*Ecloga*). Ainda sobre esse cão de caça e sua simbologia obscura, foram associadas as figuras do papa Bento XI, do Imperador Arrigo VII, de Enrico VII di Lussemburgo, de Ludovico il Bavaro, entre outros.

Para o comentador Alessandro Vellutello (1554), o *veltro* ao qual se refere Dante, é Cangrande della Scala, Senhor de Verona, que apoiou o poeta oferecendo-lhe ajuda em tempos de exílio. Muitos comentadores posteriores a Vellutello, a exemplo de Pier Francesco Giambullari (1538),

---

<sup>58</sup> Os comentadores Jacopo Alighieri (1322); Jacopo della Lana (1324); Anonimo Selmiano (1337); *Ottimo Commento* (1338); Guglielmo Maramauro (1369); Giovanni Boccaccio (1373); Francesco da Buti (1385); Trifon Gabriele (1525); Pier Francesco Giambullari (1538); Giovan Battista Gelli (1541); Alessandro Vellutello (1544); Bernardino Daniello (1547); Torquato Tasso (1555); Ludovico Castelvetro (1570); P. Pompeu Venturi (1732); Baldassare Lombardi (1791) Paulo Costa (1819); Giovanni Andrea Scartazzini (1872); Charles S. Singleton (1970); Umberto Bosco e Giovanni Reggio (1979); Robert Hollander (2000); Nicola Fosca (2003), aqui citados para a análise das notas elaboradas por Xavier Pinheiro, foram retirados do *site* eletrônico *Dante Lab*. Um espaço digital para análise acadêmica da *Divina Comédia*, que inclui mais de 75 comentários do século XIV até hoje, originalmente desenvolvido por Robert Hollander.

<sup>59</sup> “[...] *veltro debbia essere alcuno virtudioso che per suo valore da cotalvizio rimova la gente approvando ch'altrochedi gentil nazione non possa essere*”(ALIGHIERI, Jacopo. 1322, s.p)

<sup>60</sup> “[...] *parla in figura di veltro, di Cristo figliuolo di Dio, il quale al dì del giudicio dee venire, da Dio suo padre mandato, a sentenziare i giusti e peccatori*”(SELMIANO, 1337, s.p).

<sup>61</sup> “[...] *io intendo questo passo per questo modo: il veltro el qual ociderà questa lupa sarà papa*” (MARAMAURO, 1369, s.p)

Trifon Gabriele (1525), Bernardino Daniello (1547), Torquato Tasso (1555), Ludovico Castelvetro (1570), Giovan Battista Gelli (1541) e Pompeu Venturi (1732) coadunam com a opinião de que Dante, ao dizer *veltro*, estaria se referindo ao seu amigo e benfeitor Cangrande della Scala.

O século XIX marca a entrada de outro nome que será associado ao *veltro*. A ideia, ao que tudo indica, teria sido proposta pelo historiador e político Conde Troya<sup>62</sup>, que se dedicou à pesquisa histórica, em especial sobre a Idade Média e a vida de Dante, e passou a defender a em livro intitulado *Il Veltro allegorico di Dante*, publicado em 1825, a opinião de que o *veltro* não se refere à figura de Cangrande della Scala, mas, sim, a Uguccione della Faggiola.

Ao retomarmos a nota de número 15, do canto I do *Inferno* elaborada por Xavier Pinheiro, mais especificamente quando afirma “Mas Dante não se referiu especialmente a Can Grande della Scala, como muitos commentadores auctorizados supuzeram”, tem-se nesse enunciado uma contestação. Ele, em certa medida, refuta a interpretação dos comentadores que atribuíram ao *veltro* o referente Cangrande della Scala. Xavier Pinheiro indica ao leitor outro referente, ao afirmar que “o conde Troya copiosamente demonstrou que a denominação cabe unicamente a Uguccione della Faggiola”.

Além disso, argumenta: “um dos seus mais notáveis trechos trasladados para aqui convencerá d’esta verdade” e a nota prossegue com uma citação direta de parte do livro do conde Troya.

Xavier Pinheiro, ao arrematar a nota fazendo uso dos dizeres “convencerá d’sta verdade”, afasta, do leitor, o referente Cangrande della Scala para o termo *veltro*. Ocorre, então, o apagamento da figura de Cangrande para dar visibilidade a Uguccione della Faggiola. E isso fica mais evidente quando ele, no percurso seguinte de seu pensamento, continua a digressão dizendo: “Um dos seus mais notáveis trechos, trasladados para aqui, convencerá d’esta verdade”. Com estes dizeres, Xavier Pinheiro provoca e ou orienta o leitor a seguir com ele nesta interpretação para a identidade do *Veltro*, qual seja, a de ser Uguccione della Faggiola, o possuidor da virtude, de aniquilar a loba e dar à “humilde Italia amparo forte” (*Inf.*, I, 36).

---

<sup>62</sup> Carlo Troya (1784-1858), historiador, político e escritor napolitano. Durante o período de exílio, dedicou-se ao estudo da biografia de Dante que resultou no livro intitulado *Del Veltro allegorico di Dante*, publicado em Florença no ano de 1826 (DIZIONARIO, 2011).

Tem-se então, uma manifestação de Xavier Pinheiro que não se limita a explicar, em nota, no texto vertido, um termo (neste caso *veltro*), recurso que no entender de Rónai é indispensável, quando não obrigatório, diante de traduções de obras literárias que se situam em contexto cultural diverso e ou que se encontram “distantes de nós em tempo, lugar e espírito” (1981, p. 100), como vem a ser o caso da *Divina Comédia*. Xavier Pinheiro, nessa nota, se desloca entre o explicar e o comentar, funde o processo de traduzir e comentar, em que revela os rumores complexos de movimentos da mão e da mente, de manifestação de seu pensamento (CESAR, 1999). Ele interpreta o texto de partida, com base em suas leituras, suas experiências culturais e sociais, e imprime, no texto traduzido, suas perspectivas, seu tom, sua voz, ao se posicionar frente a quem seria o *veltro*, uma incógnita instaurada desde os primeiros comentadores da *Divina Comédia*, datados desde o século XIV.

É bem verdade que, nesse passo a passo, nesse comentar e se posicionar, a nota acaba como que sedimentando uma interpretação. Desfaz a dubiedade, o impasse. E, então, a obscuridade, a polissemia, inerentes ao texto literário, estarão resolvidas para o leitor já que a passagem se torna objetiva, orientando-o para esse entendimento da figura do *veltro*.

Individuamos, também para apontar as singularidades das notas elaboradas por Xavier Pinheiro a nota extraída de uma das passagens que contempla os aspectos do espaço físico do além-túmulo descrito por Dante, mais especificamente, o recinto infernal. Para tanto, há que se ter em mente que a visão dantesca do outro mundo é manifestação da doutrina cristã à qual Dante pertencia. Conforme adverte Gaspari (2010), os ecos bíblicos e de outras narrativas, descrevendo experiências humanas do além-túmulo foram muito difundidos durante a Idade Média, a exemplo do apóstolo Paulo<sup>63</sup>, como descrito na II Carta aos Coríntios, bem como o Apocalipse de São João, que também legou à humanidade descrições sobre o *oltretomba*, ressoam na *Divina Comédia*. Mas estas

---

<sup>63</sup> O relato atribuído a Paulo encontra-se no apócrifo *Visio Sancti Pauli* e em II Cor. 12, dos versículos de 1 a 10 e, o Apocalipse do *Novo Testamento* é “identificado como de autoria ao apóstolo João. Este “foi escrito provavelmente entre 54 e 68 d.C. ou 81 e 96. É um texto muito rico e que já propiciou muitas leituras diferentes ao longo da história. O livro em questão tem como tema central o reinado de Deus sobre a história. João recebe como missão, ao ter a visão dos céus, escrevê-la e enviá-la às igrejas de Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia” (GASPARI, 2010, p. 84).

estariam longe de ser as únicas inspirações do florentino. Em suas leituras, estariam também obras da civilização islâmica.

Essa questão da influência de textos islâmicos sobre o cenário e sobre os conteúdos da *Divina Comédia* é um tema já muito frequentado, desde o momento em que o espanhol Asín Palacios (1871-1944), reconhecido como grande arabista no mundo todo, publicou o volume *La escatologia muçulmana en la Divina Comédia* [...]. Os textos apresentados pelo arabista possuem alta inteiração alegórico-mística e são, para o estudioso, não somente paralelos em relação ao texto dantesco, mas modelos diretos sobre os quais os versos de Dante teriam sido moldados, tanto para a concepção quanto para o cenário do mundo do além, incluída aí a estruturação de episódios específicos (GASPARI, 2011, p. 115).

Esse Dante “resgatador”, de que nos fala Gaspari, “com muita liberdade, com liberdade de poeta”, se valeu das várias concepções do mundo dos mortos e “muito mais que descrever, imaginou, tendo consciência de estar escrevendo uma obra prima, mas também de estar transfigurando imagens literárias já constituídas anteriormente” (GASPARI, 2010, p. 149). Do resultado dessa arte, constante em toda a extensão da *Divina Comédia*, nos deteremos, pela nota que nos interessa analisar, ao canto XVIII, mais especificamente o oitavo círculo do *Inferno*.

Neste local, reservado aos fraudulentos, estão dispostas punições diferenciadas para cada modelo de fraude: para os sedutores, os adutores, os simoníacos, os adivinhos, os corruptos, os hipócritas, os ladrões do sagrado, os maus conselheiros, os semeadores da discórdia e os alquimistas. A imagem desse espaço dantesco é composta por uma zona circular declinante, subdividida em dez partes, designadas estas pelo poeta de *Malebolge*.

Xavier Pinheiro insere uma nota no vocábulo *malebolge*:

Quadro 8 – *Inf.*, XVIII, 1

(continua)

**Canto (*Inf.*, XVIII, 1)**

Tem o inferno, de rocha construído,  
De ferrea côr, de muro igual cercado  
Um logar: *Malebolge*<sup>1</sup> o nome havido.

(conclusão)

(ALIGHIERI, 1907, p. 205)

**Nota 1**

Malebolge, litteralmente - bolsas más. Parece que Dante deu este nome ás divisões, em que repartiu o oitavo circulo, por assimilhar-se a sua fórmula de uma bolsa ou sacco, isto é, estreita e funda. Suppõe-se tambem que fosse proposito seu applicar aos carceres d'esses condemnados o nome d'aquillo que se póde haver por symbolo do dolo e fraude.

Biaglioli descreveu as Malebolge do modo seguinte, que dá idéa sufficiente da sua estrutura:

“Imagina-se um vastissimo e profundo poço, no centro do qual haja outro, cuja circunferencia tenha por diametro a decima parte do primeiro. Imagina-se o fundo d'este formando plano circular inclinado para a boca do segundo. Imagina-se mais dez fossos abertos na rocha viva, de que é feito todo o fundo, e circularmente collocados em toda a circunferencia do mesmo fundo. A largura e a margem de cada fosso vão diminuindo proporcionalmente. Da borda de cada um dos fossos resaltam rochedos, igualmente distantes entre si, passam por cima de cada qual arqueando-se como pontes de um a outro. Esta é a imagem do logar, onde estão os Poetas, formado de um só penhasco, em que foram cavados os fossos. O plano abaixa mais e mais para o centro e com elle os fossos, pois diminuindo o numero dos peccadores de mais abominavel culpa, estreitam-se e diminuem as pontes na mesma progressão, mas em justa proporção das partes com o todo. Os Poetas vão de ponte em ponte, do primeiro ao quinto fosso; e, como o do sexto está demolida, Virgilio transporta Dante descendo pela parede mais alta do sexto, e subindo a do sétimo até onde a ponte respectiva começa. As cavas restantes e suas pontes passam elles um após outro, e assim chegam ao termo” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 211).

Fonte: a autora (2018).

A nota inicia com a apresentação de um equivalente: “Malebolge, literalmente - bolsas más”. No processo tradutológico, afirma Rónai (1981), um dos papeis do tradutor é o de esclarecer, e, para tanto, um equivalente seria uma atitude aceita e até recomendada.

Xavier Pinheiro dá continuidade à sua nota e nela fica evidente o rigor com que ele trata a passagem. Ele vai além da atitude de esclarecer, via equivalência, a expressão *Malebolge*, faz uso dos vocábulos “parece” e “supõe-se”, encaminha o leitor para seguir com ele na condição de hipótese sobre o fato de Dante ter estabelecido uma correlação entre a

bolsa ou saco usado para guardar o dinheiro e a topografia do oitavo círculo do Inferno, habitado pelos condenados de dolo ou fraude. E, ao chamar atenção para esta analogia, estaria Xavier Pinheiro trazendo ao leitor a metáfora estabelecida por Dante, contida em um espaço ainda maior, “estancia horrenda./ A que todo seu mal o mundo envia” (*Inf.*, VII, 6), versos que, nas palavras de Arrigoni (2001, p. 62), ilustram “o abismo infernal visto como um enorme saco, que contém metaforicamente os condenados e todo o mal existente no universo”.

A nota prossegue e Xavier afirma que “Biagioli (*sic*)<sup>64</sup> (referindo-se ao comentador por ele citado na nota) descreveu as Malebolge do modo seguinte, que dá idéia suficiente da sua estrutura”. A construção “ideia suficiente” parece induzir o leitor na observância de que ele - Xavier Pinheiro - cotejou um determinado número de descrições desse espaço e que escolheu uma, que julgou ser a mais completa. E, a partir da transcrição direta do comentário de Biagioli, o leitor estabeleceria a imagem desse espaço do oitavo círculo do *Inferno*. A escolha de um comentador por parte de Xavier Pinheiro, associada às palavras de que este [Biagioli] dá (ao leitor) a ideia suficiente deste espaço, pode ser entendida como uma negociação que o tradutor faz entre a sua interpretação e a que ele gostaria que o leitor da tradução tivesse (CESAR, 1999).

As notas seriam, então, o reflexo da interpretação desse primeiro leitor (Xavier Pinheiro) com base em sua própria experiência cultural e social. Tal proceder aponta, então, para a linha tênue que se instaura à margem entre o explicar e o comentar, revelando um orientar que, em última instância, se borra com o determinar a interpretação do texto.

Outra nota para análise diz respeito a de número sete do canto XXVII do *Inferno*. Neste canto, Dante encontra um danado que pede notícias sobre a situação política da região de Emília Romanha. O viajor, então, narra qual a conjectura dos atuais governantes de cada cidade da região. A alma atenta ao relato é Guido da Montefeltro que, em vida, foi um soldado. Todavia, a certo ponto, se arrependeu, convertendo-se a frade franciscano. Como religioso, foi coagido e enganado pelo Papa Bonifácio VIII. Em seu relato, o *viator* Dante se refere a esse papa como muito

---

<sup>64</sup> O italiano Niccolò Giosafatte Biagioli ou Niccolò Giosafatte Biascioli (1769-1830) foi professor, gramático, lexicógrafo e dantista, cujo *Commento alla Divina Commedia*, em três volumes, representa um texto de referência da primeira metade do século XIX por questionar tradições adquiridas, iniciando uma problemática moderna (ENCICLOPEDIA, 1970).

ligado ao poder temporal, preocupado em ampliar seus domínios, suas riquezas. Nessa passagem da *Divina Comédia*, o Papa é denominado de Príncipe dos Fariseus. Xavier Pinheiro insere nota nos versos que contemplam esse apelido:

Quadro 9 – *Inf.*, XXVII, 29

(continua)

**Canto (*Inf.*, XXVII, 29)**

Dos novos Phariseus Príncipe infido<sup>7</sup>  
 Em Latrão guerra crúa declarara:  
 Não contra Mouro, nem Judeu descrido,  
 (ALIGHIERI, 1907, p. 305)

**Nota 7**

O príncipe dos novos phariseus – o Papa Bonifacio VIII.

O condemnado, que fala, é Guido, conde de Montefeltro, do solar antiquissimo dos Montefeltros, que teve mando e domínio em Pisa, Urbino e muitas outras cidades italianas. Pertenceu ao partido gibelino e assignalou-se por seu esforço e tática nas batalhas e por sua sagacidade nos conselhos. Adiantando em annos, vestiu o habito de S. Francisco por penitencia e falleceu no convento de Assiz.

O discurso, que Dante attribue a Guido de Montefeltro, foi traduzido em francez por Voltaire, em modo que, disse um critico italiano “não podia aquelle insigne engenho demostrar mais cabalmente quanto ignorava o nosso poetico idioma.” Essa versão é consoante ao trecho do *Dictionnaire philosophique*, em que o patriarca de Ferney deu mais uma vez cópia da leviandade, que caracterizou as suas opiniões acerca de alguns abalizados escriptores, lustro e primor das letras antigas e modernas. Aos leitores talvez não desagrade ver a sentença, que aquelle juiz parcial e precipitado lavrou contra o immortal Poeta e a sua comedia divina. Eil-a sem commentarios:

“Quereis saber quem é Dante? De divino o qualificaram os Italianos; mas é divindade desfarçada; poucos cahem no entendimento dos seus oráculos; teve muitos commentadores, motivo para mais difficultar o seu conhecimento. Como ninguem o lê, vai crescendo cada dia a sua fama. Uma dúzia de trechos seus tem sido decorados: com isto dão-se os curiosos por satisfeitos, excusam o exame de tudo mais.

“Dizem que o tal Dante divino padeceu revezes da fortuna: não vos pareça que fosse divino para os seus contemporaneos, nem propheta na sua terra. Foi prior, é certo, não prior de Florença, o que dizer - senador.

“Affirmam os seus patricios, que nasceu em 1260. Bayle, que escreveria em Rotterdam *currente calamo* para o seu livreiro cerca de quatro seculos feitos depois de Dante, attribue ao seu nascimento a data de 1265. Por esse engano de cinco annos não fico-lhe querendo mal; pois o essencial é acertar no tocante ao bom gosto e aos raciocinios. (O engano é de Voltaire).

“Era o alvorecer da arte da patria de Dante. Florença, á imitação de Athenas, transbordava de engenho, agudeza, leviandade, inconstância e facções. A facção dos Brancos predominava: o nome lhe veiu em commemoração da signora Bianca. A parcialidade adversa appellidou-se partido dos Negros para mais se differençar dos Brancos. Mas os florentinos se não contentavam com dois partidos: tinham mais os Guelfos e Gibelinos. *Gibelinos* eram os Brancos na sua maioria, isto é, partidarios dos Imperadores. Os Negros, que preferiam os papas, diziam-se *Guelfos*.

“Essas varias facções enthusiasmava-se pela liberdade e faziam quanto em si cabia para opprimil-a. O Papa Bonifacio VIII quis servir-se de dissensões taes para dar cabo do poder imperial na Italia, e proclamou seu vigario na Toscana Carlos de Valois, irmão do Rei de França, Philippe o Bello, O bigario apresentou-se bem petrechado de armas, lançou de Florença *Brancos* e *Gibelinos* e mereceu o odio do *Negros* e *Guelfos*. Com os seus fóros de Brancos e Gibelino. Dante foi um dos primeiros desterrados; de mais a mais arrazaram-lhe a casa. E’ quanto basta para significar affeição, que havia de guardar á casa da França e aos Papas. Há, porém, quem diga que partiu para Paris e que por desenfado arvorou-se em theologo e discutia com valentia nas escolas. Dizem mais que o Imperador Henrique VII nada fez por elle, posto fosse Gilbelino exagerado. Foi á côrte de Frederico de Aragão, Rei da Sicilia, e de lá tornou tão pobre como fôra. Ficou reduzido ao Marquez de Malaspina e ao Gran-Ran de Verona, mas nem marquez, nem Gran-Ran lhe deram a esperada desforra. Morreu na indigência em Ravenna, aos 56 annos de idade. Nas suas peregrinações compoz a comedia do *inferno*, *purgatorio* e *paraiso*: á essa moxinilada houve quem quisesse dar os fóros de bellissimo poema epico.

“Começa encontrando-se á entrada do inferno com um leão e com uma loba. De improviso surge Virgilio, que vem animal-o, e diz-lhe que é Lombardo, tal qual se Homero se gabasse de ser turco. Virgilio se offerece para fazer a Dante as honras do inferno e purgatorio, guiando-o até á porta de S. Pedro; mas desde logo lhe declara que não poderá entrar com elle.

(conclusão)

“No entanto, Caronte lhe dá passagem na sua barca. Conta-lhe Virgilio que um pouco depois da sua descida do inferno, viera uma entidade poderosa e remira as almas de Abel, Noé, Abraham, Moysés e David. De viagem, deparamse-lhes no inferno moradas bem amenas, n’uma das quaes acham-se Homero, Horacio, Ovidio e Lucano; n’outra estão Electra, Heitor, Enéas, Lucrecia, Bruto e o Turco Saladino; na terceira Socrates, Platão, Hippocrates e o Arabe Averrões.

“Até que afinal appareceu-lhe o verdadeiro inferno, onde Plutão julga os peccadores, entre os quaes o viajante distingue vários cardeaes, papas e florentinos em grande somma. Tudo isso será por ventura no estylo comico? Não. No heroico? Tambem não. Pois então em que gosto foi feito o tal poema? No gosto extravagante.

“Mas ahi se leem versos tão felizes, tão espontaneos, que apezar dos seus quatrocentos annos, ainda não ficaram velhos e nunca ficarão. Tambem um poema, que leva Papas para o inferno, é para aguçar a curiosidade; e os commentadores apuram todas as forças do engenho para affirmar ao certo quaes foram os condemnados por Dante e assim não se enganarem em assumptos de tanta graveza.

“Fundou-se uma cadeira para leitura e explicação d’esse auctor classico. E como o consentiu a Inquisição? A isto respondo: que na Italia a Inquisição é de boa avença: bem sabe que pilherias em versos não fazem mal, como se verifica por um trecho do canto 23º, que vou trasladar livremente. É a historia de um condemnado amigo intimo do auctor.” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 310-312).

Fonte: a autora (2018).

Em nota, Xavier Pinheiro informa quem é a personagem Guido de Montefeltro e indica a quem ela se referiu, ao fazer uso do epíteto “Príncipe dos fariseus”. Esse proceder de Xavier Pinheiro, se analisado sob o viés de Rónai (1981), poderia ser vinculado à necessidade de elaboração de uma nota que esclareça o leitor sobre personagens (Guido Montefeltro e Bonifácio VIII), justificada no fator distância, no espaço e tempo que separam o leitor brasileiro da *Divina Comédia*.

Xavier Pinheiro foge à regra de acrescentar notas somente “quando o texto é insuficientemente claro para leitores de outra nação e exige explicações” (RÓNAI, 1981, p. 100). Ele ultrapassa, transborda, vai além do ato de tradução. Ocupa a margem para digressões e diálogos com o leitor, neste caso, para falar sobre os comentários escritos por Voltaire sobre o poema e o poeta florentino.

Parece pertinente considerar que, ao longo de mais de 700 anos de sua existência, a *Divina Comédia* recebeu vários adjetivos, como obra

máxima, obra prima, obra clássica, obra divina, magnífica, singular e única (CROCE, 1948). Mas as opiniões quanto à grandeza da obra não são unânimes. Benedetto Croce (1948) apontou para alguns críticos que usaram um tom pouco elogioso para se referir ao poeta florentino e sua obra, a *Divina Comédia*, entre os quais Voltaire, que a definiu como sendo uma baderna, zombou dos anacronismos que continha e afirmou que o poema era admirado, mas pouco lido.

No mesmo século de Voltaire, Von Goethe marca sua relação com Dante por controvérsias. Ora a repulsa ora a grandiosidade do poeta foram objeto de manifestação desse escritor. Na França, afirma Curtius (2013), a resistência foi ainda mais intensa. Só nos tempos modernos, meados do século XIX, a crítica acadêmica francesa alargou seus horizontes e ocorreu uma maior aceitação de Dante<sup>65</sup>.

Podemos dizer que, no Brasil, Xavier Pinheiro, na nota em questão, descortina uma pluralidade de assuntos e colabora para desmistificar algumas “falas” que circulavam sobre o poeta e sua poesia maior, a *Divina Comédia*. Em tom de desculpas lamenta a interrupção: “aos leitores talvez não desagrade, ver a sentença que aquele juiz parcial e precipitado (referindo-se a Voltaire) lavrou contra o imortal Poeta e sua comedia divina”, mas a entende necessária.

As palavras “parcial”, “precipitado”, “lavrou contra”, “O engano é de Voltaire”, empregadas por Xavier Pinheiro para a elaboração do comentário, denotam a sua posição de defensor de Dante e de sua obra. Possivelmente, ele contra-argumentava a opinião de Voltaire sustentado pelos fatos que favoreceram a redescoberta de Dante como o maior poeta da Idade Média cristã, quais sejam, o *Risorgimento* na Itália; o romantismo na Alemanha; e, no campo da pintura, o objetivo traçado pelo grupo de jovens artistas, os pré-rafaelitas, que almejavam uma reforma na arte britânica, a partir da promoção e recuperação dos modelos dos pintores florentinos do século XV (CURTIUS, 2013).

---

<sup>65</sup> Segundo Curtius, “na Itália, Dante ficou esquecido por longo tempo. Alfieri calculava não se encontrarem lá nem trinta pessoas que tivessem lido a *Comédia*. Segundo Stendhal, por volta de 1800, Dante era menosprezado na Itália. Foi “despertado” pelo *Risorgimento*, como na Alemanha pelo romantismo e na Inglaterra pelos pré-rafaelitas. O redescobrimento da Idade Média foi a base comum. As homenagens italianas a Dante em 1865 - como as homenagens alemãs a Schiller de 1859 - preluíram a unificação nacional. Como maior representante intelectual de sua nação e o maior poeta da Idade Média cristã, Dante passa no século XIX para o panteão do classicismo universal - um classicismo desligado de qualquer teoria classicista” (2013, 433-434).

Parece ficar sempre mais evidente que as notas de Xavier Pinheiro nos encaminham para a impossibilidade de se estabelecer vínculos para a resolução de problemas gerais de tradução, uma vez que ganham progressiva autonomia, abrindo-se para várias direções, não sendo possível associá-las a explicações e anotações, como um recurso neutro e livre de uma posição de um comentarista. Xavier Pinheiro se mostra em suas paradas, suas reticências e, segue desvendando, gradualmente o modo como o seu processo de tradução se efetua, por intermédio das citações, valida o seu posicionamento, exemplifica e ou reitera as suas considerações, desfazendo os limites entre tradutor e comentador.

Outra nota formulada por Xavier Pinheiro foi extraída do canto III do *Inferno*, do seguinte contexto: Dante narra a chegada dos dois poetas ao abismo infernal. Assombrado com as palavras inscritas na porta do Inferno, o poeta *viator* é assolado pela dúvida de prosseguir na viagem. O perspicaz Virgílio reconforta o florentino e o alerta de que deverá, para seguir na caminhada, livrar-se de todo o medo.

Assim, refeito o pacto entre guia e guiado, os caminhantes avançam ao átrio do Inferno e, conforme adentram, Dante relata a atmosfera desse ambiente tomado de gritos, suspiros e pranto, que “por esse ar sem estrelas irrompia” (*Inf.*, III, 8). Encontra os ignavos, almas covardes, que em vida nunca se posicionaram, nunca tomaram partido. Essas almas, nos conflitos, esperavam a resolução do problema para, então, se posicionar a favor do vencedor e, devido a esse seu comportamento, até satanáas as repudia e, nesse local antinfernal, são picadas por vespas, moscas que lhe mordem a testa, fazendo com que o sangue se misture às lágrimas e escorra pelo corpo até encontrar os vermes que se aproveitam desse sangue e das carnes. E neste afã, nessa tormenta, os danados não param, correm o tempo todo, seguindo uma insígnia em branco, que não conseguem alcançar.

Dante, atento a tudo o que ali se passa, reconhece, dentre os que sofrem esse tormento, aquele “que a gran renuncia fez ignobilmente” (*Inf.*, III, 20). Segue a poesia, e o florentino não revela o nome dessa alma covarde. Desse modo, a incerteza sobre quem seria essa persona tornou-se objeto de especulações entre os leitores e estudiosos do poema.

Xavier Pinheiro marca essa passagem com uma nota inserida no vocábulo ignobilmente:

Quadro 10 – *Inf.*, III, 20

(continua)

**Canto (*Inf.*, III, 20)**

Alguns já distinguira: eis, de repente

Olhando, a sombra conheci d'aquelle  
Que a gran renuncia fez ignobilmente.<sup>4</sup>  
(ALIGHIERI, 1907, p. 47)

#### Nota 4

A opinião mais seguida é que o poeta allude a Frei Pietro de Morone, natural da Apulia, religioso da ordem beneditina e fundador, em 1244, da ordem dos Celestinos, cuja regra era com pouca diferença a de S. Bento. Vivia na maior austeridade da vida monastica, quando foi elevado ao solio pontifical, tomando então o nome de Celestino V. Poucos mezes depois, a convicção da sua inexperiencia e incapacidade para governar e as sugestões de maus conselheiros, levaram-no a renunciar a thiara em 1294. Voltara ao retiro, aos cilicios e macerações: mas o seu successor, Bonifacio VIII, sem motivo justificavel, mandou encarcera-lo no castello de Fumone. Dois annos depois estava sepultado. Canonizou-o em 1313 o Papa Clemente V.

Diz Boccacio acerca de Celestino V:

“Era homem simples e de vida santa, e recolhera-se como ermitão nas montanhas de Marone, nos Abruzzos. Elegeram-o Papa em Perugia, depois do fallecimento do Papa Nicolau de Ascole. Chama-se Pedro e tomou o nome de Celestino V. O cardeal Messer Benedetto Gaetano que, dotado de astucia e animo resolutu, aspirava o pontificado, começou desde logo a insinuar-lhe no espirito que o exercicio do seu eminente cargo damnaria a salvação da sua alma, suggestões que ainda mais força deram á consciencia que tinha de sua incapacidade. Ha quem affirme que o cardeal peitara criados particulares do Papa, incumbindo-os de levantar vozes perto de sua camara, que se foram de anjos descidos do céu, que diziam: - Resigna. Celestino! Resigna, Celestino! - Movido por tudo isto e tendo enfraquecidas as faculdades da alma, Celestino tomou conselho com Messer Benedetto sobre o melhor modo de renunciar a thiara”.

Os que desejaram afastar da memoria de Celestino V o estigma que Dante imprimiu-lhe neste canto da *Divina Comedia*, quizeram applical-o uns a Diocleciano, que abdicou a magestade de Imperador romano; outros a Esaú, que vendeu seu irmão Jacob a primogenitura por um prato de lentilhas. Lambertini apresentou razões assáz plausiveis para firmar a opinião - que Dante refiriu-se a um seu concidadão e contemporaneo, Torregiano dei Cerchi, que recusou governar os Florentinos (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 51-52)

Fonte: a autora (2018).

A nota inicia com os seguintes dizeres: “a opinião mais seguida é a de que o poeta alude a Frei Pietro de Morone”. Tal afirmação deixa entrever ao leitor a existência de controvérsias sobre quem seria essa alma covarde. A nota prossegue com informações sobre a vida desse Frei, também nominado Celestino V, endossada com uma citação de Boccaccio<sup>66</sup>, particularizando fatos da vida e da possível conspiração que envolveu a renúncia de Celestino que, por poucos meses, exerceu o ofício de pontífice à frente da Igreja Católica.

Interessante que, ao se pesquisar os comentários elaborados por Boccaccio (1373) sobre essa passagem, encontramos que esse estudioso da *Divina Comédia* inicia a sua nota com os dizeres: “quem é essa pessoa não se sabe ao certo [...] estimam muitos que ele (Dante) estaria se referindo àquele que hoje temos como santo e o chamamos de São Piero del Morrone, aquele que sem qualquer dúvida fez uma grandíssima renúncia, renunciando ao papado”<sup>67</sup>. No comentário, Boccaccio (1373) também alude à personagem bíblica Esaú, como um possível nome, a quem Dante, nesses versos, teria se referido. Observamos, então, que a construção da nota de Xavier Pinheiro se assemelha à de Boccaccio. Tal qual este, Xavier Pinheiro indica que para a identidade da alma não existe unanimidade, aponta a opinião mais aceita, explica quem foi Celestino V e acrescenta outros referentes que, ao longo da história, foram também propostos.

Contrariamente ao exposto por Rónai (1981) – de o tradutor necessitar subordinar-se ao texto de origem sem questioná-lo -, Xavier Pinheiro se vale de Boccaccio e Lambertini<sup>68</sup> para a formulação da nota.

---

<sup>66</sup> O literário Giovanni Boccaccio foi, em 1373, convidado a fazer a leitura pública da *Divina Comédia*, projeto interrompido no canto XVII do *Inferno*, possivelmente em virtude de problemas de saúde. Foi autor de uma das primeiras biografias de Dante, o *Trattatello in laude di Dante* (1357), também conhecido como *Vita di Dante*; e o *Commento alla Divina Commedia* (1373), resultado das leituras públicas, de parte do poema de Dante, por ele realizadas.

<sup>67</sup> “*Chi costui si fosse non si sa assai certo [...] estiman molti lui avere voluto dire di colui il quale noi oggi abbiamo per santo e chiamiamlo san Piero del Morrone, il quale senza alcun dubbio fece un grandissimo rifiuto; rifiutando il papato*” (BOCCACCIO, 1373, s.p).

<sup>68</sup> O único Lambertini possível de se encontrar informações diz respeito a *Prospero Lorenzo Lambertini* (1675 - 1758), que foi eleito Papa, passando a ser chamado Bento XIV. Teve uma vida ativa e promulgou diversas reformas religiosas. Enfrentou os problemas do Iluminismo e do Absolutismo e deu início aos restauros do Coliseu de Roma, declarando-o sagrado por ter sido um lugar em que se derramou o sangue de muitos mártires cristãos. No Brasil, fundou os

Atrai o leitor para a multiplicidade de entendimentos sobre quem seria a alma covarde, (CelestinoV, Esaú, Diocleciano, Torregiano dei Cerchi) bem como para a observância do cenário de embates políticos e sociais que vigorava nos tempos de Dante, para os abusos de poder que ocorriam no seio da Igreja Católica. Sinaliza ainda a corrupção do clero e do poder temporal da Igreja. E, por intermédio do comentador Boccaccio e de Lambertini, o movimento que se observa em Xavier Pinheiro é o de tornar acessível o que não era e, nesse seu proceder, explica, comenta o original, “acrescenta vínculos que estavam silenciados, em suma, inflaciona o texto original” (CESAR, 1999, p. 233).

Mas, é claro, afirma Grafton (1998, p. 26),

[...] ninguém pode jamais esgotar a série de fontes relevantes para um problema importante - e muito menos citar todas elas em uma nota. Na prática, sobretudo, cada anotador reordena o material para provar uma posição, interpreta - o segundo uma visão individual e omite o que não se adapta a um padrão necessariamente pessoal de relevância. A próxima pessoa que passar em revista o mesmo material de arquivo irá provavelmente ordená-lo de um modo inteiramente diferente.

A próxima nota individuada na categoria “comentadores: diálogos e debates” pertence ao canto XV do *Inferno* e se refere ao momento em que Dante se encontra com um seu contemporâneo. Dante se valerá desse seu coetâneo para fazer uma inventiva contra a decadência moral da cidade de Florença. Trata-se da alma do literato Brunetto Latini, figura importante em sua cidade pelo seu envolvimento político, compositor de uma obra de cunho ético e moral intitulada *Tesoretto*.

Brunetto foi um dos professores de Dante e, desse modo, o encontro está envolto em uma aura de respeito. As palavras de Dante são de elogio a Brunetto Latini pelos seu modo de ensinar e por ter lhe

---

bispados de São Paulo e de Mariana, em 1745, e proibiu, sob pena de excomunhão, que se escravizassem os índios (DIZIONARIO, 2010). Porém, sobre ter escrito algo referente à *Divina Comédia* ou a esta passagem do poema dantesco, não localizamos nenhuma menção. Outrossim, sobre a indicação de ser Torregiano dei Cerchi, aquele a quem Dante se referiu neste canto do *Inferno*, encontramos que esta seria a opinião menos aceita e que teria sido acolhida por um tradutor, J.C. Tarver, na esteira de uma nota do crítico literário Baldassarre Lombardi.

incultado pensamentos sobre poesia e de como o homem se faz eterno por intermédio da arte, da poesia.

Durante o diálogo, Brunetto fala sobre algumas pessoas que vivem em Florença, de índole presunçosa, avara e invejosa, que em meio às demais, acabam por contaminar, com seu modo de ser, todo um povo. Além disso, em tom profético, afirma que a obra de Dante se tornará famosa, e isso suscitará a inveja de seus conterrâneos.

Na tradução datada de 1907, tem-se uma chamada numérica no substantivo próprio “Brunetto”:

Quadro 11 – *Inf.*, XV, 10

(continua)

**Canto (*Inf.*, XV, 10)**

Que de mim fosse nas feições lembrado.

A’ sua face inclinando a mão, lhe digo,

- “Messer Brunetto!<sup>4</sup> vós aqui!” – torvado.

(ALIGHIERI, 1907, 173)

**Nota 4**

Brunetto Latini nasceu em Florença em 1220 e faleceu em 1294. Foi em seu tempo estimado como insigne philosopho e abalizado rhetorico escriptor engenhoso e orador facundo. Estes predicamentos e o cargo de secretario da republica de Florença celebrisaram menos o seu nome do que o de ter sido mestre de Dante, e a circumstancia de ter sido collocado no inferno como réo de violencia contra a natureza. O historiador Villani o qualifica de primeiro mestre de civilizar os Florentinos, de falar correctamente e de governar o Estado, segundo os principios politicos.

Cesare Balbo diz:

“Brunetto Latini procedeu de familia nobre; ignora-se em que anno que nasceu, como Guelfo constante que era, servia no cargo de embaixador da Communa em 1260 junto ao Rei de Castella Alfonso, quando o seu partido foi lançado de Florença depois da batalha de Monte Aperti, e desterrado permaneceu em França e provavelmente em Paris. Compoz em vulgar da Italia muitas traducções de obras de Cicero, e em lingua de *oil* o poema intitulado *Tesoro*, miscellanea ou encyclopedia dos conhecimentos, que se possuam no seu tempo. Tornado à Florença com parentes de Dante e outros guelfos em 1266, lançou por escripto em vulgar o *Tesoretto*, compilação de sentenças moraes, e depois o *Pataffio*, collecção de adagios florentinos. Exerceu depois o officio, denominado por uns de *Notario*, por outros de *Dittatore* e ao adiante em tempo de Machiavello, *Secretario* da

republica florentina, e o de Syndico em 1284, que importava deputado a alguma commissão particular. Falleceu em 1294. Por tudo isto vê-se que foi o mais abalizado letrado da sua geração em Florença. Mas que differença entre elle e o maior da seguinte! Tanta, que a maior gloria de um é ter tido por discipulo o segundo!”

“A pratica entre o mestre e o discipulo, escreveu Lamennais, as reminiscencias da vida para todo o sempre extincta, a reciproca manifestação de ternos e sinceros sentimentos de estima e amisade no espantoso logar em que se viam, derivam d’essa mesma circumstancia indizivel attractivo travado de tristeza. E por esta occasião é para notar-se que Dante rara vez apresenta os condemnados sob aspecto da desesperação; nos transportes do furor e odio; ao revez nol-os mostra ainda vinculodos aos vivos pelas affeições anteriores; e d’esta arte do proprio inferno o amor não é excluido. Se, com relação a elles de modo geral, resumbram na sua palavra os terrores do dogma theologico, quando se avista com as pessoas, nos varios circulos, por onde passa, entra em pratica com ellas, esquece o dogma e deixa liberdade aos sentimentos naturaes; por desmedida que tenha sido a perversão, não fica desvanecido o character original do peccador, em modo que o homem transluz atraves do condemnado.”

Villemain, *Cours de liller, tableau moyen âge*, referiu-se a Brunetto Latini da maneira seguinte:

“Um Italiano, Bruetto Latini, que foi mestre de Dante, estava em Paris em 1266; nos cursos superiores d’aquelle tempo, ouvia as lições de dois professores tambem Italianos, que em Paris liam a dogmatica e a escolastica. Escrevia o seu livro intitulado o Trésor, compilação assaz confusa, em francez e estylo já intellegivel para nós. Deu a razão da preferencia n’estes termos: “*Se ancuns demandoit pourquoi chis livres est escrit en roumans, pour chou que nous sommes Italien, je dirrie que ch’est pour chou que nous sommes en France, et pour chou que la parleure en est plus delitable et plus commune á toutes gens.*”

No *Comento*, assim se exprime Boccacio:

“Este Ser Brunetto Lattini era de Florença e muito notavel em algumas artes liberaes e na philosophia. Seu principal cargo era o de Secretario, cujas funções tinha tão subido grau de apreço, que, havendo-se em um contrato lavrado por elle, notado engano, que foi lançado á conta de fraude, quiz antes ser condemnado do que confessar que se havia enganado. Ao diante ausentou-se de Florença e deixando para memoria do seu nome um escripto seu intitulado *Tesoretto*, passou-se á Paris, onde viveu muitos annos, e compoz em lingua

(continua)

franceza um livro, em que tratou de muitas materias concernentes ás artes liberaes, philosophia moral e natural, e metaphysica, que chamou *Tesoro*.”

O *Tesoro*, ou mais exactamente Trésor, foi muito tempo conhecido em manuscrito ou pela tradução em italiano feita por Giamboni. No idioma original foi impresso pela primeira vez como parte da *Collection des Documents inédits sur Phistoire de France*, sob o titulo de *Li Livres don Trésor*, em 700 pag. In-4°. E’ dividido em 4 livros: 1° sobre cosmogonia e theologia; 2° versão da *Ethnica* de Aristoteles; 3° sobre as virtudes e os vícios; 4° sobre rhetorica.

O *Tesoreto* é uma das primeiras (em data) produções da poesia italiana. Por este motivo e tambem por seu merecimento intrinseco, é digno de ser conhecido, e por isso ao leitor se offerece abreviada summa.

Narra Brunetto que, tornando da embaixada em que fôra enviado á côrte do Rei Castella pelo partido Guelfo de Florença, se encontrara na planicie de Roucesvalles com um estudante, o qual contou-lhe que o partido Guelfo fôra vencido por seus adversarios os Gibelinos, padecera grandes perdas e perseguições e fôra afinal lançado da cidade. Aquella noticia engolfou seu animo no pego dos mais lugubres pensamentos: merencorio e absorto, perdeu o caminho e transviou-se em uma floresta, por onde vagueou algum tempo até que, guiado por uma bandeira, que lhe déra a Natureza, a qual lhe apparecera em toda a sua formosura e sublimidade, foi ao terceiro dia parar n’uma vasta e amena campina, onde achavam-se juntos muitos Reis, Imperadores e sabios. Era a morada da Virtude e de suas filhas, as Quatro Virtudes Cardeaes, Brunetto Latini vê-se alli tambem com a Cortezia, Bondade, Lealdade e Bravura, e escuta as instruções que dão a um cavalleiro, as quaes constituem a 4ª parte do poema. Ritirando-se d’aquella estancia, peregrina por montes, vales, selvas e pontes, e vai ter a um prado esmaltado de flores de maravilhosa belleza, mas occassionado á vicissitudes, que alternando-se, transformavam-lhe o aspecto. E’a região do Prazer, a que acompanham quatro Damas – Amor, Esperança, Temor e Desejo. Em certo logar, vê-se com Ovidio, que lhe ensina como vencerá a paixão do amor e sahira d’aquelle recinto. Brunetto counsegue evadir-se, confessa-se com um ermitão e volta á floresta das visões, e, subindo á uma montanha, apparece-lhe Ptolomeu venerando ancião. O poema remata, como principiara, por uma allocução encomiastica a Rustiço di Filippo.

Do bosquejo, que fica traçado, intuitivamente se infere que os commentadores aproveitaram o ensejo para notar que a *Divina*

*Comedia* também começa pela narrativa, que fez Dante do seu transviamento n'uma floresta. - “Se alguém visse no *Tesoretto* a primeira idéia da *Comedia* “– disse um escriptor italiano o Abbade Zannoni – “também affirmaria que uma quasi invisível faísca servio para atear immensa conflagração” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 181-183).

Fonte: a autora (2018).

Xavier Pinheiro inicia a extensa nota contextualizando, a partir de dados biográficos, quem foi Brunetto Latini. Além disso, informa ao leitor que esse personagem é pouco lembrado por seus feitos políticos e mais por ter sido mestre de Dante e um dos habitantes do Inferno. Vale destacar que o fato de Dante ter imortalizado seu mestre, Brunetto Latini, na vala infernal, morada em que são punidos os violentos contra Deus e contra a natureza, assumiu inúmeras especulações por parte dos dantólogos.

Dando prosseguimento à nota, Xavier Pinheiro aponta, por intermédio de citação indireta, as qualificações que o historiador Villani<sup>69</sup> teria atribuído a Brunetto Latini. Na sequência, cita trechos de estudos realizados por Cesare Balbo, Lamennais, Villemain e Boccaccio. Nos trechos citados desses quatro estudiosos, os recortes também pontuam dados biográficos, aspectos da vida política e apontam para o fato de Brunetto ter escrito o livro que foi traduzido com o título de *Tesoreto*.

Pelo modo como Xavier Pinheiro elaborou a nota, inferimos que ele recorreu a várias fontes e a construiu a partir desse conjunto de leituras, revelando o movimento para um texto exterior e anterior, e o resultado, a nota, produto dos vários estímulos intelectuais que ele buscou. Conforme podemos inferir das palavras de seu filho, J. A. Xavier Pinheiro, no prefácio à publicação da edição de 1907,

[...] todos os commentadores, todas traducções, todos os interpretes, encheram uma grande estante de 12 prateleiras, e, cercado do original e de todos os livros referentes á obra, começou o trabalho herculeo da traducção [...] só vivia a ler os commentadores da obra, só falava dos obices que encontrava: estava inteiramente obcedado pelo cantor da filha de Portinari.

---

<sup>69</sup> Giovanni Villani (1280 – 1348), historiador e cronista, destacou-se no meio intelectual por ter escrito a *Nuova Cronica*, em que conta a história de Florença (ENCICLOPEDIA, 1970).

Em continuidade a análise da nota, após a apresentação de Brunetto Latini, constituída a partir de quatro comentadores, mais uma vez Xavier se vale do espaço da nota para falar ao leitor e, em um tom de diálogo, de desculpas o convida para um desvio, e o remete a outro texto, incentivando-o a novas experiências: “*Tesoretto* – afirma Xavier Pinheiro - é uma das primeiras (em data) produções da poesia italiana. Por esse motivo e também pelo seu merecimento intrínseco, é digno de ser conhecido, e por isso ao leitor se oferece abreviada summa”. Dito isto, a nota segue com uma explanação sobre a obra *Tesoretto*. Essa exposição do *Tesoretto*, a nosso ver, seria dispensável para a compreensão do texto dantesco. Contudo, Xavier Pinheiro recupera a reflexão e aponta ao leitor a possível ligação existente entre o texto de Brunetto e o de Dante, uma vez que os dois poetas manifestam em suas obras literárias que teriam se perdido em uma floresta. A nota revela o palimpsesto, a pátina, “o antigo sob o novo” a hipertextualidade, da qual nos fala Genette (2010), visto que o texto de Dante, nesta passagem especificamente, brota de outro texto, o *Tesoretto*. Tal proceder de Xavier Pinheiro demonstra a sua perspicácia de leitor em relação à obra dantesca. E, mais uma vez, sua maneira de elaborar as notas funde o processo de tradutor e de comentador, ocorre quase que um apagamento daquele. O motivo desse proceder poderia ser associado ao desejo de não ser visto somente como tradutor, mas sim como um comentador da obra dantesca.

Por fim, vale dizer que Xavier Pinheiro, para a elaboração dessa nota, aventou seis estudiosos: Giovanni Villani, Cesare Balbo<sup>70</sup>, Félicité-Robert de Lamannais<sup>71</sup>, Abel-François Villemain<sup>72</sup>, Giovanni Boccaccio e Abbade Giovanni Battista Zannoni<sup>73</sup>. Essa gama de comentadores,

---

<sup>70</sup> Cesare Balbo (1789 - 1853), político e escritor italiano que, por influência cultural e literária de Vittorio Alfieri, fundou, com outros jovens escritores, em 1804, a Accademia dei Concordi, com quem compartilhava seus ideais liberais. Em 1834, escreveu a obra *Vita di Dante* (DIZIONARIO, 1963).

<sup>71</sup> O francês Félicité-Robert De Lamennais (1782 – 1854) foi filósofo político e escritor. Nos anos de 1827 - 38, se familiarizou com a língua e a cultura italiana e se ocupou com a tradução da *Divina Comédia* (ENCICLOPEDIA, 1970).

<sup>72</sup> Abel-François Villemain (1790 – 1870) foi professor e escritor francês (ENCICLOPEDIA, 1970).

<sup>73</sup> Giovanni Battista Zannoni (1774 - 1832), escritor, arqueólogo e abade trabalhou na Galeria degli Uffizi, em Florença, e dedicou-se ao estudo das antiguidades desse museu, tema de algumas de suas publicações. Foi também autor de comédias e exerceu o cargo de secretário da Accademia della Crusca, cuja história sobre essa academia ele escreveu (ENCICLOPEDIA, 1970).

exposta em nota, oferece possibilidades de o leitor perceber a existência de vários estudos (epitextos) que circulam no âmbito da *Divina Comédia*.

Fizemos um levantamento dos comentadores citados, por Xavier Pinheiro no *Inferno* e chegamos ao total de vinte e sete nomes por ele mencionados. Não podemos, com isso afirmar que ele tenha realizado “um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que incluía, digamos, a importância de divulgar fulano no país” (CESAR, 1999, p. 285). Outrossim, verifica-se o rigor empregado em cada nota, ele recorta e cita no transmitir cultura, de tornar acessível ao leitor o que possivelmente não era, nesse caso, o texto de Latini, “faísca”, conflagração para a composição da *Divina Comédia*.

Em continuidade à análise, elegemos outra nota elaborada por Xavier Pinheiro e constituída de citações diretas de expositores, que se encontra no canto XXVIII do *Inferno*. Na passagem em questão, os poetas estão na nona vala, habitada pelos disseminadores de discórdias familiares e de cismas religiosos, pessoas que, em vida, teriam provocado a separação no interior de qualquer instituição. A nota individuada diz respeito à personagem chamada Frei Dolcino:

Quadro 12 – *Inf.*, XXVIII, 19

(continua)

**Canto (*Inf.*, XXVIII, 19)**

A Frei Dolcino<sup>8</sup> diz, pois não findaram  
Teus dias e hasde ao sol tornar em breve,  
Se desejos de ver-me o não tomaram,  
(ALIGHIERI, 1907, p. 317)

**Nota 8**

Frei Dolcino pertenceu á seita denominada dos Apostolos, que dizia ter por missão reformar a Igreja e restituir-lhe a simplicidade dos tempos primitivos do christianismo, despojando o clero do poder temporal. Atribuiu-se-lhe que ensinava a comunidade dos bens e mulheres. Perseguido, acolheu-se em 1305 com os seus companheiros em numero de 3.000 ás montanhas de Novara, no Piemonte. Alli esteve algum tempo com varia fortuna, salteados pelos seus inimigos, que, afinal, ajudados pelos rigores do inverno e penuria de mantimentos, obrigaram-o a entregar-se com Margarida de Trento (uma freira), que o acompanhava. Esta morreu queimada a fogo lento: igual sorte muitos outros tiveram. Frei Dolcino expirou em tormentos ainda mais crueis.

O *Ottimo*, depois de contar que soror Margarida fôra queimada com muitos e muitos outros, acrescenta: - “Eu, o escriptor d'estas

(conclusão)

linhas, vi com os meus proprios olhos, arderem em Padua 22 dos companheiros de Frei Dolcino, de uma só vez, gente de infima ralé, idiotas e villões”.

Escreveu Villani, liv.VIII, cap. 84:

“Em 1305 um frade, chamado Dolcino, que á nenhuma ordem regular pertencia, retirou-se para Novara, com asseclas numerosos, dando-se por legitimo apostolo de Christo e ensinando a comunidade dos bens e mulheres, além de outras doutrinas igualmente heréticas. Censurava o Papa, os cardeais e mais prelados da santa igreja por não cumprirem os seus deveres, não viverem como anjos. E dizia que lhe competia a elle a dignidade de Summo Pontifice. Acompanhavam-o mais de 3.000 homens e mulheres, que viviam promiscuamente nos montes como brutos. Quando lhes escasseiavam mantimentos, abasteciam-se mettendo a saque os logares proximos. Assim passaram dois annos; mas foi diminuindo o numero dos sequazes, porque muitos ausentavam-se, não querendo continuar n'aquella vida immoral. E como apertou-os a penuria de meios de subsistencia e recrudescu a aspreza do inverno, Dolcino e os seus cahiram nas mãos do habitantes de Novara, e foi queimado vivo com Margarida, sua companheira, assim como muitos outros homens e mulheres, que tinham sido seduzidos pelos erros d'aquella seita” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 326 - 327).

Fonte: a autora (2018).

Nesta nota, Xavier Pinheiro escreve acerca do contexto da personagem Frei Dolcino, informando o que teria feito em vida e o que lhe ocorreu. Além disso, ele completa e reforça essa sua contextualização com citações de Vilani e do *Ottimo Commento*<sup>74</sup>. A estratégia do uso de citações, conforme se discutiu até aqui, é recorrente nas notas desse tradutor. Um movimento que também poderia ser entendido à luz de Antoine Compagnon, de seu estudo intitulado *O Trabalho da Citação*, no

<sup>74</sup> O *Ottimo Commento* foi escrito provavelmente nos anos 30 do século XIV. A autoria fora, por vezes, atribuída a Jacopo della Lana, outras ao florentino Andrea Lancia. Esse comentário à *Comédia* foi identificado pela primeira vez em 1612 pelos acadêmicos da Crusca e por eles definido como um “comento sopra Dante da alcuni chiamato l’ottimo”, devido às incertezas sobre sua autoria. A designação de *Ottimo* foi, definitivamente, codificada na primeira edição impressa do comentário, editada por Alessandro Torri, em 1827 - 1829. (CELOTTO, 2012).

qual ele afirma que as aspas dizem “que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro”, citando-o (1996, p. 153).

Essa ação, observa Compagnon, remete ao ato infantil de recortar e colar. Um processo que se inicia com o grifar, que ocorre durante a leitura e requer, para sua escolha, persuasão, “excitação” pelo que se leu. A etapa seguinte diz respeito à “acomodação”, o reconhecimento do que foi grifado (o recorte) e que será reutilizado na elaboração do texto. Finalmente, é feito o enxerto (a cola) do que fora grifado, sendo, desse modo, a ação de recortar e colar anterior à citação (COMPAGNON, 1996).

Essa nota, de número 8, do canto XXVIII, por nós individuada de “comentadores: diálogos e debates” é representativa desse recortar e colar, metodologia apontada por Compagnon. Na nota em questão, por exemplo, temos que Xavier Pinheiro, ao ler o texto de Villani e o *Ottimo Commento*, “grifa” parte dessas produções, que lhe geraram algum tipo de estímulo, persuasão ou relevância, as recorta para, em seguida, colá-las na forma de citação.

Do *Ottimo Commento*, Xavier Pinheiro cola, cita: “Eu, o escriptor d'estas linhas, vi com os meus proprios olhos, arderem em Padua 22 dos companheiros de Frei Dolcino, de uma só vez, gente de infima ralé, idiotas e vilões”, dá a palavra a outro, alerta o leitor de que Dante, para escrever sua poesia, se vale não somente de monstros, musas e deuses, mas, também, de acontecimentos e gentes tão reais quanto aquele que se fez protagonista de um relato em que os aspectos culturais, religiosos, políticos, o presente, o passado e futuro encontram-se teorizados. No dizer de Curtius (2013, p. 450),

[...] todas as classes e condições estão representadas na *Divina Comédia*. É ao mesmo tempo uma *Comédia Humana*, em que nada de humano é demasiado sublime ou demasiado humilde. O poema de Dante move-se inteiramente na transcendência. Mas, a cada momento penetra-o o hálito da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam, como se entrelaçam e entrecetem, de modo que não é mais possível separar os respectivos fios da meada (CURTIUS, 2013, p. 450).

Xavier Pinheiro recorta e cola, toma de empréstimo a voz do *Ottimo Commento*, reforçando a ideia de que na viagem ao país dos imortais, rumo à salvação, estão todos os homens e Dante fala a cada um particularmente e, nesse contexto, a *Divina Comédia*, “por mais fantástica que possa parecer, se apresenta como um fato real, absolutamente real” (PAZ, 1993, p. 15).

Neste próximo exemplo, a característica da nota destacada é a de que Xavier Pinheiro dá voz a comentadores e suas interpretações sobre a “selva tenebrosa”, no entanto, sem nomeá-los. Vejamos:

Quadro 13 – *Inf.*, I, 1

**Canto (*Inf.*, I, 1)**

Da nossa vida em meio da jornada  
Achei-me n’uma selva tenebrosa,<sup>2</sup>  
Tendo perdido a verdadeira estrada.  
(ALIGHIERI, 1907, 23)

**NOTA 2**

Ao parecer de uns, a selva tenebrosa simboliza os transe, que affligiram o Poeta em seu desterro. Entendem outros que significa as calamidades que a Itália ocasionaram as prolongadas e sanguinosas contendidas, em que se dilaceravam Guelfos e Gibellinos. Julgam outros que aliude ás paixões, vícios e desvarios, em que ordinariamente se transvia o coração do homem. (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 30).

Fonte: a autora (2018).

A narrativa da *Divina Comédia* inicia com Dante-personagem perdido em uma floresta. Xavier Pinheiro, em nota, se propõe a indicar ao leitor, as significações dessa “selva tenebrosa”, abordando as visões contrastantes dos comentadores dantescos sobre essa passagem da *Divina Comédia*. Para fazê-lo, opta por não nomear um comentador em específico, outrossim, se vale de expressões como “ao parecer de uns”, “entendem outros”, “julgam outros”.

Inúmeros foram os comentadores que se debruçaram sobre explicações, interpretações sobre a simbologia que envolve Dante perdido em uma ‘selva’. Nesta pesquisa, ao se buscar os sentidos estabelecidos por alguns comentadores para a selva de Dante, destacamos Jacopo della Lana (1324), que interpreta esta passagem, associando a selva dantesca à conduta contrária à virtude, com

tendência à viciosidade a qual “conduz o homem para a obscuridade do inferno e o remove da luz do paraíso”<sup>75</sup>.

Anterior a Jacopo della Lana, outros estudiosos legaram interpretações sobre esses versos do poeta florentino, entre os quais o filho de Dante, Jacopo Alighieri (1322). Este teceu comentários sobre o *Inferno*, assinalando que a selva seria um retrato da vida viciosa, e a viagem pelos três reinos um meio que reconduz ao bem universal.

Outro exegeta, também do século XIV, Maramauro (1369), afirmou que a selva designa um estado vicioso, e as árvores, cheias de ramos, densa e fechada, impossibilitariam a visão da luz que conduz ao caminho da virtude.

Opinião próxima à de Maramauro é a de Francesco da Buti (1385), para quem Dante se encontra perdido nessa selva de pecados e vícios, significando os anos anteriores um estado de ignorância do sumo bem, pois, naquela idade passada, pouco ou quase nada se sabia sobre o juízo da razão de Deus<sup>76</sup>.

Estas significações, expressas pelos estudiosos Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana, Guglielmo Maramauro e Francesco da Buti, representantes dos primeiros comentadores de Dante, convergem, em termos de sentido dado à selva dantesca. Se nos reportarmos à nota de Xavier Pinheiro acima transcrita, veremos que, ao afirmar “julgam alguns” que a selva “alude às paixões, vícios e devaneios, em que ordinariamente se transvia o coração do homem”, estaria contemplando esses comentadores que assim significaram a selva.

Mas as significações estabelecidas para a selva dantesca não são unânimes. Alguns intérpretes dantescos atribuem à selva a expressão do estado de angústia e sofrimento de Dante exilado e a destruição da Itália, provocada por guerras. Entre os estudiosos que seguiram esse pensamento, tem-se nomes como o de Jacopo Dionisi, para o qual a selva representaria a vida pública de Florença, da qual Dante era prior, e, as feras, a pantera, Florença, o leão, a França, e a loba, a cúria romana (COLOMBO, 2015).

---

<sup>75</sup> “[...] *la vita viziosa [...] conduce lo uomo alla scuritate dello inferno e rimuovelo dalla luce del paradiso*” (DELLA LANA, 1324, s.p).

<sup>76</sup> “*Trovossi smarrito la notte già detta per la selva de' peccati e de' vizi, intendendo tutta l'età passata essere stata in oscurità d'ignoranza del sommo bene: perocchè nell'età passata poco o nulla avea veduto il giudicio della ragione di Dio*” (BUTI, 1385, s.p).

Outro comentador, Giovanni Marchetti, argumenta, em discurso intitulado *Della prima e fondamentale Allegoria del Poema di Dante* (1846), que a selva dantesca simboliza o exílio, e as três feras, as potências Florença, França e Roma, e que a colina iluminada significaria a vida almejada por Dante em sua pátria: Florença. Coaduna com essas ideias o comentador Paulo Costa (1819) que, em seus comentários a este trecho da *Divina Comédia*, afirma: que a imagem da selva escura talvez represente no sentido moral a miséria e a confusão na qual se encontrava a Itália, aflita com o desenrolar dos confrontos de Guelfos e de Gibelinos. Xavier Pinheiro contempla os leitores, apresentando também essas significações à selva como expressão do estado de angústia e sofrimento de Dante exilado e a destruição da Itália provocada por guerras.

Veja-se que esse grupo de estudiosos do texto dantesco, formado por Jacopo Dionisi, Giovanni Marchetti e Paulo Costa evoca um sentido à *Divina Comédia* de cunho mais histórico-político, com proposições que se distanciam das que foram anteriormente expostas, em que as interpretações convergem para a representatividade de um espaço do homem perdido, afastado da direção, do rumo que leva à salvação, um viés mais voltado para a questão moral-religiosa.

Algumas das observações sobre o significado da selva dantesca, a saber, as angústias e o sofrimento de Dante no exílio; a Itália e seus percalços e conflitos, e o homem perdido, afastado da direção, do rumo que leva à salvação, formam a nota de Xavier Pinheiro. Nesse proceder, embora não tenha nominado os comentadores, registra o seu movimento, as suas leituras e escolhas. Aponta ao leitor vertentes que evidenciam tanto o sentido moral quanto o histórico-político da *Divina Comédia*. Sua nota parece deixar entrever certa preocupação em chamar a atenção para a polissemia que subjaz à selva dantesca, ou seja, pelo caráter múltiplo que caracteriza o texto literário, sobretudo o poético que se vale por excelência de uma linguagem metafórica, em oposição ao texto determinado pela univalência (MOISÉS, 2004).

Continuaremos a apresentação da análise das notas, expondo o trecho em que Dante e Virgílio se encontram na entrada do quarto círculo do *Inferno*. Nesta passagem, Pluto, o demônio que simboliza a riqueza, custodia o local e, ao perceber a presença dos poetas, esbraveja: “*Pape Satan, pape Satan, aleppe*” (*Inf.*, VII, 1). Dante, diante de tal cena, se revela assustado. Virgílio o encoraja a prosseguir, e se volta a esse demônio que lhes tolhe a entrada e grita: “*Cal’-te, ó lobo abominoso! Em ti consome esse furor injusto!*” (*Inf.*, VII, 3).

Frente às palavras do mantuano, Pluto cai por terra. Então, a caminhada prossegue e os andantes adentram ao quarto círculo do Inferno, local habitado pelas almas dos pródigos e dos avarentos.

Xavier Pinheiro insere nota às palavras de Pluto. Vejamos:

Quadro 14 – *Inf.*, VII, 1

(continua)

**Canto (*Inf.*, VII, 1)**

*Pape Satan, pape Satan, aleppe*<sup>1</sup>:

Pluto com rouca voz, ao ver-nos brada.

Para que eu do conforto não discrepe,

(ALIGHIERI, 1907, p. 87)

**Nota 1**

*Pape Satan, Pape Satan aleppe* – diz o texto. O P. Giuseppe Venturi, tendo por hebraica a origem d'estas palavras, deu-lhes a interpretação seguinte: *qui qui satan est impertore*. A esta explicação, que veio a lume em 1811, acrescentou que Pluto, deus da riqueza, em vendo Dante e Virgílio, que não estavam sujeitos às penas d'aquelle circulo, se agastara e para tolher-lhes o passo lhes bradara: - *Temerarios! como vos ateveis a vir a este logar? Aqui Lucifer é o Imperador, Aqui domina Elle*. Esta interpretação diz com a resposta que deu Virgílio para animar Dante e mostrar-lhe que não deve receiar-se das palavras d'esse demonio, que, como todos os outros, muito se desgostava com a presença de um homem não sujeito á eterna condennação. Por ter cahido Virgílio no entendimento das vozes comminantes de Pluto, proferidas em lingua incomprehensivel para Dante, se conhece a razão por que este denomina o Mantuano *Savio gentil che tutto seppe*. Rejeitada a traducção do P. Venturi e admittido que Pluto sómente fizera uma exclamação de ira, nenhuma sabedoria denunciara a repulsa de Virgílio.

Com a opinião do P. Venturi concertou a do erudito P. Miguel Angelo Lanci, professor de linguas orientaes na *Sapienza* de Roma.

As palavras de Pluto outras explicações têm tido. Uma é a que se vê nas *Memorias* de Benvenuto Cellini, citada na traducção ingleza da *Divina Comedia* de Longfellow.

Benvenuto Cellini, descrevendo o Tribunal de Justiça de Pariz, disse:

“Parei varias vezes para observar o que se passava. As palavras que ouvi o juiz proferir, quando viu dois individuos que desejavam assistir ao julgamento, não obstante os esforços do porteiro para lhes impedir a entrada, foram estas em francez: *Paix, paix, Satan allez*,

(conclusão)

*paix!* Como eu já então entendia bem a lingua franceza, em ouvindo essas palavras lembrei-me do que disse Dante, na ocasião em que, acompanhando de Virgilio seu mestre, ia descendo pelo Inferno.

- Dante e o pintor Giotto estiveram conjunctamente em França e visitaram com especial atenção a cidade de Pariz, onde se chamava inferno Tribunal de Justiça. É por isso que Dante, mui versado na lingua franceza, usou d'essas expressões. Eu muitas vezes tenho extranhado que não lhes haja alguém dado esse sentido, assim como não posso ver com soffrimento e paciência os commentadores, que lhe attribuem cousas, que nunca lhe passaram pela mente.” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 93-94).

Fonte: a autora (2018).

No que diz respeito à *Divina Comedia*, há uma multiplicidade de interpretações, na forma de notas, que vem a lume com a intenção de tornar algumas passagens do texto dantesco menos obscuras. No que se refere à nota dessa passagem, Xavier Pinheiro lança mão do comentário de Pompeu Venturi, Miguel Angelo Lanci e Benvenuto Cellini, ambos do século XIX e que, cada qual, ao seu modo, deu explicações sobre o significado das palavras proferidas por Pluto. Implica dizer que, mais uma vez, Xavier Pinheiro, em sua tradução, aponta, em seu paratexto, para a diversidade de comentários e comentadores, revelando ao leitor que, para muitas passagens da *Divina Comédia*, as interpretações, ao contrário de serem unânimes, são distintas e incertas.

Miguel Angelo Lanci, em seu estudo intitulado “Dissertazione dell’AB. M. A. Lanci Su i versi di Nembrotte e di Pluto nella *Divina Commedia* di Dante” (1819), é da opinião de que muitas das explicações dadas por comentadores são engenhosas e carecem de sentido. Ele atribui aos tipógrafos o papel de disseminadores desses comentários que, com o intuito de arrebatar o público com alguma novidade, dão voz a interpretações distorcidas sobre determinadas passagens da *Divina Comédia*. Isso parece indicar que os paratextos muitas vezes estão a serviço dos editores e a desserviço do texto.

Raul de Polillo, prefaciador da *Divina Comédia* traduzida por Xavier Pinheiro, publicada em 1952, pela editora W.M. Jackson, também se manifesta a respeito das interpretações que circulam sobre determinadas passagens do texto dantesco. No seu entender, muitas vezes ocorre que

[...] os comentaristas, os louvinheiros e os detractores do atormentado artista contribuem, em conjunto, não para esclarecer ou explicar a obra, e

sim para lançar sobre ela uma confusão cada vez maior, por efeito de uma erudição, de um esoterismo e de uma vontade de ver símbolos, mesmo onde eles não existem”.

No que se refere ao que teria dito Pluto aos andantes, também já foram aventadas várias hipóteses. Lanci (1819) considerou estranha a opinião de Benvenuto Cellini que, para dizer algo novo sobre a origem e significado das palavras ditas por Pluto, conjecturou serem de origem francesa, mas sem apontar argumentos convincentes para dar sustentação a essa sua interpretação.

É interessante observar que Xavier Pinheiro leu as colocações de Lanci. Mesmo assim, conhecendo sua opinião de que melhor é não dizer nada antes que dizer o que não deveria ser dito (LANCI, 1819), ele reproduz o comentário de Benvenuto Cellini, sem dar atenção à avaliação negativa que Lanci fez sobre este comentário.

Sobre esses aspectos de tecer notas, deve ser acrescentado que Xavier Pinheiro se mostra e mostra questões e assuntos diversificados que trilham o caminho de seu processo de pesquisa, aborda as visões contrastantes dos comentadores dantescos e o espaço da nota, longe de estar restrito a tópicos de cunho tradutológico, inclui e descortina uma pluralidade de assuntos.

Em continuidade à análise das notas “comentadores: diálogos e debates”, as que seguem se referem ao canto II do *Inferno*, passagem na qual Dante é assolado por dúvida e temor frente à empreitada que ora está por iniciar, a descida ao mundo dos mortos. Ele se dirige a Virgílio: “Porque irei? Quem permite esta jornada?/ Enéas, Paulo sou? Essa ventura/ nem eu, nem outrem crê ser-me adaptada” (*Inf.*, II, 11). Há incerteza nas palavras de Dante, que não se sente digno de ser um peregrino da eternidade, de afrontar um percurso que fora realizado por dois ilustres personagens. Um da antiguidade clássica, Enéas, por seu merecimento ligado a fatos políticos e pela glória de Roma; o outro, Paulo, apóstolo de Cristo e fervoroso propagador do cristianismo.

A fim de dirimir o medo, Virgílio encoraja Dante a seguir viagem e confia que essa tarefa é um intento que procede do Céu, para o seu bem e o da humanidade. Revela também que, no *Paraíso*, três mulheres<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Nesse canto, Dante evoca as musas, divindades pagãs. O apelo às musas em poemas de cunho religioso não é exemplar nem protocolar, mas ele se justifica pelo viés do horizonte cultural de Dante, como símbolo da inspiração poética, um hábito literário daqueles tempos, associado à riqueza de um suporte técnico, de

beneditas intercedem e torcem para que Dante - *viator* tenha forças e prossiga nessa caminhada.

Sobre essas mulheres, Xavier Pinheiro insere uma nota, referindo-se à Beatriz, verso 26; e à Nobre Dama, verso 32:

Quadro 15 – *Inf.*, II, 26

(continua)

**Canto (*Inf.*, II, 26)**

Senhora da virtude, a quem tem sido  
 Dado só que preceda a especie humana  
 Quanto é no mundo sublunar contido,<sup>9</sup>  
 [...]

**Canto (*Inf.*, II, 32)**

Nobre Dama<sup>9</sup> ha no ceu, que compadece  
 O mal, a que te envio; e tanto implora,  
 Que lá decreto austero se enternece.  
 (ALIGHIERI, 1907, p. 37-38)

**Nota 9**

Aqui está Beatriz caracterizada em alegoria, a unica no entender de Cesare Balbo, que lhe é applicavel. O poeta diz que Beatriz é senhora da unica virtude, pela qual o homem precede qualquer outra creatura, o *conhecimento de Deus*. Ahi não ha simples transformação em theologia: ella passa a guial-o no conhecimento do *seculo immortal*, a conduzil-o á *grei bemaventurada*, a todos os céus e não sómente ao do sol, onde tem assento a theologia.

Muitos commentadores viram na *nobre Dama* a clemencia divina, ou S. Anna, nome, que em hebraico significa *gratiosasivemericors*. Mas entre todas as interpretações a mais apropriada, parece, é a que applica ás palavras do Poeta *Donna gentil* a S. Virgem Maria.

Este foi o discreto entender Tommaseo, aceito, confirmado e applaudido pelo illustre Cesare Balbo. Fundamentou-o com diversas razões.

1º A devoção de Beatriz para com a S. Virgem fôra já assignalada por Dante na *Vita Nuova* do modo seguinte: “*Lo signore di questa gentilissima, civè lo signore della giustizia, chiamò questa nobile a gloriare sotto l'insegna di quella reina benedetta Virgo Maria*”

---

arquitetura linguística, conferindo, neste caso, ao poema, um caráter de solenidade à desafiante tarefa que Dante assumiu (LAZZARO; ODDI, 1987).

*lo cui nome fù in grandissima reverenza n'elle parole di questa beata Beatrice.*”

2º E' na *candida Rosa* que a S. Virgem, no Paraíso, tem o seu throno: alli também está o de Beatriz, a qual occupa-o, quando separa-se de Dante. D'essa elevação lhe dirige pela última vez os olhos, quando de mãos juntas supplicava por elle á S. Virgem.

3º A devoção á S. Virgem também domina em Dante, que em muitos trechos do poema repete os seus louvores.

4º No canto final da *Divina Comedia*, S. Bernardo pede á S. Virgem que complete a visão de Dante pela visão de Deus, o que prova que em Maria tivera principio.

5º As palavras - *duro giudicio lassu frange* são applicaveis sómente áquella de quem dizia S. Bernardo:

*Che qual vuol grazia e a te nom ricorre*

*Sua disianza vuol volar senza ali.* (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 43).

Fonte: a autora (2018).

Observa-se que, no canto II do *Inferno*, o poeta Dante tece a personagem Beatriz, o que ela representa, aquilo que envolve esse nome gravado quase que na completude das obras de Dante. Uma mulher a quem o poeta florentino acena neste e noutro mundo e para quem os estudiosos, ao longo dos quase 700 anos de existência da *Divina Comédia*, atribuíram significações de caráter alegórico, simbólico, figural e de figura salvífica (FRACCHIOLLA, 2011).

O escritor Vitorio Sermoniti (2015, p. 62), que recontou, em prosa, a *Divina Comedia*, sobre as proposições aventadas à figura de Beatriz, assim se expressa:

Beatriz, em suma, não é uma mera designação da Fé que ilumina a Razão, ou da Teologia, ou da Ciência da Revelação, ou da Graça Cooperante: é, antes de tudo, a alma santa da jovem *gentildonna* que Dante tinha amado com infinito ardor e inquietação. Isso é o que quer nos fazer crer o poeta, e não existe razão para não crer nos poetas<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> “*Beatrice, insomma, non è mero soprannome dela Fede che ilumina la Ragione, o della Teologia, o della Scienza della Rivelazione, o della Grazia Cooperante: è, prima, l'anima santa dela Giovane gentildonna che Dante aveva amato con infinito tremore e sgomento. Questo vuol farci credere il poeta, e non c'è l'ultima delle ragioni per non credere ai poeti*” (SERMONTI, 2015, p. 62).

Ao longo dos estudos, que se avolumam em torno da *Divina Comédia*, várias são também as interpretações estabelecidas pelos teóricos sobre as palavras ditas por Beatriz, quando revela a Virgílio um dos motivos que a moveram para ir em auxílio a Dante. Ela se volve ao poeta mantuano e diz: “Nobre Dama há no ceu, que compadece” (*Inf.*, II, 32).

Ao pesquisar sobre o que caracterizaria e qual é a identidade dessa que Beatriz, sem citar nome, qualifica de Nobre Dama, encontramos algumas distinções. No *Ottimo Commento* (1338), tem-se a exposição de que ela significa “graça proveniente, dotada por Deus de inteligência”<sup>79</sup>. Com o sentido de graça também concordam Francesco da Buti (1385) e Torquato Tasso (1555). Já nos escritos de Pompeu Venturi (1732), Baldassare Lombardi (1791) e Paolo Costa (1819) encontramos que estes associam à Nobre Dama o sentido de divina Clemência.

As discussões que envolvem a figura da Nobre Dama adentram os séculos e para muitos comentadores, a exemplo de Giovanni Andrea Scartazzini (1872), Charles S. Singleton (1970), Umberto e Giovanni Reggio (1979), Robert Hollander (2000), Nicola Fosca (2003) e Vittorio Sermonti (2015), dizer Nobre Dama é dizer Virgem Maria.

Ao retomarmos a nota elaborada por Xavier Pinheiro, temos que, após expor ao leitor que Beatriz representa em termos alegóricos o conhecimento de Deus, a teologia, dá continuidade à nota passando a explorar a personagem Nobre Dama, de quem fala, neste canto, Beatriz.

Veja-se que, sem deixar de informar ao leitor que as opiniões sobre quem seria a Nobre Dama não são unânimes, Xavier Pinheiro assevera que, entre todas as interpretações, a mais apropriada é a de que Dante estaria se referindo à Virgem Maria. Para dar sustentação a essa sua escolha, se vale de dois estudiosos: Nicoló Tommaseo<sup>80</sup> e Cesare Balbo<sup>81</sup>. Deste último, ele transcreve as razões que justificariam a associação da Nobre Dama à Virgem Maria.

---

<sup>79</sup> “*Donna gentile, cioè una gratia proveniente, la quale è donata da Dio d'intelligentia*” (OTTIMO COMMENTO, 1338, s.p).

<sup>80</sup> Nicolò Tommaseo (1802 - 1874) foi linguista, jornalista e ensaísta. Publicou estudos referentes à crítica literária, entre os quais *Il Perticari confutato da Dante* (1825) e foi comentador da *Divina Comédia* – em obra publicada em 1825, intitulada *Commento alla Divina commedia* (ENCICLOPEDIA, 1970).

<sup>81</sup> Cesare Balbo (1789 - 1853), político e escritor italiano, por influência cultural e literária de Vittorio Alfieri fundou, com outros jovens escritores, em 1804, a Accademia dei Concordi, com quem compartilhava seus ideais liberais. Em 1834, escreveu a obra *Vita di Dante* (DIZIONARIO, 1963).

Ainda neste mesmo contexto, do canto II do *Inferno*, retiramos a última nota para análise, da passagem na qual Virgílio narra ao viajante sobre seu encontro com Beatriz e esta lhe revela as razões pelas quais vem em auxílio de Dante:

Quadro 16 – *Inf.*, II, 33

(continua)

**Canto (*Inf.*, II, 33)**

Volvendo-se á Luzia,<sup>10</sup> assim a exora:

“O teu servo fiel tanto periga,

Que ao teu amparo o recommendo agora.”

(ALIGHIERI, 1907, p. 38)

**Nota 10**

Cumprer notarse que a *nobre dama* para falar a Luzia não sahiu do seu logar, como Luzia para falar a Beatriz. Comprehende o alcance d'esta observação quem lembrar-se do modo como acham-se collocados no paraiso a S. Virgem, Luzia e os outros santos mais proximos, na conformidade do que diz o Poeta no C.XXXII do Par. - Em circulo estão sentados Maria, á sua esquerda Adam, Moysés e S. Anna, santos da lei antiga, em meio e em frente, S. João Baptista, pelo qual estão separados os da lei nova, S.Pedro (perto da S.Virgem), S. João Evangelista e Luzia. Portanto sómente a S. Virgem e S. Anna estavam tão proximas á Luzia, que para dirigir-lhe a palavra não precisavam de deixar os seus logares: se houvesse duvida na escolha entre as duas, se desvaneceria ante as razões que ha para preferir-se a primeira. É, pois, indubitavel que a *nobre Dama* é Maria.

A'uma voz todos os expositores entendem que Luzia é Graça; mas surge grave objecção, proveniente do verso 98, em que a Dante é dada a qualificação de fiel - *il tuo fidele*. Haverá christão por tal maneira seguro de si, que se dê por *fiel da Graça*, entendida nas accepções que lhe attribue a theologia? Tal presumpção não caberia a Dante, que no Purgatorio confessou-se incurso nos peccados da inveja e da luxuria, assim como em outros que Beatriz lhe exprobra. Outra, pois, deve ser a interpretação, tendo por fundamento principal o sentido allegorico.

Não há razão porque S. Luzia, virgem martyr e advogada contra as molestias dos olhos, occupe logar proeminente na *candida Rosa*, nem tambem para ser preferida a tantos santos e santas para acudir a Dante. Como se verá no C. XXXII do Par., S. Luzia é a ultima dos santos da lei nova que ficam á direita da S. Virgem, collocada entre S. João Baptista e S. João Evangelista, um precursor da lei nova, o outro

(conclusão)

que no seu Evangelho denomina *lux* a fé christan. Quem estiver habituado ás transformações dantescas, não estranhará que o Poeta diga Luzia ou S. Luzia em vez de *Lux*. O culto dos santos o autorisava para a mudança; pois ninguém ignora que o Imperador Constantino erigiu em honra á S. Sophia ou á sabedoria divina a famosa basilica de Constantinopla. Assim que pôde se ter por certo que na *Divina Comedia* Luzia importa a *Lux* do Evangelista ou a *Fé Christan*.

D'estas premissas, a consequencia é a mais natural e logica. A S. Virgem, querendo enviar Beatriz (como Beatriz e como *conhecimento* de Deus) em socorro de Dante, não o fez directamente, senão por intermedio da Fé; Dante é denominado fiel d'esta, fiel crente: nada mais queria, nada mais podia aspirar quem era ou suppunha ser perseguido pelo poder temporal do Papa. (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 44).

Fonte: a autora (2018).

Nesta nota, Xavier Pinheiro, primeiramente, tece considerações conectando a temática do canto II do *Inferno* com a do canto XXXII do *Paraíso*. Este último passa a ser o centro das atenções com o propósito claramente colocado de que a partir do exposto o leitor se convença de que a Nobre Dama é Maria.

É interessante observar que o modo como Xavier Pinheiro elaborou a nota toca em um ponto fundamental: o entrelaçamento existente entre as partes da *Divina Comédia*. O leitor estaria apenas a poucas páginas do início do poema, mais especificamente no *Inferno*, e as notas põem em evidência a relação entre *Inferno* e *Paraíso*. Uma interdependência que o autor Dante demonstra em sua poesia, e que neste canto se encontra expressa nas palavras do habitante do Limbo, que recebe a visita de Beatriz, e assevera: “Diz-me, porém, por que razão, Senhora,/ baixar a este centro has resolvido” (*Inf.*, II, 28, grifo nosso). Bem como nas de Beatriz: “Eu te direi [...] porque sem medo ás trevas hei descido” (*Inf.*, II, 29, grifo nosso), e que Xavier Pinheiro faz questão de destacar.

Além disso, com a intenção de colocar novamente em foco a questão de a quem Beatriz estaria se referindo ao dizer no canto II, do *Inferno*: “Nobre Dama há no céu, que compadece” (*Inf.*, II, 32), Xavier Pinheiro adiantou ao leitor a imagem que ele (leitor) encontrará no *Paraíso*. Descreve quem e qual lugar ocupam os beatos reunidos na Rosa Mística. Ele fornece, no comentário, “provas” para que o leitor siga com ele e identifique que “é pois, indubitavel que a *nobre Dama* é Maria” (XAVIER PINHEIRO, 1907, p. 44), assunto que ele já havia

sinalizado na nota 9, do canto II, do *Inferno*, anteriormente individuada nessa pesquisa.

Dando sequência à análise da nota 10, do canto II do *Inferno*, tem-se que após as argumentações de Xavier Pinheiro sobre a Nobre Dama, a nota prossegue com a assertiva: “a uma voz todos os expositores entendem que Luzia é Graça”. Contudo, ele questiona este consenso, afirmando que esse entendimento não condiz com a acepção que a teologia confere a esse vocábulo. Diante disso, caberia perguntar a qual teologia Xavier Pinheiro adere ou se refere? Há que se ter em mente que um rápido passeio pela história da teologia, no âmbito da citada *graça*, conforme adverte a teóloga Eva Maria Faber (2004) (nos restringindo às fontes bíblicas, patrísticas e medievais, para talvez chegarmos até Dante), revela a pluralidade de sentidos e até mesmo de disputas sobre esse termo – *graça*. Assim, as questões relacionadas à complexidade de conceituar *graça* e a linha teológica adotada por Xavier Pinheiro, demandariam um estudo que abarcasse aspectos mais pontuais da teologia, o que nos distanciaria do argumento dessa tese.

Em continuidade ao raciocínio de Xavier Pinheiro, novamente para formular sua nota se apoia no canto XXXII do *Paraíso*. Desta vez com o propósito de mostrar ao leitor que Luzia significa ao invés de *graça*, luz. E, por fim, das premissas arroladas, Xavier Pinheiro arremata a nota com sua conclusão. Nesse proceder, nas notas (9 e 10) deste canto do *Inferno* fica sempre mais evidente a impossibilidade de prendê-las nas páginas ao final de cada canto, vistas de relance e caracterizadas como um lugar reservado para a eloquência acadêmica, para referências biográficas, provas de que o escritor leu, escrutinou uma série de documentos. Mas, sim, revelam um um espaço, no qual a atividade ali impressa se destaca, se mostra como produto dos significados de alguém (Xavier Pinheiro) que interpreta essas passagens da poesia de Dante e, em nota, exprime o entendimento que ele deseja que o leitor tenha dessa(s) passagens(ens) da poesia dantesca.

Esses pormenores formais de Xavier Pinheiro remetem a um seu perfil didático pedagógico. Diga-se, logo, que didática, é aqui entendida não como uma rotina de repetição de exercícios ou conceitos, mas, sim, o estabelecimento de um contato palpitante e fecundo de debates, insinuações, lances, nuances, rumores que das notas emergem.

Nos encaminhando para o final da análise das notas “comentadores: diálogos e debates”, vale destacar que não abordamos as escolhas de Xavier em termos de o porquê este e não aquele comentador, ou o porquê desta ou não daquela opinião, mas pela sua intencionalidade implícita, qual seja, seu ato constante de mostrar muitos

dos comentários que se estabeleceram sobre determinadas passagens da *Divina Comédia*, de um projeto de tradução voltado para evidenciar as flutuações incessantes que circulam entre os que se revestem da tarefa de comentar o texto dantesco e, neste seu fazer, Xavier Pinheiro, gradualmente, revela semelhanças por meio das diferenças.

Assim, poderíamos dizer que, a produção das notas, principalmente no que tange a essas ocorrências individuadas em “comentadores: diálogos e debates”, marca a tentativa “fracassada” de esgotar a série de fontes relevantes para um problema importante, mas, ao mesmo tempo, as notas de Xavier Pinheiro são reveladoras de um paradoxo, porque resultam não em uma falência, um insucesso, mas dão ao leitor suficiente ideia a respeito da cascata inesgotável de comentadores, de polêmicas sobre diferentes passagens da *Divina Comédia*, instauradas desde o século XIV.

E ele, tradutor, longe de assertivas inocentes, se rende a essas questões e, ciente da impossibilidade de resolvê-las e convencido de que não convém arriscar que a falta de notas indispuesses o leitor com a obra, apresenta notas ao leitor.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso dessa pesquisa, buscamos evidenciar que, em relação ao objeto livro, os aparatos que o compõem, traduzidos em sua estrutura gráfica, elementos valiosos para os editores, denominados por Gerard Genette de paratextos, atingem particular relevância quando analisados não somente no âmbito do seu aspecto da publicidade. Isso significa dizer que, no movimento do texto, de sua passagem do privado ao público, ao se tornar livro, ocorre um processo no qual texto e paratexto se tocam, se unem, se envolvem, prolongam e compõem a obra como um todo.

Desse modo, se configuram, conforme adverte Genette (2009), como elementos que orientam os modos de o público/leitor receber o texto, de entrar ou retroceder diante dele, ou, em última instância, de comandar toda a leitura.

Foi partindo desse entendimento sobre os paratextos, de que eles não poderiam ser lidos na sua marginalidade, que individuamos, para a análise nesta pesquisa, as notas de rodapé. Um elemento paratextual nada moderno e envolto em contradições que se avolumaram ao longo de sua existência: aceitas por uns, repelidas por outros, um produto culturalmente contingente e eminentemente falível. Dispensáveis por interferirem na ligação entre o texto e o leitor, indispensáveis, ainda que confusas, para a inteligibilidade de determinados textos.

Ciente disso, posso dizer que essa experiência, o contato com as 1.313 notas da *Divina Comédia*, elaboradas por Xavier Pinheiro, me proporcionou não somente adentrar em um universo repleto de detalhes que as notas por ele tecidas apresentam, mas de, aos poucos, depreender dessas anotações uma, ou mesmo várias fronteiras, ou falta de fronteira, que cercam o campo transicional do paratexto.

Assim se apresentam as notas de Xavier Pinheiro: possuem uma composição muito diversificada, nas quais ele demarca uma sua técnica, marca a sua leitura, a sua presença. Suas notas variam em natureza e conteúdo de modo a desafiar qualquer taxonomia, ou qualquer tentativa de serem fechadas em um modelo único.

Podemos dizer também que esse tradutor da *Divina Comédia*, e sua trajetória de funcionário público, escritor, jornalista e professor, se imbricam com seu modo de apresentar Dante aos brasileiros. Sua tradução foi composta em tempos nos quais a pátria, que recém havia galgado sua independência, projetava ser igualada às “nações civilizadas” da Europa. Nesse sentido, educação e literatura significavam, entre outras finalidades, o alargamento dos limites do universo mental para horizontes

bem mais amplos, de fortalecimento de grupos intelectuais e da cultura do pertencimento.

Basta pensar no incentivo, por parte da monarquia, aos escritores que traduzissem ou que apresentassem livros contemplando a história do Brasil. Xavier Pinheiro, por considerar a instrução alimento essencial à vida do espírito, se empenha na função de escritor de história e de tradutor. Para ele, somente o conhecimento sobre a nação geraria cidadãos aptos a exercerem um papel social. Ele logo entendeu que a *Divina Comédia* e seu escritor, o poeta Dante, seriam exemplo de conhecimento da história de um país e dos homens que o governavam.

Ecoava, ainda, nos tempos desse tradutor, as questões advindas do *Risorgimento*, do Romantismo, dos pré-rafaelitas, que volveram a sua atenção para o inconformismo do poeta florentino frente à crise moral pela qual passava a Igreja e, por extensão, a sociedade italiana, para o seu modo de versar, sendo considerado mentor de um novo modelo poético, características estas que serviram de mote para o reconhecimento desse poeta e de sua obra tanto lá, no velho continente, quanto cá, nesse nosso país.

No Brasil de Xavier Pinheiro, ainda se encontrava latente a necessidade de criar uma literatura a partir das próprias raízes históricas, para a consolidação de um projeto maior, o de dar visibilidade e voz a um país independente e antropofagicamente reelaborado (ROMANELLI, 2014). Não foi por acaso que, em 1888, ocorreram duas publicações da *Divina Comédia*: uma na íntegra, idealizada pelo Barão da Vila da Barra, e o *Inferno*, na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, além de publicações, em jornais, de versos e cantos isolados.

E se, para De Simoni, o conteúdo da *Divina Comédia* indica que é um poema que ele (Dante) escreveu para se vingar dos seus inimigos, não nos parece que foi esse o olhar de Xavier Pinheiro sobre Dante e sua obra, mas, sim, o de sorver do texto, de se embeber, impregnar-se, de se deixar seduzir pelo poeta florentino, e levar consigo, via nota, o leitor.

Não nos parece, também, que Xavier tenha elaborado 1313 notas para suprir a distância que, em espaço e tempo, separam a Itália da *Comédia* de Dante do Brasil. Mas, o projeto que se reflete nas notas, nos parece um conjunto de tessituras, de fios com os quais o leitor, e aqui vale destacar que não somente o brasileiro, se assim o desejar, construa o seu Dante.

E isso fica evidenciado nos movimentos de Xavier Pinheiro, que se mostra em paradas, reticências, em dizeres como “Mas Dante não se referiu especialmente a Can Grande della Scala, [...] o Conde Troia demonstrou que a denominação cabe unicamente-te...”; “Biaglioli (*sic*)

descreveu as Malebolge [...] que dá idéa sufficiente da sua estrutura”; “O engano é de Voltaire”; “A opinião mais seguida é a de que...”; “Aos leitores talvez não desagrade...”; “Ao leitor se oferece...”; “Muitos commentadores viram...”; “Este foi o discreto entender [...], aceito, confirmado e aplaudido...”; “ao parecer de uns...”. Nesse modo particular de atrair o leitor, não deixa de convidá-lo para questões e assuntos diversificados que trilharam o caminho de seu processo de pesquisa. De um polígrafo, que escreve acerca de assuntos diversos, aborda as visões contrastantes dos comentadores dantescos e o espaço da nota, longe de ficar restrito a questões de cunho tradutológico, inclui, descortina e tangencia uma pluralidade de assuntos.

Passando em revista às suas notas, parece ficar sempre mais evidente que elas não são convencionais, pois se encaminham para a impossibilidade de se estabelecer vínculos entre o pé da página e a resolução de problemas gerais de tradução, uma vez que elas ganham progressiva autonomia. Nesse sentido é que as notas são promovidas “à categoria da própria substância do texto” (CESAR, 1999). Elas convergem passo a passo para os movimentos da mão e da mente de Xavier Pinheiro e o que ele imprime na nota é o produto de seus significados, de alguém (Xavier Pinheiro) que interpreta o texto dantesco e, em nota, exprime a sua visão de mundo, um passo a passo que desvenda, gradualmente, a forma como o processo de tradução se efetivou. Sua escritura, o modo como lê, escreve as notas, dá ao leitor o aparato conceitual não do que seja o traduzir, mas de uma busca incessante do que ele praticou em amostras expressivas, o ponto nevrálgico entre a tarefa de um tradutor e de um comentador.

Xavier Pinheiro, em nota, valida posicionamentos, exemplifica e ou reitera as suas considerações. Transborda, manifesta, captura, insinua, sempre em um movimento complexo de nuance, de cores, rumores, de tons dissonantes que, apesar de sua não linearidade, de soarem desarmônicos, não podem ser considerados em separado, expressam parte da música, de sua técnica como um todo, e, assim, a divisão não resiste.

Suas notas apresentam particularidades, entre as quais destacamos aquelas em que ele evidenciou a presença da *Bíblia* na *Divina Comédia*. Tornou manifesto, quer por intermédio de citações ou alusões, quer pela descrição de imagens, inúmeras referências à *Vulgata*. Na composição dessas notas, estaria acenando para que o público leitor não negligenciasse a inegável fé do poeta Dante, e o fato de que ele baseou a *Divina Comédia* nos ensinamentos da *Bíblia* e da Igreja. Em sua exegese, aponta que a *Divina Comédia* é a narrativa de uma viagem ao *aldilà*, e, ao mesmo tempo, *summa* do saber medieval cristão (ARRIGONI, 2001).

Vimos também que se sobressaem notas nas quais Xavier Pinheiro encaminha o leitor para outras partes (versos e cantos) da *Divina Comédia*, para passagens já lidas e ou ainda por ler. Esse movimento contribui para que ele (o leitor) perceba o engendramento do texto dantesco, a ligação, a inter-relação existente entre os três reinos do além-túmulo, provocando-o a observar o projeto de Dante poeta, de seu retomar, ligar, religar a viagem, da danação à salvação da humanidade.

Distingue-se, entre as singularidades das notas de Xavier Pinheiro, aquelas das quais emerge, da poesia dantesca, a tonalidade de um texto que pode ler outro, e mais outro e, Xavier Pinheiro, via nota, compartilha essa sua percepção com o leitor, um convite para se aproximar da natureza reticular do texto literário, para a hipertextualidade, para o som contínuo de vozes entre textos em que nenhuma elimina ou exclui a outra, “porque implica a sua própria essência” (CACCIARI, 2005, p. 16).

De singularidade em singularidade, Xavier Pinheiro não deixa de lado explicações e biografias da vida de padres, de santos, de mártires, de personagens gregas, de poetas, de conterrâneos do poeta Dante, ou seja, do vasto material humano que o florentino arrola em sua *Divina Comédia*, personagens históricos que provêm da Antiguidade e ou da Idade Média, da mitologia grega ou da *Bíblia*. Também descreve lugares, narra e aponta fatos sobre guerras, entre tantos outros acontecimentos, o que nos remete a Xavier Pinheiro e os resquícios que ele parece fazer questão de que se façam presentes: de sua arte de escritor de história.

Então, mesmo considerando que a nota é um elemento de leitura facultativa, podemos afirmar que, se o leitor desejar, poderá ter atenuado o esforço intelectual importante à leitura da *Divina Comédia*, para a contextualização de tantas personagens e fatos, para compreensão da concepção de mundo, da vida ultraterrena e dos aspectos de ordem histórico-cultural contidos nessa obra poética.

Além disso, Xavier Pinheiro, pelo viés de suas notas, orienta o leitor na trilha do conjunto da obra de Dante e a sua interligação, de um projeto que relaciona o *Convívio* e o *De vulgari eloquentia* e a *Monarquia*, culminando no edifício da *Comédia* como meio para alertar a humanidade sobre a salvação temporal dos homens e a reforma necessária à Igreja, para que esta pudesse atuar efetivamente na salvação eterna dos homens.

É pertinente considerar também que, em nota, Xavier Pinheiro traz à luz o eco dos conhecimentos de Dante, de sua formação e de suas leituras. Isso se torna mais visível quando Xavier Pinheiro afirma

que a doutrina adotada e exposta por Dante na *Divina Comédia* tem a confirmação no que escreveram Aristóteles e São Tomas de Aquino. Assinala com isso a interseção entre a filosofia e a teologia nos escritos dantescos, confirma que questões filosóficas, teológicas e de cunho político e linguístico constituem o pensamento do poeta florentino e se encontram refletidas na *Divina Comédia*.

Há que se considerar que, ao longo dos séculos, da inteligibilidade e do caráter ambíguo dos versos dantescos, vários estudiosos se debruçaram sobre diversas passagens obscuras da *Divina Comédia*, e as notas organizadas sob o título de “comentadores: diálogos e debates” são portadoras dessa representação.

Dessas notas insurge que ele (Xavier Pinheiro) não se limitou a epilogar uma ou outra obra especial que sobre o assunto existe, mas que trilhou um caminho para além do traduzir. Ele se desloca e se coloca, apresenta várias leituras, completa as notas com julgamentos, dá sustentação às suas opiniões citando uma gama de comentadores da *Divina Comédia*, em um processo que nos possibilitou observar que ele subverte o ofício de um tradutor. Aponta para a sua pesquisa, para a investigação minuciosa, para a dúvida e os desafios, assume a postura que se distancia do tradutor Xavier Pinheiro para se tornar o comentador Xavier Pinheiro. Explicita de modo mais pungente que seus paratextos, as notas, se caracterizam por orientarem a leitura da *Divina Comédia*. Mais do que isso, ele as torna um elemento indispensável, não sendo mais possível de serem vistas como um “fora” do livro, mas sim, embora no rodapé, mais interior do que nunca.

Torna-se manifesto nas notas que a sua tradução se dirige a um leitor que busca uma “exposição completa, o seu comentário acompanhado com os corolários e aplicações que a filosofia soube estabelecer”, palavras estas do próprio tradutor Xavier Pinheiro. E claro, ele soube fazer isso, seus comentários estão alicerçados nos livros com que ele “mais gostava de conversar” (AZEVEDO, 1885) e, entre suas preferências, os de diversos escritores que na matéria são tidos como clássicos, e de uma gama de comentadores que abrange do século XIV ao XIX.

Parafraseando Grafton, podemos dizer que a arte de Xavier Pinheiro se assemelha à arte de tecer de Penélope: suas notas de rodapé e texto se reúnem repetidas vezes, em uma combinação sempre cambiante de padrões e de cores, criando zonas ilimitadas de tangência, a partir da e na *Divina Comédia*. Uma poesia que abarca os adjetivos de obra máxima, obra prima, obra divina, magnífica, singular e única, e que as notas de Xavier Pinheiro fazem questão de evidenciar, realçar e tornar

compreensível de que não somente estes, mas tantos outros adjetivos são pertinentes a esse clássico da literatura universal.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Tradução Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

ALIGHIERI, Dante. **Lettera a Cangrande**. [1318?]. Traduzione di Maria Adele Garavaglia. Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, 2011. Disponível em: <<http://www.classicalitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Acesso em: 15 de mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Profissional do Masculino, 1907.

\_\_\_\_\_. **Vida Nova**. Tradução dos originais italiano e latino por Carlos Eduardo Soveral. 3º ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ALIGHIERI, Jacopo. Commentaries.1322. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 10 de outubro de 2017.

ARAUJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ARARIPE Junior, Tristão de Alencar. O novo intérprete de Dante. In: *ARARIPE Junior*, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960. vol. II.

ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português no Brasil (1901 – 1950). In: PETERLE, Patrícia (Org.) **A literatura**

**italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália:** sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011.

ARRIGONI, Maria Teresa. O abismo, o monte, a luz: os similes na leitura/tradução da Divina Commedia. 2001. 241p. Tese (doutorado) - **Universidade Estadual de Campinas**, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269468>>. Acesso em: 27 de julho de 2017.

ARROJO, Rosemary. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: ARROJO, Rosemary. (Org.). **O signo desconstruído:** implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 2003.

ASSIS, Machado de. Dante. O Canto XXV do Inferno. In: **A Instrução Pública**. 28 de fevereiro de 1875. Anno IV. Nº 1. Rio de Janeiro, 1875. Disponível em: <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

AZEVEDO, Arthur. De Palanque. **Diário de Notícias**. nº 32, de 08 de julho de 1885. Disponível em: [www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br). Acesso em out. 2017.

BASTOS, Kellen Patricia Candini; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. As notas de rodapé em Casa Grande & Senzala. In: **Anais do VIII Seminário de Iniciação Científica e V Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação**. Universidade Estadual de Goiás. 10 a 12 de novembro de 2010. Disponível em: <[http://www.prp2.ueg.br/sic2010/apresentacao/trabalhos/pdf/humanas/seminario/as\\_notas\\_de\\_rodape.pdf](http://www.prp2.ueg.br/sic2010/apresentacao/trabalhos/pdf/humanas/seminario/as_notas_de_rodape.pdf)>. Acesso em: 16 de julho de 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Nueve Ensayos Dantescos**. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1982.

BORZI, Italo. Introdução de Italo Borzi. In: ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. Grandi tascabili Economici, Newton, Roma, 1993.

BOSCO, Umberto; REGGIO, Giovanni. Commentaries. 1979. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 06 de maio de 2018.

BRITO, Emanuel França de. O nobre poeta por si mesmo: Dante e o Convívio, 2015. Tese. Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas. **Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-11112015-125137/pt-br.php>>. Acesso em: 16 de outubro de 2016.

BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e Decadistas**. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 1991.

BUTI, Francesco da. Commentaries. 1385. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: Confim. Traduzido por Giorgia Brazzarola e revisado por Silva Gaspari. **Revista de letras**. São Paulo, 45 (1): 13 - 22, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Por Que Ler os Clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Ed. Cia. das Letras. 1993.

CANDIANI, Carlos. Ensaio de tradução de poesias italianas para a língua dos Brasileiros. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro. 10 de janeiro de 1869. Edição 10. Anno 48. Gazetilha, p. 1. Disponível em <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em out., 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. v.1. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CASELLA, Mario. **Introduzione alle opere di Dante**. Milano: Ed. Bompinati 1965.

CASTELVETRO, Ludovico. Commentaries. 1570. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 03 de março de 2017.

CELOTTO, Vittorio. L'Ottime Commento ala Commedia. Paradiso Saggio di edizione critica. Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici. Letterature Europe e del Medioevo e del Rinascimento XXV ciclo. **Università Degli Studi di Trento. Facoltà di Lettere e Filosofia**. Disponível em <<http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1020/1/TesiPhDCelotto.pdf>>. Acesso em: 26 de dezembro de 2018.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil: 'andiamo in 'Mérica...'**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. Tradução: Reginaldo Carmello Côrrea de Moraes. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2009.

COLOMBO, Davide. **Foscolo e i Commentatori Danteschi**. Ledizioni – Ledipublishing: Milano, 2015.

COMMENTO, Ottimo. Commentaries. 1338. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Paulo. Commentaries. 1819. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 7ª ed. Vol. 1. São Paulo: Global, 2004a.

\_\_\_\_\_. **A Literatura no Brasil**. 7ª ed. Vol. 2. São Paulo: Global, 2004b.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Laterza, 1948.

CURTIUS, Ernest Curtius. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DANIELLO, Bernardino. Commentaries. 1547. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

DE SIMONI, Luiz Vicente. **Ramalhete poético do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve. & C, 1843.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Obras posthumas de A. Gonçalves Dias.** Precedidas de uma notícia da sua vida e obras pelo dr. Antônio Henriques Leal. São Luís do Maranhão, Vol. II, 1868.

DIZIONARIO Bibliográfico degli italiani. Cesare Balbo. 1963. In: **Treccani La Cultura Italiana.** Disponível em: < [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo_%28Dizionario-Biografico%29/>). Acesso em 03 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Giovanni Battista Zannoni. 1937. In: **Treccani La Cultura Italiana.** Disponível em: < <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-zannoni>>. Acesso em 03 de dezembro de 2018.

DIZIONARIO di Storia. Cesare Balbo. 2011. In: **Treccani La Cultura Italiana.** Disponível em: < [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo\\_%28Dizionario-di-Storia%29/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo_%28Dizionario-di-Storia%29/>). Acesso em 13 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Carlo Troya. 1963. In: **Treccani La Cultura Italiana.** Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

DUKE, Dawn Alexis. **Traçando os rumos da nota do tradutor:** o caso de O mundo se despedaça, 1993. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1993.

ENCICLOPEDIA Dantesta. Abel-François Villemain. 1970. In: **Treccani La Cultura Italiana.** Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Félicité-Robert De Lamennais. 1970. In: **Treccani La Cultura Italiana**. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Giovanni Villani. 1970. In: **Treccani La Cultura Italiana**. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Niccolò Giosafatte Biagiòli. 1970. In: **Treccani La Cultura Italiana**. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Niccolò Tommaseo. 1970. In: **Treccani La Cultura Italiana**. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

ENEI, Bruno. **Aulas de literatura italiana e desafios críticos**. Ponta Grossa: Ed. Todapalavra, 2010.

ESCARPIT, Robert. **A revolução do livro**. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Ed. Fund. Getúlio Vargas/Instituto Nacional do Livro, 1976.

FABER, Eva Maria. Graça. In: LACOSTE, Jean Yves (Dir.). **Dicionário Crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas; Loyola, 2004. p. 777-784.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FOSCA, Nicola. Commentaries. 2003. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

FRACCHIOLLA, Anna. Vida Nova de Dante: passos ascendentes. Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em 15 de maio de 2018.

FRECCERO, Jonh. **La Poetica della Conversione**. Bologna: Il Mulino, 1989.

FREYRE, Gilberto. **Casa & Grande Senzala**. Rio de Janeiro: Editora Maia & Schmidt, 1933.

FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na livreria do Conego: como era Gonzaga? e, outros temas mineiros**. São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

GABRIELE, Trifon. Commentaries. 1525. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 06 de fevereiro de 2018.

GASPARI, Silvana de. Convergências Literárias: as visões do *Paraíso* nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na *Divina Comédia*. 2010.Tese (Doutorado em Literatura). **Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. O paraíso de Dante e o paraíso dos apócrifos. In: **XII Congresso internacional da Abralic**. 2011, Paraná. Anais eletrônicos.

Disponível em: <<https://docplayer.com.br/61153858-O-paraiso-de-dante-e-o-paraiso-dos-apocrifos.html>>. Acesso em: 9 de julho de 2018.

GELLI, Giovan Battista. Commentaries. 1541. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 06 de fevereiro de 2018.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIAMBULLARI, Pier Francesco. Commentaries. 1538. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 06 de fevereiro de 2018.

GIOVANNI, Boccaccio. Commentaries. 1373. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

GILMONT, Jean François. Reformas protestantes e leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **História da Leitura no mundo ocidental**. Vol. 2. São Paulo, Ed. Ática, 1999.

GRAFTON, Anthony. **As origens trágicas da Erudição**: um pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo: Papiros 1998.

\_\_\_\_\_. O leitor humanista. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. Vol. 2. São Paulo: Editora Ática, 1999.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad.: Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2005.

HEISE, Pedro Falleiros. A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni, 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**. São Paulo: 2007. Disponível em:<[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/.../TESE\\_PEDRO\\_FALLEIROS\\_HEISE](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/.../TESE_PEDRO_FALLEIROS_HEISE)>. Acesso em: 16 de outubro de 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Tentativas de Mitologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979.

HOLLANDER, Robert. Commentaries. 2000. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 3.0 (CD-ROM). Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

**JORNAL DO COMMERCIO**. Anuncios. Rio de Janeiro. 23 de janeiro de 1843. Edição 22, p. 3. Disponível em <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em 02 de outubro de 2017.

**JORNAL DO COMMERCIO**. Folhetim. Rio de Janeiro, Anno 67. nº. 20, 20 de janeiro de 1889. Disponível em <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em out., 2017.

**JORNAL DO IMPÉRIO DO BRASIL**: Diário Fluminense. Notícias Estrangeiras. Rio de Janeiro, edição 15, ano 1830. Disponível em: <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em 22 dez de 2016.

**JORNAL GAZETA DE NOTÍCIAS.** Rio de Janeiro. 14 de setembro de 1887. Edição 257. Dante, p. 1. Disponível em <[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)>. Acesso em out., 2017. ANNO XIII, nº 257.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Editora Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **A leitura rarefeita:** leitura e livro e no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LANA, Jacopo dela. Commentaries. 1324. In: **Dante Lab.** Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

LAZZARO, Lorenzo; ODDI, Maria Alice. La divina Commedia per il licei classici e Scientifici, gli Istituti Magistrali e gli Istituti Tecnici a cura di Lorenzo Lazzaro e Maria Alice Oddi. In: ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia.** Milano: Casa Editrice Tramontana Cetim, 1987.

LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo trabalho e cultura no Ocidente.** Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florêncio e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013.

LOMBARDI, Baldassare. Commentaries. 1791. In: **Dante Lab.** Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 21 de dezembro de 2017.

MALEVAL, Isadora Tavares. Histórias do Brasil para a mocidade: os epítomes de José Pedro Xavier Pinheiro e Caetano Lopes de Moura (1850-1870). 2010. Rio de Janeiro. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-

Graduação em História, da **Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. Disponível em:

<[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1756](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1756)>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

MARAMAURO, Guglielmo. Commentaries. 1369. In: **Dante Lab**.

Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da Devassa: Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750 – 1808**; Trad. João Maia. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. Rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Eugênio Vinci de. A Tijuca e o Pântano. *A Divina Comédia* na obra de Machado de Assis entre os anos de 1870 a 1881, 2007. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas de Pós Graduação em Literatura Brasileira. **Universidade de São Paulo**. São Paulo, 2007. Disponível em:

<[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/.../TESE\\_EUGENIO\\_VINCI\\_MORAES.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/.../TESE_EUGENIO_VINCI_MORAES.pdf)>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

MORAES, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Brasília, DF: Brinquet de Lemos. 2006.

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

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PINHEIRO, J. A. X.. Prefácio da edição de 1907 da Divina Comedia. In: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Profissional do Masculino, 1907.

PIRANDELLO, LUIGI. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PERRY, Marvin. **Civilização Ocidental: uma história concisa**. Tradução de Waltensir Dutra e Silvana Vieira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, Vanessa Carnielo. À margem do texto: estudo dos prefácios e notas de rodapé de Casa Grande & Senzala, 2013. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais. **Universidade Federal de ouro Preto**. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/4434/1/DISSERTAC3%87%C3%83O\\_MargemTextoEstudo.pdf](http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/4434/1/DISSERTAC3%87%C3%83O_MargemTextoEstudo.pdf)>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

RIZZINI, Carlos. **O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil: 1500-1822: com um breve estudo geral sobre a informação: meios de comunicação, correio, catequese, ensino, sociedades literárias, maçonaria, etc.** São Paulo: Editora: Imprensa Oficial. S.A. IMESP: 1988.

RODRIGUES, Cristina, Carneiro. **Tradução e Diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMANELLI, Sergio. O Imperador do Brasil e suas traduções: uma nova leitura (ou a primeira?). In: RODRIGUES, R. (Org.). **O Universo Polissêmico e Fronteiriço da Tradução Literária**. Caderno de Letras, nº 23, Jul-Jan. Pelotas: Editora UFP, 2014.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SANTAGATA, Marco. **Dante: Il Romanzo della sua vita**. Milano: Editora Arnoldo Mondadori. 2012.

SANTORO, Marco. Il paratexto nelle edizioni rinascimentali italiane della commedia. In: SANTORO, M., MARINI, M. C.; PACIONI, M.. **Dante, Petrarca, Boccaccio e il Paratexto**. Le edizioni rinascimentali delle 'ter coronate'. A cura di Marco Santoro. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2006.

SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio**: editor, tipógrafo, livreiro: o design do livro do passado, do presente e, talvez, do futuro. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2005.

SCATAZZINI, Giovanni Andrea. Commentaries. 1872. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org.) **Clássicos da teoria da Tradução**. Tradutora Margarete Von Mühlen Poll. Florianópolis: UFSC, 2001.

SELMIANO, Anônimo. Commentaries. 1337. In: **Dante Lab**. Disponível em:<<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 20 de fevereiro de 2017.

SENSINI, Michele. L'edizione commentata della Divina Commedia di G.A. Scartazzini: un modello nella tradizione dei commenti danteschi. **Quaderni grigionitaliani**, 2012, pp. 40-63. Disponível em: <<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=qgi-001:2012:81::52>>. Acesso: 18 de março de 2016.

SERMONTI, Vittorio. **L'Inferno di Dante**. Supervisione di Gianfranco Contini. Edizione definitiva. Milano: RCS Libri S.p.A., 2015.

SERNA, Jorge Ruedas de la. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: Edusp, 1995.

SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario Bibliografico portuguez**. Vol. V. Lisboa: Imp. Nacional 1858-1914.

SINGLETON, Charles S. Commentaries. 1970. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 21 de abril de 2018.

SODRÉ, Nelson, Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TASSO, Torquato. Commentaries. 1555. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 17 de agosto de 2018.

**UNESCO - UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO)**. Records of the General Conference. Resolutions. Thirteenth Session Paris, 1964. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf>>. Acesso em: 01 de março de 2016.

VELUTELLO, Alessandro. Commentaries. 1544. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 02 de fevereiro de 2018.

VENTURI, Pompeu P.. Commentaries. 1732. In: **Dante Lab**. Disponível em: <<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>>. Acesso: 16 de setembro de 2017.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. Trad. Carolina Afaro. Palavra, Rio de Janeiro, n. 3, p. 99-122, Grypho, 1995.

VIVAI, Cosimo Bartolini Salimbeni. Uma Leitura de *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri, 2009. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana. **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2009. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-17112009-153952/pt-br.php>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.

XAVIER PINHEIRO, José Pedro. **Epítome da História do Brasil desde o seu descobrimento até a conclusão da Guerra do Paraguay** (adaptado para uso das aulas públicas de ensino primário). 5ª ed. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1873.

\_\_\_\_\_. Tradução e Notas da edição de 1907 da Divina Comédia. In: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Profissional do Masculino, 1907.

## APÊNDICE

### Quadro 17 – Quadro referente as notas do *Inferno*

O quadro que segue foi elaborado a partir da *Divina Comédia*, tradução e notas de José Pedro Xavier Pinheiro, publicada no ano de 1907, pela Typographia do Instituto Profissional Masculino, 1907. O quadro abarca as 381 notas de pé de página do *Inferno* e foi elaborado em colunas: a primeira coluna registra a indicação do canto, a segunda o verso digitado, a terceira o número da nota. A quarta e última coluna, representa a(s) etiqueta(s) organizadoras(s): Rastros bíblicos, *Link* da/na *Divina Comédia*, *Links* exteriores à *Divina Comédia*, *Link* com o autor Dante Alighieri, explicação/informação e comentadores: diálogos e debates.

(continua)

CANTO	VERSO <sup>82</sup>	NOTA	ETIQUETAS
I	Da nossa vida em meio da jornada* Achei-me n'uma selva tenebrosa, Tendo perdido a verdadeira estrada.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convivio</i> (trattato IV, c. XXIV) <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Davi Citação direta: Isaias (c. XXXVIII)
I	Da nossa vida em meio da jornada Achei-me n'uma selva tenebrosa,* Tendo perdido a verdadeira estrada.	2	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Ao parecer de uns [...]. Entendem outros [...]. Julgam outros [...].”
I	Na morte há pouco mais de acerbidade;*	3	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b>

---

<sup>82</sup> Os versos foram transcritos conforme a edição de 1907. O mesmo ocorre com os nomes dos comentadores citados, em nota, por Xavier Pinheiro.

	Mas para o bem narrar lá deparado De outras cousas que vi, direi verdade.		Não nomeia os comentadores: “Ao juízo dos mais auctorizados comentadores, [...] como a alguns pareceu”.
I	Na morte há pouco mais de acerbidade; Mas para o bem narrar lá deparado* De outras cousas que vi, direi verdade.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
	Depois que a uma collina me acercara,* Onde ia o valle escuro terminando, Que pavor tão profundo me causara,	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Também se tem interpretado aquelle clarão [...]”.
I	Ao alto olhei, e já, de luz banhando Vi-lhe estar as espaldas o planeta,* Que, certo, em toda a parte vai guiando.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Camões – Lusiadas (C. II, Est.1)
I	Tendo já repousado o corpo lasso, Segui pela deserta falda avante; Mais baixo sendo o pé firme no passo.*	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Jeremias (V.6) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “[...] segundo uns [...]. Outros veem[...]”.
I	Eis da subida quase ao mesmo instante Assoma agil e rápida phantera* Tendo a pelle por malhas cambiante.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
I	Ha taes primores movimento ha dado. Me infundiam d’esta arte alma esperança Da ferra o dorso alegre e mosqueado,*	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “no leão se tem querido [...] para muitos [...]”. <b>RASTROS BÍBLICOS</b>

			Citação direta: Provérbios (XIX,12 e XX, 2)
I	A hora amena e a quadra doce e massa, De um leão de repente surge o aspecto, Que ao meu peito o pavor de novo lança.*	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Também se tem entendido [...]”.
I	Eis surge Loba,* que de magra espanta; De ambições todas parecia cheia; Foi causa a muitos de miseria tanta!	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
I	“Nasci de Julio* em éra retardada, Vivi em Roma, sob o bom Augusto, Quando em deuses havia a crença errada.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio – Eneida (c. I)
I	“- Oh! Virgilio, tu és aquella fonte* D’onde em rio calda brota a eloquencia?” Falei, curvando vergonhoso a fronte.-	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
I	“Com muitos animaes se consorcia,* Hade a outros se unir té ser chegado - Lebreu, que a leve á horrída.	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
I	“Com muitos animaes se consorcia, Hade a outros se unir té ser chegado - Lebreu*, que a leve á hórrida agonia.	15	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Conde Troya - <i>Del Veltro Allegorico di Dante</i> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XXVI, 46; XXXIII, 31, 32 e XX <i>Purg.</i> , XIV, 46 e 49
I	“Será da humilde Italia amparo forte, Por quem Camilla, a virgem dera a vida. Turno, Euryalo, Niso* acharam morte.	16	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio- <i>Eneida</i> (c. VIII, V. 522)

I	“Se lá subir quizeres, um ditoso Espírito melhor* te será guia, Quando eu deixar-te ao reino glorioso.	17	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Purg.</i> , C XXX
II	Fôra-se o dia; e o ar, se ennevoando,* Aos animaes, que vivem sobre a terra, As fadigas tolhia; eu só, velando,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia o comentador: “[...] escreveu um notável commentador [...]” <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C. VIII e c. IV)
II	Me aparelhava a sustentar a guerra* Da jornada, assim como da piedade, Que vai pintar memoria, que não erra.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
II	“Que o pae de Sylvio* fôra, referiste, Corruptível ainda, até o inferno Sem perder o que em corpo humano existe.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C.VI)
II	“Que o pae de Sylvio fôra, referiste, Corruptível ainda, até o inferno Sem perder o que em corpo humano existe.*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação Indireta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C.VI)
II	“Á qual e ao qual cabia aparelharem, Dizendo-se a verdade, o logar santo Aos que do maior Pedro* o solio herdarem.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação indireta: <i>Convito</i> e <i>Monarchia</i> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: S. Leão Papa

II	“Lá foi o Vaso Eleito* ainda vivo: Conforto ia buscar <i>á fé</i> , que á estrada Da salvação principio é decisivo.	6	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: S. Paulo - Actos dos Apóstolos (cap. IX, 15) e Segunda Epistola dos Coríntio
II	“No Limbo* era suspenso: eis requerido Por Dama fui tão bella, tão donosa, Que as ordens suas presto lhe hei pedido.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
II	“Amigo meu, que a sorte desadora,* Pela deserta fauda indo, impedido De medo, atrás os passos volta agora.	8	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Cornelio Nepos – <i>Vida de Attico</i> (c. IX)
II	“Senhora da virtude, a quem tem sido Dado só que preceda a especie humana Quanto é no mundo sublunar contido,*	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Muitos comentadores viram na nobre Dama [...]” Citação direta: Tommaseo Citação indireta: Cesare Balbo
II	“Volvendo-se á Luzia,* assim a exora: “O teu servo fiel tanto periga, Que ao teu amparo o recommendo agora.”	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Par.</i> , C. XXXII <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: A’ uma voz todos os expositores entendem que [...]”
II	“Luzia, sempre do que é máu imiga Ergueu-se e ao logar foi, em que eu sentada Ao lado estava de Rachel* antiga.	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

III	“Moveu Justiça o Auctor meu sempiterno, “Formado fui por divinal possança, Sabedoria summa e amor superno*.”	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
III	Tornou Virgílio, no logar perito: -“Aqui deixar convém toda a suspeita; Todo o ignóbil sentir seja proscripto.*	2	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C. VI, v. 261)
III	Por esse ar sem estrelas irrompia* Sôar de pranto, de ais, de altos gemidos: Também meu pranto, de os ouvir, corria.	3	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio- <i>Eneida</i> (C. VI)
III	Alguns já distinguira: eis, de repente Olhando, a sombra conhecida d’aquelle Que a gran renuncia fez ignobilmente.*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “A opinião mais seguida [...]”. Citação direta: Boccaccio Citação indireta: Lambertini
III	Eis vejo a nós em barca se acercando De cans coberto um velho* - “O’condemados, Ai de vós !” – alta grita levantando.	5	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio (c. VI)
III	Como no outomno a rama principia* As flores a perder té ser despida, Dando á terra o que á terra pertencia,	6	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio (c. VI)
III	“Alma innocente aqui jamais transita, E, se Caronte contrati se assanha, Patente a causa está, que tanto o irrita.”*	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
III	Da terra lacrimosa rompeu vento,* Que um clarão respirou avermelhado,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Tolhido então de todo o sentimento, Cahi, qual homem que é do somno entrado.		
III	Da terra lacrimosa rompeu vento, Que um clarão respirou avermelhado, Tolhido então de todo o sentimento, Cahi, qual homem que é do somno entrado. *	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Purg.</i> , IX, 11 e XXXII, 62
IV	E falou-me: “Des’pouco aqui trazido, Descer subito vi forte guerreiro*; De triumphal corôa era cingido.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	Almas levou - do nosso pai primeiro*, Abel, Noé, Moisés, que legislára, Abram, na fé, na obediencia inteiro,	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	“David, que sobre o povo hebreu reinara, Israel com seu pae* e a prole basta, E Rachel, por quem tanto se afanara	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	"David, que sobre o povo Hebreu reinara, Israel com seu pae e a prole basta, E Raquel, por quem tanto se afanara*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Genesis, cap. XXIX <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Petrarca – <i>Trionfo d’Amore</i> (cap. III)
IV	Eis vós escuto sonora e clara: “Honrai todos o altissimo poeta! * “A sombra sua torna, que ausentara”.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , II

IV	E disse o Mestre, após alguns instantes: “Aquelle vê, que, qual monarcha ufano, Empunha espada* e os tres deixa distantes.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	Chegamos juntos a um fulgido castello* Sete vezes de muro alto cercado: Cinge-o ribeiro lindo, mas singelo.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	A um lado, sobre viso luminoso* Subimo-nos: de lá se divisava D'essas almas o bando numeroso.	8	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio (c. VI)
IV	Electra* vi de heróes na companhia, Enéas com Heitor e guarnecido Griphanhos olhos Cesar nos volvia.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	Pentesilea vi e o rosto ardido* De Camilla, e sentado ao rei Latino Junto á Lavinia estava enternecido.	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> <i>Inf.</i> , I
IV	Notei Márcia, Lucrecia e o que Tarquino* Lançou, Cornelia e Julia, retirado De todos demorava Saladino.	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano - <i>Pharsalia</i> (c. II) Citação direta: Plutarco - <i>Vida de Catão o Menor</i> (cap. 25 e 52) Citação direta: Seneca – Controverias <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convitto</i> (trat. IV, c. 28)
IV	Notei Marcia, Lucrecia e o que Tarquino Lançou, Cornelia e Julia; retirado De todos demorava Saladino*.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IV	Alçando os olhos, de respeito entrado,	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	O Mestre vejo dos que mais se acimam* Em saber, de philosophos cercado.		
V	Desci d'esta arte ao circulo segundo, Que o espaço menos largo comprehendia,* Onde o pungir da dôr é mais profundo.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
V	Lá stava Minos* e feroz rangia: Examinava as culpas desde a entrada, Dava a sentença como ilhaes cingia.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VI, V. 431) (C. VI, V. 20 e seg.) Citação direta: Plutarcho - <i>Vida de Theseu</i>
V	“Olha como entras e em quem s'tas fiando: Não te engane do entrar tanta largueza!” * -“Por que falar” - meu guia diz - gritando?	3	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C. VI, V. 126 e seg.) <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: São Matheus (Cap. VII, V. 13) <b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> ; I, v. 60
V	Quaes estorninhos, que a voar se travam* Em densos bandos na estação já fria Em rodopio as almas volteavam,	4	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (C. X, V. 264 a 266) Citação direta: Homero – <i>Illiada</i> (C. III) Citação direta: Tasso – <i>Jerus. Lib.</i> (C. XX, est. 2)
V	“A morte deu-se a outra, de amorosa, Às cinzas de Sicheu traidora e infida*; Cleopatra após vem luxuriosa.”	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. IV, v. 15 a 30)

			Citação direta: Petrarca - <i>Trionfo della Castità e Cauzone II</i>
V	Helena vi, a causa fementida De tanto mal, e Achilles celebrado Que teve por amor a extrema lida. *	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Camões - <i>Lusiadas</i> (c. III, est.131) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Volutello
V	Páris, Tristão* e um bando assinalado De sombras me indicou, nomes dizendo, Que á sepultura amor tinha arrojado.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
V	“Onde, a paz desejando, o Pado ingente* Com seus vassallos para o mar descende, A terra, em que hei nascido, está jacente.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ampère – Voyage Dantesque
V	“Amor nos igualou da morte o effeito: A quem nol-a causou, Caina esperas”.* Após tais vozes foi silencio feito.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XXXIII
V	Aos dois voltei-me e disse-lhes, entanto: “Teus martyrios, Francesca*, me angustiam, Movem-me o triste, compassivo pranto.	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Boccacio – <i>Commentario</i> (sobre esse comentário afirma Pinheiro que fora “citado pelo ilustre poeta americano H. W. Longfellow, na sua fidelíssima tradução para o inglês) Citação direta: Conde Troya - <i>Del Veltro Allegorico di Dante</i> Citação direta: Cesare Balbo - <i>Vita di Dante</i>

V	-“Não há” - disse – “tormento mais dorido Que recordar o tempo venturoso Na desgraça. Teu mestre o tem sentido.*	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Boécio - <i>De consolatione Philosophica</i> (lib. II)
V	“A boca me beijou todo tremante, De Galeotto* fez o auctor e o escripto. Em ler não fomos n'esse dia avante”.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
V	"A boca me beijou todo tremante, De Galeotto fez o auctor e o escripto. Em ler não fomos n'esse dia avante".*	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
V	Enquanto a história triste um tinha dito, Tanto carpia o outro, que eu, absorto Em piedade, senti lethal conflicto, E tombei, como tomba corpo morto*.	14	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto – <i>Orlando Furioso</i> (C. II, est. 55)
VI	Latia com três fauces temerosas Cerbero, o cão mult;plice e furente,* Contra as turbas submersas, criminosas.	1	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VI, v. 417 a 423)
VI	“Vós, florentinos, me chamastes Ciacco:* Por ter da gula a intemperança amado Á chuva peno em enregelado e fraco.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Bocácio <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Bocácio- <i>Decameron</i>
VI	- “Virão a sangue após odio excessivo; E o partido selvagem* triumphante O outro lançará feroz e esquivo.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
VI	“Tres sóes passados, chegará o instante	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	De ser pelos vencidos suplantado, Que esforça alguém, *que aos dois faz bom semblante.		
VI	“Justos ha dois : ninguem lhes presta ouvidos.* Tres brandões - Avareza, Orgulho, Inveja, Incendio tem nos peitos accendido.” -	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
VI	“Farinata e Tegghaio, de alma recta, Jacopo Rusticucci, Mosca, Amigo,* E os mais que da virtude o amor inquieta,	6	<b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , X, XVI e XXVIII
VI	- “Do teu saber recorre ao documento.* Verás que ao ente quando mais se eleva Do bem, da dôr mais cresce o sentimento.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: S. Agostinho
VI	Perlustramos do circulo a cintura, De cousas praticando que não digo, Té decer um degrau na estancia escura. Alli’sta Pluto, o nosso grande imigo.*	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
VII	<i>Pape Satan, pape Satan, Aleppe:</i> * Pluto com rouca voz, ao ver-nos brada. Para que eu do conforto não discrepe,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: P. Giuseppe Venturi Citação indireta: Padre Miguel Ângelo Lanci Citação direta: Benvenuto Cellini - <i>Memórias</i> (sobre esse comentário afirma Pinheiro que “citada na tradução inglesa da <i>DIVINA COMÉDIA</i> de Longlellow)

			Não nomeia os comentadores: “[...]outras explicações tem tido.”
VII	Como em Carybde* a vaga, que resôa Embate n’outra, e quebram-se espumantes: Assim, turba com turba se abalrôa.	2	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. III, 413 e seg.) Citação direta: Homero – <i>Odysséa</i> (C. XII)
VII	“Os que então de cabellos despojados* Clérigos, papas, cardiaes hão sido; Pela nimia avareza subjugados.”-	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto– <i>Orlando Furioso</i> (c. XXVI, est. 31 e 32)
VIII	Accrescentar eu devo proseguindo,* Que da torre inda estavamos distantes, Quando, os olhos ao cimo dirigindo,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Alguns comentadores [...]”. Citação indireta: Boccacio Citação indireta: Marquez Scipione Maffei
VIII	“Phegias, Phegias*, estás em vão bradando!”- Disse-lhe o Mestre – “Nos terás sómente, Emquanto formos o paul passado.”-	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VI, v. 618 e seg.) Citação direta: Stacio - <i>Thebaida</i> (C. IV, 712 e seg.)
VIII	Tendo Virgílio á barca descendido, Eu segui-o: sómente aos meus pesados Passos mostrou ter carga recebido.*	3	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VI, v. 712 e seg.)
VIII	Gritavam todos: - “A Philippe Argenti!”-.* E a florentina sombra, se volvendo Contra si, se mordía insanamente	4	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Boccacio Citação direta: Ottimo Comento

			Citação direta: Cesare Balbo - <i>Vita di Dante</i> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Boccaccio – <i>Decameron</i> (Nov. 8ª da Giornata IX)
VIII	E o bom Mestre me disse: - “O’filho caro, Stá perto Dite, de Satan cidade,* Que ha povo infindo para o bem avaro.”-	5	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto– <i>Orlando Furioso</i> (c. XL, est. 33)
VIII	- “Lá do valle no fundo em quantidade Mesquitas” * - respondi – “rubras discerno De flamma, creio, pela intensidade.” -	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
VIII	Já nos profundos fossos penetrando* De que o triste alcaçar é circumdado, Me estavam ferro os muros similhando.	7	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (C. VI, V. 548 e seg.)
IX	-“Mas é mister vencer n’esta porfia...” - Lhe ouvi – “senão... socorro é promettido... Oh! quanto a vinda sua é já tardia*”! -	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “[...] houve alguém que lhes attribuisse [...]. Também se afirmou [...]”.
IX	“Alli, porém, já fui, quando inimiga, Esconjurou-me Erichto,* que os esp’ritos Constrangia a fazer c’os corpos liga.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano - <i>Pharsalia</i> (c. VI)
IX	De hydras verdes mostravam-se cingidas,* Cerastes, serpes cada uma tinha Por coma, entorno a fronte estretecidas.	3	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio (C. VI, V. 281) Citação direta: Plínio – <i>Hist. Natur.</i> (lib. I, cap. 4)
IX	Virgílio, que conhece da rainha Do eterno pranto essas ancillas cruas, -“Nas Erínnys* atenta” diz-me azinha	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação indireta: Camões - <i>Lusíadas</i> (c.VI, est. 43)

			Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (C. VIII, V. 324 e seg.) Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. IV)
IX	“Megéra á esquerda está das outras duas, Chora á direita Alecto e fica ao meio Tisíphone,*” - E poz termo ás vozes suas.	5	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. IV)
IX	Olhando-me dizia: - “Transformado Em pedra seja por Medusa; o assalto Do impio Theseu* não foi assaz vingado.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
IX	O tufão assim freme impetuoso,* Que, de ardores contrarios se excitando, Sem pausa fere a selva, e furioso,	7	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Tasso– <i>Jer. Lib.</i> (c. VII, est. 116)
IX	“Cuidais pôr ao destino impedimento? Cerbero*, o vosso, na memória tende: Trilhados ainda estão-lhe o collo e o mento.”	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “[...] no entender dos expositores [...]”.
IX	Como em Arle, onde* o Rhôme faz parada Ou junto a Pola, de Quernaro perto, De que á Italia a fronteira está banhada,	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação Indireta: Lombardi Citação direta: Boccacio Citação direta: <i>Ottimo Commento</i> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto – <i>Orlando Furioso</i> (c. XXXIX, est. 72)
X	-“Serão” - me respondeu – “todas cobertas No dia, em que, de Josaphat* tornando,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b>

	Os corpos tragam, de que estão desertas.		Citação direta: Livro de Joël (Cap. III, v. 2)
X	“Epicuro* aqui jaz com todo o bardo Dos discípulos seus, que professaram Que alma fenece, a vida em se acabando.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação indireta: Lucrecio - <i>De rerum natura</i>
X	“Por teu falar me está bem manifesto Que n'essa nobre patria tens nascido,* A que fôra eu talvez assáz molesto.”-	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
X	- “Que temes tu?” - Virgílio diz – “Repara: E' Farinata* em seu sepulchro alçado Do busto em toda a altura, se depara.”-	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Boccacio – <i>Comento</i> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convito</i> (trat. IV, c. V)
X	E tornou: - “Guerra crúa fez tua gente* A mim, aos meus avós, ao meu partido; Mas duas vezes bani-os justamente.”-	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
X	Surgindo então de Farinata ao lado Sómente o rosto um vulto nos mostrava, Sobre os joelhos, creio, levantado.*	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
X	Pranteando inquiriu: - “Se ao reino imigo Por prêmio baixas do teu alto engenho, Onde é meu filho?* Pois não vem contigo?”	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: soneto de Dante endereçado a Guido Cavalcanti <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Boccacio – <i>Decameron</i> (Nov. 9ª da Giornata VI) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Cesare Balbo - <i>Vita di Dante</i>

X	- “Por moto proprio aqui” - volvi – “não venho; Perto me aguarda quem meus passos guia, Vosso Guido talvez* teve-o em desdenho.”-	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
X	“Porém vezes cincoenta a face acesa Não mostrará do inferno a soberania* Sem que tu saibas quanto essa arte pesa.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
X	Eu respondi: - “O estrago, a mortandade, Que do Arbia* as aguas de rubor tingira A curia nossa move á austeridade.”-	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Villani
X	Eu respondi: - “O estrago, a mortandade, Que do Arbia as aguas de rubor tingira A curia nossa move á austeridade,”*-	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia o comentador: “[...] diz o mesmo eximio historiador” Citação direta: Pietro Fraticelli – <i>Storia della vita di Dante Alighieri</i> Citação direta: Laménais - <i>Introdução a sua tradução da DIVINA COMÉDIA</i>
X	Respondeu: “ - Muitos mil jazem commigo Aqui dentro, o Segundo Frederico, * Com elle o cardeal, de outros não digo.”-	12	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani
X	Respondeu: “ - Muitos mil jazem commigo Aqui dentro, o Segundo Frederico, Com elle o cardeal,* de outros não digo.”-	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XI	De um sepulchro, em que os olhos decifraram: “Sou do papa Anastácio* a sepultura, “Que de Fhotino os erros transviaram.”	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia o comentador: “Pareceu a alguns comentadores [...]”.
XI	“No recinto menor signal nefando Cahors* marca igualmente com Sodoma, E os que peccaram contra Deus falando.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XI	“Diz-me: os que jazem na lagôa ingente, Os que flagella o vento ou chuva imiga, Os que se encontram em fremito insolente,*	3	<b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , c. V, VI, VII e VIII
XI	“Olvidas, por ventura, esse preceito, De que houvestes na <i>Ethica</i> * a scienciá, Das tres disposições, que em mau conceito	4	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Aristoteles – <i>Ethica</i> (lib. VII, cap. I)
XI	“Do divino intellecto e da sua arte. Da <i>Physica</i> * em principio has conhecido Preceito, que hei mister recommendar-te	5	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Aristoteles – <i>Physica</i> (lib. II, cap. II)
XI	“Da natureza e da arte, se tua mente O Genese* em começo lembra, colhe O seu sustento e haver a humana gente.	6	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta - Gênesis (I, 22 e III, 19)
XI	“Mas andemos; prosiga a nossa empreza. Vão no horisonte os Peixes* assomando; Voltando sobre o côro o carro pesa, E além a rocha está passagem dando”.-	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XI	“Mas andemos; prosiga a nossa empreza. Vão no horisonte os Peixes assomando;	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Voltando sobre o côro o carro* pesa, E além a rocha está passagem dando”.-		
XII	Como a ruína, que, d'aquem de Trento,* O Adige feriu, por terremoto Ou por faltar de chofre o fundamento:	1	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia o comentador: “Alguns expositores suppõem [...]. Acreditam outros que [...]”. <b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	A ribanceira assim nos parecia. E á borda do penedo fracassado De Creta o monstro infame se estendia,*	2	<b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , c. V <b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	“Arreda, bruto! Que este é de outra sorte; Da tua irman não recebera ensino;* De vós outros vem ver a pena forte.”	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (I. VIII)
XII	Qual touro desprendido, quando o tino* Mortal golpe lhe rouba, que não póde Correr, mais salta a vacillar mofino:	4	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Homero – <i>Ilíada</i> (c. XVII)
XII	“Mas, pouco antes de vir se bem discerno, Aquelle que ha tomado a grande preza,* A Dite, lá no circulo superno,	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	“D`este val tremeu tanto a profundeza, Que sentisse pensei todo o universo O amor,* com que alguém diz ter certeza	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: J. M. Latino Coelho – <i>Coroa de Demosthenes</i>
XII	No spaço, a que o penhasco é sobranceiro Centauros correm, * settas agitando, Como soiam no viver primeiro.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio
XII	Virgílio respondeu: - “Resposta nossa	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Terá Chiron* de perto, sem demora. Sempre te damna a pressa, que te apossa.”-		
XII	Tocou-me e disse: - “Quem nos fala agora E Nesso,* o que morreu por Djanira; Mas se vingou de quem fatal lhe fôra.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (lib. IX)
XII	“Esse do meio, que o seu peito mira, Aio, de Achilles, é Chiron famoso; Esse outro é Pholo,* sempre acceso em ira”.-	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VIII) Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i> (c. VI)
XII	“Deixando de cantar o hosanna puro* Alguem me ha commettido o cargo novo. Não é ladrão, nem eu esp'rito impuro:	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	Chiron volveu-se á dextra e a Nesso* forte - “Torna atrás” – disse – “e serve-lhes de guia: Que outro bando o caminho lhes não côrte!”-	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio
XII	Té os cilios no sangue os padecentes Eu vi. Disse o Centauro: - “São tyrannos Truculentos e em roubo preminentes.*	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	“De negra coma, aqui soffre o castigo Azzolino;* e o que está, louro, ao seo lado Obizzio d'Este, ao qual (verdade eu digo)	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. III, est. 33)
XII	“De negra coma, aqui soffre o castigo Azzolino; e o que está, louro, ao seo lado Obizzio d'Este,* ao qual (verdade eu digo)	15	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XII	Disse; indicando uma alma retrahida: “Perante Deus um coração ferira, Que inda Londres* venera estremecida.”-	16	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	A divina justiça lá crucia Esse Attila*, que açoite foi da terra, Pyrrho e Sexto; e redobra-se a agonia	17	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XII	A divina justiça lá crucia Esse Attila, que açoite foi da terra, Pyrrho e Sexto;* e redobra-se a agonia	18	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	Por silvados mais densos, mais umbrosos, Do Cecina a Corneto*, a besta brava, Não foge, agros deixando deleitosos.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	Das Harpias* o bando aqui pousava. Que expelliram de Stróphade os Troyanos, Vaticinando o mal, que os aguardava.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Virgílio – Eneida (c. III) Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. XXX, est. 119 e seg.)
XIII	“Até que ao areial chegues infando. Attenta! E darás fé á narrativa, Que fiz, ainda lá no mundo estando*.”	3	<b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Virgílio – Eneida (c. III) Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. VI, est. 26 e seg.) Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib.</i> (c. XIII, est. 41)
XIII	Creio que o Mestre cria então que eu cresse* Que esses lamentos enviava aos ares Uma turba, que aos olhos se escondesse;	4	<b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. IX, est. 23 e c. XLII, est. 102) Citação direta: Camões – <i>Lusiadas</i> (c. VI, est. 89)

XIII	“Fui quem do coração de Frederico* As chaves tive e usei com tanto geito, Fechando e desfechando que era rico	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	“A torpe meretriz*, que, a todo o instante Ao regio paço olhos venaes volvendo, Morte commum, das côrtes mal flagrante,	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	“Contra mim odio em todos accendendo, Por elles accendeu iras de Augusto*, Que honras ledas tornou-me em lucto horrendo.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	Assim monteiro, á caça pouco attento; Do javardo e dos cães ouve o estrupido E das ramadas o estalar violento.*	8	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Homero – <i>Illiada</i> (c. XII)
XIII	“O'morte!” um clama – “acode aos desgraçados! O segundo, que tardo se julgava: “Ninguem, ó Lano,* os pés tanto apressados.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo Commento</i>
XIII	Então meu Guia pela mão me trava, Conduz-me á sarça, que se em vão carpia Pelas roturas, que o seu sangue lava.*	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Suppoe uns que fosse [...]. Isto mesmo dizem outros [...]”.
	“O'Jacob Santo André!” triste dizia-* Podia eu ser-te acaso amparo certo? Em mim por crimes teus que culpa havia?”-	11	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: <i>Ottimo Commento</i>
XIII	“Dignai-vos junto á rama, que as brotára.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Na cidade nasci que por Baptista* Deixou prisco patrão, que da arte amara		
XIII	“Sempre pelos efeitos a contrista. E se do Arno na ponte não restasse* Um vestigio, que traz seu culto á vista.	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIII	“Talvez ella á existência não tornasse, E quem das cinzas, que Attila ha deixado,* Levantou-a os esforços mallograste “Na minha propria casa hei-me enforcado.”-	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: <i>Ottimo Commento</i>
XIV	O plaino era tão arido e arenoso, Como o que de Catão* os pés austr’ora Na jornada calcaram fadigoso.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i> (c. IX)
XIV	Na Índia sobre o exercito, já lasso, Fogos cahir viu Alexandre outr’ora*, No chão ardendo livres de embaraço.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib.</i> (lib.X, est. 61)
XIV	“Que Jove cance o armeiro seu dilecto,* De quem tomou fremente o agudo raio Para em mim saciar rancor abjecto;	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	“Que seus cyclopes* sintam já desmaio De Mongibello na officina negra, Aos gritos – “Bom Vulcano, acode ou caio!”	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	“Que seus cyclopes sintam já desmaio De Mongibello* na officina negra,	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgilio - <i>Eneida</i> (c. VIII)

	Aos gritos – “Bom Vulcano, acode ou caio!”		
XIV	“Como fez na peleja lá de Phlegra,* Que me fulmine de odio e sanha cheio: No gozo da vingança em vão se alegra.”-	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (liv. I) Citação direta: Estácio - <i>Thebaida</i> (c. III) Citação direta: Klopstock – <i>Messiada</i> (c. XVIII)
XIV	Virgilio então, com voz, como não creio Lhe ter ouvido, sonora e forte, Bradou-lhe: “Capaneu,* pois no teu seio	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	Do Bulicame* qual o que sahia, Das peccadoras em serviço usado: Tal pela adusta areia este corria.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	“De quanto aqui te conhecer hei feito, Depois que atrás deixamos essa porta,* A cujo ingresso todos têm direito,	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	Do mar em meio jaz” - ouvi-lhe attento- “Destruído paiz, Creta afamada: Com seu rei foi do mal o mundo isento.*	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (liv. I)
XIV	“Foi ao filho p'ra berço preferida De Rhea,* que abafava o seu vagido Fazer mandando grita desmedida.	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIV	“De ouro faces e fronte são compostas,* De pura prata são braços e peito, Enéas do busto as partes bem dispostas.	12	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Daniel (cap. II)
XIV	“Aos negros valles vem correndo em rio, Fórma Styge, Acheronte e Phlegetonte,*	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b>

	Desce depois n'este canal esguio		<i>Pur.</i> , c. XXVIII
XV	Como do mar temendo a força brava De Bruge a Cadsand,* Flamengos fazem Os diques, com que o mal se desagrava;	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	Ou como o damno atalha, que lhe trazem Do Brenta* as invasões, de Padua a gente, Se em Chiarentana os gelos se desfazem	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	Ou como o damno atalha, que lhe trazem Do Brenta as invasões, de Padua a gente, Se em Chiarentana* os gelos se desfazem	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	Que de mim fosse nas feições lembrado. A sua face inclinando a mão, lhe digo, -“Messer Brunetto!* vós aqui!” – torvado.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Villani Citação direta: Cesare Balbo Citação direta: Villemain - <i>Cours de litter, tablen moyen-âge</i> Citação direta: Boccaccio – <i>Comento</i> Citação direta: Lamennais Citação direta: Abade Zannonni Não nomeia os comentadores: “[...] se infere que os comentadores aproveitaram o ensejo [...]”
XV	“Velha fama os diz cégos*, sempre useiros Na soberba, na inveja, na avareza. D’elles te esquivava; em vícios são vezeiros.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	“Vão na turba d’aquelles desditosos Accurio* e Prisciano; alguns protervos	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Se ver quizeres, por tal lepra ascosos.		
XV	“Vão na turba d'aquelles desditosos Accurio e Prisciano*”; alguns protervos Se ver quizeres, por tal lepra ascosos.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	“Olha o que, como quiz servo dos servos*, P'ra Bacchiglione foi do Arno mudado E alli deixou seus deformados nervos.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	“Olha o que, como quiz servo dos servos, P'ra Bacchiglione foi do Arno mudado* E alli deixou seus deformados nervos.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	“Não devo andar com bando diferente, O meu <i>Thesouro</i> * eu muito te encommendo: N'elle inda vivo, e rogo isto sómente.”-	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XV	Voltou-se; e foi tão rapido correndo, Como os que correm pelo pallio verde* No campo de Verona, parecendo Mais ser quem vence do que ser quem perde.	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVI	“Da famosa Gualdrada* o neto sendo, Chamou-se Guidoguerra, e foi na vida Por esforço e prudencia reverendo.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Pur.</i> , XV e XVI <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Boccacio
XVI	A Tegghiaio Aldobrandi,* que em seguida Me vai, por sua voz, por seus bons feitos	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b>

	Devera ser a patria agradecida.		Citação indireta: Boccacio – <i>Commento</i> Citação direta: Boccacio
XVI	Eu que tambem da perna soffro effeitos. Jacopo Rusticucci fui*: da esposa O maior mal causaram-me os defeitos.”-	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVI	“Por meu Guia veraz esperançado, Deixo o fel por doçura permanente* Tendo primeiro o centro visitado.”-	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVI	“Pois Guilherme Borsiere*, que baixara, Ha pouco, e vai chorando n'esta ardencia, Cruciou-nos contando o que notara.”-	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Landino
XVI	“E, pois, voltando a luz do firmamento, Se alfim sahires d'esta estancia horrente, Quando -“La fui!”-*disseres, de contento,	6	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgilio – <i>Eneida</i> Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib.</i>
XVI	Como o rio que, no alveo proprio aberto, Em Veso* nasce e vai para o oriente, Ao lado esquerdo do Apenino, e ao certo	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: <i>Ottimo</i>
XVI	Rebomba e cai pela quebrada, quando Acerca-se a S. Bento*, o gran mosteiro Que dar a mil pudera asylo brando:	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Boccacio Citação indireta: <i>Ottimo</i>
XVI	De uma corda eu me achava então cingido* Com que outr'ora prender quiz a panthera, De pello em malhas várias repartido.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: P. Fraticelli apud Francisco de Buti Citação direta: Cesare Balbo <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: Convito (trat. II, cap. 13)

			<b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XVI, v. 106
XVI	Nada posso omitir, leitor dilecto: D'esta comedia* pelos cantos juro (Sejam assim de longo applauso objecto!)	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i>
XVII	Da fraude o vulto immundo aproximava*! A cabeça avançou e o torpe busto, Porém pendente a cauda lhe ficava.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (c. VIII) Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. XIV, est. 87)
XVII	Mais côres nos estofos recamados Tartaros, Turcos nunca misturaram, Nem Arachne* em tecidos variegados.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Purg.</i> , XVII, c. XII, v. 43
XVII	Bolsas pendentes dos seus collos stavam, Pelos signaes distincta, pelas côres: Contemplando-as, seus olhos se enlevavam.*	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVII	“Retira-te! Se a vida gozas bella, Sabe que á sestra mão Vitaliano,* Vizinho meu terá condigna sella.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i>
XVII	Phaeton,* quando as redeas já perdia, Ao ver do ceu o incendio, ainda aparente; Ícaro, quando lhe cahir sentia	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovídio - <i>Metamorphoses</i> (liv. II)
XVII	Phaeton, quando as redeas já perdia, Ao ver do ceu o incendio, ainda aparente:*	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Ícaro, quando lhe cahir sentia		
XVII	Phaeton, quando as redeas já perdia, Ao ver do ceu o incendio, ainda aparente; Ícaro* quando lhe cahir sentia	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovídio - <i>Metamorphoses</i> (liv. VIII)
XVIII	Tem o Inferno, de rocha construído, De ferrea côr, de muro igual cercado Um lugar: Malebolge* o nome havido.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Biaglioli
XVIII	Em Roma, assim, ás turbas, que se apinham* Do jubileu no tempo, sobre a ponte Se abriu aos que iam trânsito e aos que vinham:	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani Citação direta: Cesare Balbo - <i>Vita di Dante</i>
XVIII	De um lado andavam, os que tendo em frente O castello, a S.Pedro se endereçam, E do outro lado os que iam para o monte,*	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVIII	“Se as feições não mudou-te o passamento Venedico tu és Caccianimico.* Por que trato padeces tão cruento?”-	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , c. XII
XVIII	"Se as feições não mudou-te o passamento Venedico tu és Caccianimico. Por que trato padeces tão cruento?*" -	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Benvenuto de Imola
XVIII	“De dizer <i>sipa</i> * entre o Savena e o Reno. Se a prova queres, lembra-te sómente De que em nós da avareza influe veneno.”-	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVIII	“De Rei conserva a magestade viva!	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	E' Jason:* conquistou por força e manha O vellocino em Colchos fera e esquiva.		
XVIII	Subimo-nos: então no fosso immundo Vi gente em tal cloaca mergulhada, Que a sentina figura ser do mundo.*	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação indireta: Aristóteles Citação direta de Quintiliano
XVIII	“Te vi sem cabelleira tão nojenta. Alessio Interminei* de Luca has sido: Em ti por isso a vista é mais attenta.”-	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XVIII	“E' Thais,* a meretriz, que respondera Ao namorado seu, quando dizia -“Te devo gratidão?” - “Muita e sincera!”- Mas vamos: temos visto em demasia.”-	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Terencio – <i>Eunucho</i>
XIX	O'Simão Mago,* ó míseros sequazes Por quem de Deus os dons só promettidos A'virtude, em rapina contumazes	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Actos dos Apóstolos (cap. VIII)
XIX	Similar na grandeza pareciam Aos que em meu S. João* bello e esplendente Para baptismo ministrar serviam.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIX	Eu stava alli, qual monge, que confessa* Assassino, que em cova já fincado O chama, pois, em tanto, a pena cessa.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ottimo
XIX	Eu stava alli, qual monge, que confessa Assassino, que em cova já fincado O chama, pois, em tanto, a pena cessa.*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , c. X

XIX	“Tão de pressa d’esse ouro te has enchido, Pelo qual bella esposa atraçoando,* E tens por tantos crimes affligido?”	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: São Paulo: ( <i>ad Ephésios</i> , cap. V, v. 27) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani (lib. VIII, cap. 6) Citação direta: Cesare Balbo <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XXVII, 85 <i>Par.</i> , XXVII, 22
XIX	“Filho de Ursa de veras,* cubiçoso Em bolsa tudo pus por meus Ursinhos, Lá ouro, aqui o esp’rito criminoso.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani (liv. VII, cap. 54) Citação direta: Ottimo Citação direta: Cesare Balbo
XIX	“Hei de ao fundo descer, como desceram, Logo em chegando aquelle,* que eu cuidara Seres tu, quando as vozes me romperam.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIX	“Virá de móres culpas outro inçado, Pastor sem lei, das partes do occidente Que hade ser sobre nós depositado.*	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIX	“Jasão novo será:* condescendente Teve o outro o seu Rei, diz a Escripura, Da França este o senhor terá potente.”	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Machabeus: (liv. II, cap. 4)
XIX	“Jasão novo será: condescendente	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Teve o outro o seu Rei, diz a Escripura, Da França este o senhor terá potente. "* XIX	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani (liv. VII, cap. 54)
XIX	"Pena, pois: mereceste ser punido; E guarda a que extorquiste, vil moeda* Que te fez contra Carlos atrevido.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Apocalypse (cap. XVII) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Paulo Costa
XIX	"A vós vos figurava o Evangelista, * Quando a que é sobre as aguas assentada Prostituir-se aos Reis foi d'elle vista:	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XIX	"De ouro a vossa cubiça um Deus fazia: Por um dos que os gentios adoraram* Abrange cento a vossa idolatria.	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto - <i>Orlando Furioso</i> (c. XXXIV, est. 80) <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Monarquia</i> (§ 10, Liv. III) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Fraticelli
XX	"Aqui piedade é morta em toda mente:* Quando Deus condemnou, quem mais malvado Do que esse, que ternura por maus sente?	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XX	“Amphiarau? * Como assim foges da guerra? – Elle tombava em tanto, ao val descendo, Onde Minos os reprobos aferra.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Estácio - <i>Thebaida</i> (lib. VIII)
XX	“Eis Tiresias, * o que mudara o aspeito, Femíneas fórmas e feições tomara, Sendo-lhe o que era varonil desfeito.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (lib. III)
XX	“Volta-lhe Arons* ao ventre as costas núas: De Luni em monte, aos agros emminente; Onde o Carrara ergueu moradas suas,	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalias</i> (lib. I)
XX	“Foi Manto, * que vagara incerta e errante Até pousar na terra, em que hei nascida. No que ora digo irei um pouco avante.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. X, v. 198 e seg.)
XX	“Junto aos Alpes na bella Italia existe, Além Tyrol, já perto da Allemanha, Um lago, que chamar Benaco* ouviste.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XX	“Ilha ha no meio, em que o Pastor trentino, E com elles os de Brescia e de Verona, Possuem de benzer juro divino.*	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XX	“Os habitantes lá mais avultaram, Quando ainda os ardis de Pinamonte* De Casalodis a insania não fraudaram.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XX	Teve, que infantes só no berço havia. Em Aulide com Calchas* indicara Tempo, em que a frota desferrar devia.	9	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. II) Citação direta: Homero – <i>Ilíada</i> (c. I)

XX	“Euripilo chamou-se: assim narrara N’um dos seus cantos, a tragedia* minha, Bem sabes, pois tua mente a arrecadara.	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XX	“Esse, que, tão delgado, se avizinha, Miguel Escoto* foi, que, certamente, Perícia em fraudes da magia tinha.	11	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Boccacio – <i>Decameron</i> (Giorn. VIII, Nov. 9ª)
XX	“Olha Guido Bonati,* encara Asdente Que cuidar só devera da sovella: Arrepende-se agora inutilmente.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i>
XX	“Olha Guido Bonati, encara Asdente* Que cuidar só devera das sovela: Arrepende-se agora inutilmente.	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convito</i> (trat. IV, cap. 16)
XX	“Mas no limite, que hemisferios parte, E’ Caim com seu fardo,* o mar tocando, Lá de Sevilha além do baluarte.	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	No arsenal de Venesa,* derretido Como referve o pez na estação fria Para reparo ao lenho combalido,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	-“Malebranche!*” Já perto elle bradava- - “Eis um dos anciões de S. Zitta! Mergulhai-o, pois torna á gente prava,	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	-“Malebranche!” Já perto elle bradava- - “Eis um dos anciões de S. Zitta!* Mergulhai-o, pois torna á gente prava,	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i>

XXI	“Que n’essa terra em grande somma habita. Venaes todos lá são menos Bonturo.* <i>Ono, por ouro, lá se muda em ita.</i> ”	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	“Que n’essa terra em grande somma habita. Venaes todos lá são menos Bonturo. <i>Ono, por ouro, lá se muda em ita.*</i> ”	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	O maldicto afundou; surdiu curvado. Sob a ponte os demonios lhe gritaram: -“Não acharás aqui Vulto Sagrado,*	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	De Caprona* os soldados, que sahiram A partido assim vi que estremeciam, Quando envoltos de imigos se sentiram.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXI	“Hontem, cinco horas mais do que este instante Mil e duzentos com sessenta e seis Annos houve: é então a rocha hiante.*	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convito</i> (trat. IV, cap. 23)
XXI	“Droghinaz, Libicocco, d’este bando! Graffiacane, o dentudo Ciriatto, Farfarel, Rubicante vão marchando!*	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Um dos comentadores diz que [...]”.
XXII	De tubas ao clangor, ás badaladas,* Com signaes de castellos, de tambores, Com artes novas ou entre nós usadas:	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXII	De tubas ao clangor, ás badaladas,	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Com signaes de castellos,* de tambores, Com artes novas ou entre nós usadas:		<b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , VIII
XXII	Mouveu-se o Mestre e, á cava já visinho, Perguntou-lhe em que terra elle nascera. -“Em Navarra”* - tornou-lhe - eu tive o ninho.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXII	“D’El-rei Thebaldo* eu na privança entrara: Vendia os seus favores fraudulento: Soffro a pena do mal, que praticara.”	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>De vulgari eloquio</i> (liv. I, c. 9 e liv. II, c. 6)
XXII	“Quem foi essa alma, como tu prescrita, Que, por vires á tona, has lá deixado?” Responde o peccador: - “Foi Frei Gomita*”	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XXXIII <i>Purg.</i> , VIII
XXIII	Em silencio, a companha má deixada, Seguíamos, após um do outro andando, Como frades menores em jornada.*	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	Meu pensamento á rixa se voltando. A fabula de Esopo* relembra, Em que ao rato arma a ran laço nefando.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	Se aquelles casos dois eu confrontava, Como <i>issa e mo</i> , iguaes me pareciam,* Quando o principio e fim seus recordava.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Benvenuto de Imola
XXIII	Se aquelles casos dois eu confrontava, Como <i>issa e mo</i> , iguaes me pareciam, Quando o principio e fim seus recordava*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXIII	Capa e capuz trazia, que occultava Seus olhos, d'essa fôrma de vestidos De colonia entre os monges mais se usava.*	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	De ouro por fôra, dentro guarnecidos De chumbo: comparando a pezo tanto, De palha os de Fred'rico eram tecidos.*	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	“De Bolonha e Godente,* nos chamamos Um Loderigo e outro Catalano: Juntos ambos Florença governamos.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Vilani
XXIII	“Porque ficasse a paz livre de damno. Em vez de um regedor; do que hemos sido O Gardingo* dá prova e desengano.”	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	“Este” – disse – “que geme em duro leito, Que a um homem dêsem morte aconselhara Aos Phariseus, do povo por proveito.*	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: São João (cap. XI)
XXIII	“Iguar martyrio o sogro seu padece, Assim como cada um d'esse concilio, Semente p'ra os Judeus de horrenda messe.*”	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIII	Logo o frade: “Em Bolonha me constava Que o demonio, entre os vicios com que ostenta, De ser pae da mentira se ufanava.”*	11	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: São João (cap. VII)
XXIV	Naquella parte do anno incipiente,*	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Em que as comas do sol se fortalecem No Aquario e a noite iguala o dia ausente,		
XXIV	“Eia! toda a franqueza em ti se mude!* Em ócio” - disse o Mestre – “ou sobre a pluma Premios ninguém conquista da virtude.	2	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib.</i> (c. XVIII, est. 61)
XXIV	Não tenha a Lybia* de criar vaidade De chersos, phares cêncrys no seu seio E anphisbenas tamanha quantidade.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovídio – <i>Metamorfozes</i> (lib. IV) Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i> (lib. IX)
XXIV	Por entre o enxame atroce e temeroso Almas corriam nuas e transidas, Heliotrópia* não sperando ou pouso.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Boccacio: citação indireta – <i>Decameron</i> (Nov. 3ª. Giorn. VIII)
XXIV	Dos sabios na escriptura já narrou-se Que a Phenix* morre e logo após renasce, Quando aos annos quinhentos acercou-se.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Petrarca - <i>Canzone</i> (XIV) Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. XV)
XXIV	“Vida brutal vivi, não vida humana. Chamei-me Vanni Fucci,* hybrida besta: Pistoia, meu covil, de mim se ufana.”	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIV	“Ouve bem o que a voz minha annuncia: De si* Pistoia os Negros expulsando, Povo, modos Florença então cambia.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIV	“No campo de Picen* será ferido Combate; a nevoa logo se esvaece; Dos Brancos cada qual será batido.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	“Sabe-o, pois: certo, a nova te entristece.”		
XXV	Assim dizia o roubador e, alçando Ambas as mãos, que figuravam figas* “Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando”	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Trissino – <i>Italia Liberata</i> (c. XII)
XXV	Ah! Pistoia! ah! Pistoia!* o incendimento Teu decreta, extinguindo nome impuro! Pois dás da extirpe tua ao vicio aumento	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXV	Tao soberbo não vi no abysmo escuro. Contra Deus outro esp’rito; nem o ousado,* Que de Thebas caio morto do muro.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , c. XIV
XXV	Não tem Maremma* de repteis horrendo Bando igual ao que o dorso carregava Té onde a humana fôrma está se vendo.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXV	“É Caco*” - o Mestre diz “que a imane estrago Afeito, do Aventino se aprazia, Sob as penhas, de sangue em fazer lago.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio - <i>Eneida</i> (c. VIII)
XXV	“Dos seus irmãos* não segue a companhia, Por haver depredado, fraudulento, Armentio, que proximo pascia.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXV	“Tiveram fim seus crimes: golpes cento Sobre elle desfechou de Alcide a clava: Aos dez perdera já da vida o alento.*”-	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXV	Foi-se o centauro enquanto assim falava. Abaixo eis tres* espiritos chegando, Nos quaes nenhum de nós inda attentava,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXV	“Onde é Cianfa*, que assim desaparece?” Dedo nos lábios fiz nesse momento A Virgilio signal, por que atendesse.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</i> <i>Inf., XXVI</i>
XXV	Hera, de arvore os ramos recingindo. Não os aldeia tanto,* como a fera Alheios membros ao seu corpo unido.	10	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto – <i>Orlando Furioso</i> (c. VII, est. 29)
XXV	Quando o fervor canicular se apura, Cruza o lagarto, como o raio, a estrada, E' uma mouta deixando, outra procura.*	11	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ariosto – <i>Orlando Furioso</i> (c. XVIII, est. 36)
XXV	Emmudeça Lucano, quando toca Em Sabelo infeliz mais em Nassídio* Escute: mor portento hora se evoca.	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i> (c. IX)
XXV	De Cadmo* e Arethusia cale Ovídio:* Se fonte a esta, àquelle fez serpente, Não o invejo: aqui há pior excídio.	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. IV)
XXV	De Cadmo e Aretusa cale Ovídio: Se fonte a esta, àquele fez serpente, Não o invejo: aqui há peor excídio.	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. V)
XXV	Nem tão prestes, que eu bem não discernisse Puccio Sciancato, que dos tres sómente Fôra o que transmudado se não visse, Deu-te o outro, Gavilli,* dôr pungente.	15	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXVI	Entre os ladrões, ó cousa vergonhosa! Principaes cinco* achei, que em ti nasceram: Serás por honra tal, vangloriosa?	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	Se os véros sonhos por manhan se geram*, Em breve hasde sentir o que os de Prato, Quanto mais outros, por teu damno esperam.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Heróides</i>
XXVI	Se os véros sonhos por manhan se geram, Em breve hasde sentir o que os de Prato,* Quanto mais outros, por teu damno esperam.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	Já quando a mosca o successor depara*, Pyrilampos não vê tão numerosos No valle, onde vindima, ou ceifa ou ara,	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	Como aquelle que de ursos foi vingado*, Quando voou de Elia o carro ardente, Ao ceu por frisões igneos transportado,	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Reis: (IV, cap. 2)
XXVI	Como aquelle que de ursos foi vingado Quando voou de Elia* o carro ardente, iAo ceu por frisões igneos transportado,	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Reis: (IV, cap. 2)
XXVI	Que significa o fogo, que endireita A nós e, se partindo, iguala a pyra, Para imigos irmãos outr'ora feita.*	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Stacio - <i>Thebaida</i> (lib. XII)
XXVI	-“Estão lá dentro d'essa flamma dira Diomedes e Ulysses:* em castigo Socios são, como outr'ora hão sido em ira.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXVI	“Lá dentro geme o perfido inimigo, Inventor do cavallo, que foi porta, Por onde á Roma veiu o inicio antigo;*	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“Chora-se a fraude, que Deidamia morta,* Ainda exproba a Achille, resentida; Pelo Palladio a pena se supporta.”	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“Chora-se a fraude, que Deidamia morta, Ainda exproba a Achille, resentida; Pelo Palladio* a pena se supporta.”	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“Nos sonoros versos, que escrevia* Detende-vos: benevolo um nos diga Onde viu fenecer o externo dia.”	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“De Circe a encantos me esquivei fugace, Em que um anno passeia junto á Gaeta,* Antes que assim Enéas a chamasse	13	<b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Virgilio - <i>Eneida</i> (lib. VII)
XXVI	“A saudade do filho, a mui dilecta Velhice de meu pae, da alta consorte Santo amor, em que ardia sempre inquieta.*	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib.</i> (c. VII, est. 7 e c. XV, est. 25)
XXVI	“Não dominaram esse anheilo forte Que me impulsava a ser do mundo experto, Das manhas das nações, da humana sorte.*	15	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Horacio – <i>Epist. 2ª</i> (lib. I)
XXVI	“Já da velhice nos sentindo tardos, Alfim chegamos ao famoso estreito,* Onde Alcides aos nautas poz resguardos,	16	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“Que deve respeitar por seu proveito.	17	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Deixei Septa,* que jaz ao esquerdo lado, E Sevilha, que ao lado está direito.		
XXVI	“Veze trez em voragens o torcendo, A'quarta a pôpa levantou-lhe ao alto, E a prôa, ao querer de outrem,* foi descendo.” Cerrou-se o pego sobre nós de salto.	18	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVI	“Veze trez em voragens o torcendo, A' quarta a pôpa levantou-lhe ao alto, E a prôa, ao querer de outrem, foi descendo.” Cerrou-se o pego sobre nós de salto.*	19	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	Como o siculo touro, que mugia* A vez primeira, o pranto resoando Do inventor, que o seu premio recebia;	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	“Hoje é Ravenna o que era, ha longos annos, De Polenta a aguia forte alli se aninha;* Com largas azas cóbre á Cervia os planos.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</i> <i>Inf., c. V</i> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: P. Fraticelli apud Boccacio
XXVII	“A terra, que no tardo assedio tinha Pelo sangue francez sido inundada Sob verde leão, soffre mesquinha.*	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	“Dos mastins de Verruchio a subjugada Gente os dentes crueis inda sentia: Morte a Montagna deram desapiedada,*	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXVII	“Em Lamone, em Santerno inda regia* Do alvo ninho o leão, se convertendo De um p'ra outro partido cada dia.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	“A cidade que o Savio* banha, sendo Entre o plaino e a montanha, em liberdade Ou vive ou sob o jugo vai soffrendo.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	“Dos novos Phariseus Príncipe infido* Em Latrão guerra crúa declarara: Não contra Mouro, nem Judeu descrido,	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Voltaire - <i>Dictionnaire Philosophique</i>
XXVII	“Dos novos Phariseus Príncipe infido Em Latrão* guerra crúa declarara: Não contra Mouro, nem Judeu descrido,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVII	“Como foi de Siratti á soledade Constantino a Sylvestre pedir cura* Da lepra: assim tambem á enfermidade	9	<b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Monarchia</i> (cap. X, lib. 3)
XXVII	“Do seu febril orgulho este procura Remédio em meu conselho.* Escrupuloso Calei-me: de ébrio vi n'elle a loucura.	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Fraticelli – <i>Dissertação sobre o Convito</i>
XXVII	“Eu abro e fecho o ceu: poder divino As duas chaves têm, a que ha negado O meu antecessor preço condi'no.*	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	Quando junta estivesse toda a gente, Que lá da Apulia na infelice terra, Perdera o sangue seu na lucta ingente.*	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXVIII	Dos romanos por mão; e em crúa guerra A que tantos de anneis deixou vencida, Como refere Lívio* que não era;	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b><i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i></b> Citação direta: Plutarcho - <i>Vida dos homens ilustres – Fabio Maximo</i> Citação direta: Tito Lívio (liv. XXIII, cap.12)
XXVIII	E a que fôra por golpes abatida, Quando a Robert Guiscardo* resisitia; E a que tem sua ossada inda espargida	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	De Ceperan* no campo, onde trahia Cada Apulhez; e que no Tagliacozzo O velho Alard sem combater vencia:	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	De Ceperan no campo, onde trahia* Cada Apulhez; e que no Tagliacozzo O velho Alard sem combater vencia	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	De Ceperan no campo, onde trahia Cada Apulhez; e que no Tagliacozzo* O velho Alard sem combater vencia	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	“Mafoma sou, quasi pedaços feito; Antecede-me Ali,* que se lamenta: Do mento á testa o rosto lhe é desfeito.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	A Frei Dolcino* diz, pois não findaram Teus dias e hasde ao sol tornar em breve, Se desejos de ver-me o não tomaram,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i> Citação direta: Villani (liv. VIII, cap. 84)
XXVIII	“Recorda-te de Pier de Medicina* Se tornar-te fôr dado ao bello plano, Que de Viecello a Marcabó se inclina.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXVIII	“Recorda-te de Pier de Medicina Se tornar-te fôr dado ao bello plano, Que de Viecello a Marcabó* se inclina.	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	“E aos dois nobres varões dize de Fano, Misser Angiolello e Misser Guido*, Se, o futuro antevendo, eu não me engano,	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	“Irão a seu convite prazenteiro Para accordo; mas votos de Foscara* Não fará por temer vento ponteiro.”	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	“Exulado, elle foi quem, dissipando Hesitações de Cezar, lhe affirmava Que a ocasião perdia demorando.*”	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalia</i> (lib. I)
XXVIII	Gritou: - “Memóra Mosca desditoso!* Fui quem disse: - O seu fim tem cousa feita! Fatal dito, á Toscana, aí! Bem damnoso!”	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXVIII	“Eu sou – faz minha historia conhecida, Voltando á luz - Bertram de Born, que ha dado Ao jovem Rei consulta, em maltecida.*	15	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</i> Citação indireta: <i>De vulgari eloquio</i> (liv. II, cap. 2) <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Bertram de Born - <i>Historie de La poesie provençale</i> Citação direta: Villemain – <i>Cours Litterature Française – Tableau du Moyen âge</i>
XXVIII	“Pae e filho inimigos hei tornado: As iras de Absalão mais não movera. Contra David Achitophel* malvado.	16	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Reis (II, cap. 16 e 17)

XXIX	“Já sob os nossos pés evolve a lua;* E'- nos escasso o tempo concedido; O que ainda has de ver detença exclua.”	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	“Onde a vista cuidosa estava posta, Da Stirpe* minha um spirito carpia Por culpa, a que mór pena está disposta.”	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	“Eras absorto no semblante mesto D'aquelle que senhor foi de Altaforte:* Quando attentaste, se ausentára presto.”	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	De outros á turba, que remedio venha Nos hospitaes buscar de Valdichiana.* Odor surdia, igual ao que já tenha	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</i> <i>Par., XIII</i> <i>Inf., XXV.</i>
XXIX	Deserta sendo a terra de tal sorte Que as formigas (poetas o afirmavam) deveu A antiga gente o alento forte:*	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (liv. VII)
XXIX	“De Arezzo fui” disse um “de Siena Alberto* Morte me deu nas chammas truculento Por feito, a que não fôra o inferno aberto.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	“Houve elle de saber desejo ardente. Como o não fiz um Dedalo,* á fogueira Mandou-me quem seu pae foi certamente.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	E ao vate eu disse: “Nunca tão vaidosa	8	<i>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</i> <i>Purg., XIII</i>

	Gente poude alguém ver como a de Siena?*"Nem a de França ha sido tão sestrosa!"		
XXIX	O segundo leproso então me acena Dizendo: "Salvo Stricca, homem poupado,* Que todo o excesso em desprender condemna!"	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXIX	"De que ora vês Capocchio* já estás certo, Que, alchimista, os metaes falsificára. Sabes como eu, se em recordar acerto, Natura, habil bugio, arremedára."	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXX	Quando Juno, de Semele ciosa,* Contra o sangue thebano se inflamava, Como o provou por vezes impiedosa,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXX	Tanta insania Athamente* perturbava, Que a esposa ao ver, ao collo seu trazendo Os filhos dois, que a elle encaminhava,	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (liv. IV)
XXX	Hecuba* triste, misera, captiva, Depois que morta Polyxena vira, Do Polydoro seu em plaga esquiava,	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</i> Citação direta: Ovidio - <i>Metamorphoses</i> (liv. XIII)
XXX	Mas o de Arezzo, que tremendo estava "E' Gianni Schicchi"* - disse - esse raivoso: De outros a pena o seu furor agrava!"	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i>

XXX	“Aquelle é” – respondeu – “uma alma antiga; E’ Myrrha* infame, que paixão impia Instigou ser do pae a sua amiga.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXX	“De mestre Adam* miseria e soffrimentos Tive abastança; agora, ai! desejando De agua uma gotta, passo mil tormentos.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Conde Troya - <i>Del Veltro Allegorico di Dante</i>
XXX	“Dos ribeiros, que ao Arno, murmurando Do Casentino* lá na verde encosta Se vão, por molles alveos inclinando,	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ampère – <i>Voyage Dantesque</i> Citação direta: Fraticelli – <i>Storia della vita di Dante</i> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Tasso – <i>Jer. Lib. (c. XIII, etc. 60)</i>
XXX	“Afim de o ver na multidão mesquinha Do val, que milhas onze em torno amplia, Com largura, que de uma se avisinha.*	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf., XXIX</i>
XXX	“Uma accusou José,* falsária abjecta, Outro é Simon, de Troya o grego tredo: Lançam por febre essa fumaça infecta.”	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Gênesis (cap. XXXIX)
XXX	“Uma accusou José, falsária abjecta, Outro é Simon,* de Troya o grego tredo: Lançam por febre essa fumaça infecta.”	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgilio – <i>Eneida (c. II)</i>
XXX	“Ardes tu e a cabeça tens fervente. Por lamberes o espelho de Narciso* A um aceno correras de repente.”	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses (lib. III)</i>

XXXI	Assim de Achilles e seu pae fizera, Dizem, outr'ora a lança portentosa:* Sarava o corpo, que cruel rompera.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Ovidio
XXXI	A de Orlando* tão forte não soava Na derrota fatal, que a santa empreza De Carlos Magno o desbarato dava.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXI	Como torres em róda se elevando, Montereggion* guarnecem de corôa: Assim do poço a margem circumdando,	3	<b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ampère – <i>Voyage Dantesque</i>
XXXI	Larga e comprida pareceu-me a face, Qual de S. Pedro, em Roma, a bronzea pinha:* A proporção nas outras partes dá-se.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ampère – <i>Voyage Dantesque</i>
XXXI	<i>Rafel mai amech zabi almos*</i> A pavorosa boca assim bradava; Não podia entoar mais doces psalmos.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “tem-se afanado os comentadores por descobrir [...]”. Citação direta: Padre Ventura Citação indireta: <i>Ottimo</i>
XXXI	Depois a mim: “De quanto fez se accusa, E'Nemrod;* por tomar estulta empreza O mundo uma linguagem só não usa.	6	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Gênesis (cap. X e XI)
XXXI	“Os meus olhos, o'Mestre, assaz folgaram, De Briareu* se vissem desmarcado As fórmãs” vozes minhas lhe tornaram.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Camões – <i>Lusíadas</i> (c. V, est. 51) Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (c. X)

XXXI	"Tu, que no val feliz,* onde as graças E as palmas Scipião colheu da glória, Quando Anníbal vexavam só desgraças,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Lucano – <i>Pharsalias</i> (c. IV) <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Monarchia</i> (liv. II)
XXXI	“Te hemos a Tyfho e a Ticio* preferido. Dar pôde este varão o que mais se ama: Curvando-te compraz ao seu pedido.	9	<b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (c. VI) Citação direta: Ovidio – <i>Metamorphoses</i> (lib. V)
XXXI	Quem Carisenda,* em seu pendor olhasse, Cuidára, ao passar nuvem, que imminente Ruina ao lado opposto ameaçasse:	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	Se usasse rimas asperas, rouquenhas Proprias do poço* lobrego e tristonho, Que do inferno sostem as outras penhas,	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	É árdua empreza, em que o animo esmorece O centro descrever do mundo inteiro: Para empenho infantil ser não parece.*	2	<b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação indireta: <i>De vulgari eloquio</i> (liv. II, cap. 7)
XXXII	Das Musas se ajudar poder fagueiro, Como a Amphião em Thebas o mostraram,* Fiel serei dizendo e verdadeiro.	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	O'malfadada turba, a quem tocaram D'este abysmo os castigos, bruto gado Sendo, fados melhores te aguardaram.*	4	<b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Matheus (cap. XXVI)
XXXII	Do lago sobre a face empedernida	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	Cahisse ou Tambernich ou Pietrapana:* Não fôra ao pezo enorme combalida.		
XXXII	“O par deseas conhecer, que cala? Proprio lhes fôra e ao genitor Alberto* O valle, onde o Bisenzio faz escala.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	“Nem esse, a quem de Artús dextra assassina* De um bote o peito e a sombra traspassára; Nem Focacia e o que a fronte agora inclina,	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	"Nem esse, a quem de Artús dextra assassina De um bote o peito e a sombra traspassára; Nem Focacia* e o que a fronte agora inclina,	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	“A vista me tolhando, e se chamara Mascheroni Sassol,* bem conhecido: Se és Toscano, esse nome te bastara.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	“Fique, por vozes escusar, sabido Que Pazzi* eu sou e que, em Carlin chegando, Serei por menos criminoso havido.”	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	“Porque me pizas?” reclamou chorando, “De Monte Aperti* ao feito por vingança Inda me estás d’esta arte molestado?”	11	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <i>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</i> <i>Inf., X</i>
XXXII	“Ouro chora, que a França lhe ha doado. Eu vi - pódes dizer - Baso Duera*"	12	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

	De outros muitos no gelo acompanhado.		
XXXII	“Se perguntarem quem aqui mais era, Olha e terás ao lado Beccaria,* A quem Florença degollar fizera.	13	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXII	Qual Tydeu,* que a dentadas lacerava De Menalippo a fronte enraivecido, Elle o cerebro e os ossos mastigava.	14	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Stacio - <i>Thebaida</i> (c. VIII)
XXXIII	“Saber deves que fui Conde Ugolino,* Que Arcebispo Rogerio aquelle ha sido: Darei qual nos juntou cruel destino.	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Villani Citação direta: Cesare Balbo – <i>Vita di Dante</i> Citação direta: Ampère – <i>Voyage Dantesque</i> Citação direta: Conde Troya - <i>Del Veltro Allegorico di Dante</i>
XXXIII	“Este, como senhor, em tão suponho Ao monte, que ver lucca á pisa obstava* Lobo e pequeno seus correr medonho.	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIII	“Magros cães, destros, feroz açulava Dos Galandis, Sismondi e lanfrancos A campanha, que á frente cavalgava.*	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIII	Ah! Pisa opprobrio aos povos residentes Na bella terra, aonde o <i>si</i> ressona!* Pois te não vêm punir vizinhas gentes.	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação indireta: <i>De vulgari eloquio</i> (liv. I, cap. 8)
XXXIII	Thebas* moderna! Pela tenra idade Uguccione e Brigata insontes eram E os irmãos em que usaste a feridade.	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>

XXXIII	Respondeu logo: “Eu sou frei Alberigo*, Pelos pomos famoso do mau horto: Aqui recebo tamara por figo.”	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: <i>Ottimo</i>
XXXIII	“Este condão possui sem ter segundo Ptolomeia*: aqui star alma é frequente Antes que a mande Atrópos ao profundo.	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Não nomeia os comentadores: “Segundo a opinião de uns [...]. Querem alguns que [...]”. <b>RASTROS BÍBLICOS</b> Citação direta: Machabeus: (cap. XVI, lib. I)
XXXIII	“Se és recém vindo, sabe que esse tredo É Branca d’Oria*: há prolongados annos Jaz enleiado no infernal enredo.”	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XXII
XXXIII	Junto ao peor esp’rito da Romanha * De entre vós um traidor vi tanto immundo, Que a alma sua em Cocyto já se banha, Em quanto o corpo vida finge ao mundo.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Cesare Balbo – <i>Vita di Dante</i> Citação direta: Conde Troya - <i>Del Veltro Alllegorico di Dante</i>
XXXIV	“ <i>Vexilla regis prodeunt inferni*</i> Contra nós; p’ra diante os olhos tende Disse o mestre, se a vista já dicerne.”	1	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação indireta: Venturi Não nomeia os comentadores: “Outros críticos porem [...]”. Citação direta: Giuseppe Baretta
XXXIV	Qual meu espanto ha sido em contemplando Tres faces* na extranhissima figura!	2	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO COMENTADORES: DIÁLOGOS E DEBATES</b> Citação direta: Ottimo

	Rubra côm na da frente está mostrando;		
XXXIV	“Dos dois, que estão pendendo, coube em dote A negra face Bruto: sem gemido Se estorce da dentuça a cada bote.*”	3	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIV	“Segura-te! Por taes degraus alado” Lasso Virgílio já disse anhelante, “D'este imperio do mal serás tirado.*”	4	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINKS EXTERIORES À DIVINA COMÉDIA</b> Citação direta: Virgílio – <i>Eneida</i> (c. VI)
XXXIV	“Eia! Vamos!” o Mestre diz querido, “Longa jornada e máo caminho temos; E a meia terça* o Sol já tem corrido.”	5	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK COM O AUTOR DANTE ALIGHIERI</b> Citação direta: <i>Convito</i> (trat. III, cap. 6)
XXXIV	“Quem nasceu, quem viveu sem ter peccado* Sobre uma esfera estreita os pés agora, Da Judeca ao reverso, tens firmado.	6	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIV	“Para o nosso hemispherio de repente. Tambem fugiu de medo, a que se avista; Vacuo deixando aqui, fez monte ingente*.”	7	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIV	Revela-o som de arroio,* que descende Por brecha do rochedo, que escavara, Em torno serpeando, e pouco pende.	8	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b> <i>Inf.</i> , XIV
XXXIV	Para voltar do mundo á face clara* N'essa vereda escusa penetramos: De nós nenhum de repousar cuidara.	9	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b>
XXXIV	Virgilio e eu, logo após, nos elevamos, Té que do ledó ceu as cousas bellas	10	<b>EXPLICAÇÃO/INFORMAÇÃO</b> <b>LINK DA/NA DIVINA COMÉDIA</b>

	Por circular aberta divisamos: Sahindo a ver tornamos as estrelas.*		<i>Par.</i> , XXXIII <i>Purg.</i> , XXXIII
--	--	--	---

Fonte: a autora (2018).