



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

Fernanda Moro Cechinel

**Commedia:** paratextos das edições brasileiras do século XX

Florianópolis  
2023

Fernanda Moro Cechinel

***Commedia***: paratextos das edições brasileiras do século XX

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador(a): Prof.(a) Silvana de Gaspari, Dr.(a)

Florianópolis

2023

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

Cechinel, Fernanda Moro

Commedia : paratextos das edições brasileiras do século  
XX / Fernanda Moro Cechinel ; orientadora, Silvana de  
Gaspari, 2023.  
208 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Commedia. 3. Edições brasileiras. 4.  
Século XX. 5. Paratextos. I. Gaspari, Silvana de. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título.

Fernanda Moro Cechinel

**Commedia:** paratextos das edições brasileiras do século XX

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 22 de março de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Edinei da Rosa Cândido, Dr.  
Faculdade Católica de Santa Catarina

Prof. Lincoln Paulo Fernandes, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Patricia Peterle Figueiredo Santurbano, Dr.(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Prof.(a) Silvana de Gaspari, Dr.(a)  
Orientador(a)

Florianópolis, 2023.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem Ele nada é possível.

À professora Silvana de Gaspari, mais que uma orientadora, um exemplo de profissional e de ser humano a ser seguido.

À professora Patricia Peterle por me apresentar ao universo literário.

Ao professor Andrea Santurbano, pelo rigor científico ensinado ao longo do mestrado, imprescindível para a caminhada nestes quatro anos.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit), que contribuíram para que este trabalho fosse feito, em particular, os professores Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, Izabela Maria Drozdowska Broering e André Fiorussi, que me acolheram em suas disciplinas.

Aos professores Sergio Romanelli e Andrea Cesco pela oportunidade, pela supervisão e pela generosidade que tiveram comigo durante o estágio de docência.

Ao PPGLit, pelo auxílio financeiro indispensável para a participação em eventos. Ao Felipe Neves, da secretaria do PPGLit, por toda paciência e disponibilidade. Aos coordenadores que o PPGLit teve nesses quatro anos, Patricia Peterle, Marcio Markendorf, Carlos Eduardo Schmidt Capela e Bairon Oswaldo Velez Escallon.

Aos pesquisadores responsáveis pelo Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil (DBLIT), pelo diálogo, imprescindível à realização desta pesquisa.

À equipe da Biblioteca Universitária da UFSC pela disponibilidade em ajudar.

À UFSC, com seus servidores e terceirizados pelo preparo e zelo do ambiente acadêmico.

À CAPES pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

Aos colegas mestrandos e doutorandos com os quais dividi angústias, dúvidas e esperanças.

Por todos aqueles que, com palavras de incentivo, fizeram-me acreditar que seria possível chegar até aqui.

## RESUMO

No século XX, a *Commedia* de Dante Alighieri foi publicada no Brasil por meio de diferentes versões. Partindo desse pressuposto, selecionamos 13 edições com vistas a analisar como determinados paratextos funcionam em relação à obra. Nossa hipótese é a de que eles podem exercer o papel de guia ou de limiar. A teoria paratextual utilizada como referência principal advém de Gérard Genette com seus *Paratextos editoriais* (2009), divididos entre epitextos e peritextos. Desse segundo grupo, escolhemos os prefácios, os posfácios, as quartas capas e as orelhas. Nossa hipótese provém, primeiramente, das etimologias latina e grega da palavra paratexto, paralelamente às considerações de Giorgio Agamben, em *A Aventura* (2018), sustentada também por Cacciari (2005) e outros autores com discussões pertinentes ao tema. O peritexto guia possui como marca a intenção de conduzir o leitor pelo texto literário. Já, o peritexto limiar se caracteriza como aquele que deixa o leitor na soleira do texto principal. Da análise chegamos a algumas considerações, dentre as quais, uma possível tentativa de popularização do poema dantesco, que nos faz compreender a *Commedia* como uma obra literária plural, rica na sua construção, que atravessou séculos e territórios, cujas características ímpares se refletem na singularidade de seus paratextos.

**Palavras-chave:** paratexto; guia; limiar; *Commedia*; século XX.

## ABSTRACT

In the 20<sup>th</sup> century, Dante Alighieri's *Commedia* was published in Brazil in different versions. Bearing this in mind, 13 editions were selected, aiming at analyzing how given paratexts function in relation to the work. The hypothesis is that they can have the role of guide or threshold. The paratext theory used as main reference is the one from Gérard Genette, *Paratextos editoriais* (2009), divided into epitext and peritext. From the second group, prefaces, postfaces, back covers, and flaps were chosen. The hypothesis comes at first from the latin and greek etymologies of the word paratext, parallel to Giorgio Agamben's considerations in *A Aventura* (2018), also sustained by Cacciari (2005), among other authors with discussions about the theme. The guide peritext aims at leading the reader through the literary text. On the other hand, the threshold peritext is characterized as the one that leaves the reader in the verge of the main text. As final considerations, it was noticed that there was a possible attempt to popularize the dantesque poem, which makes us view the *Commedia* as a plural literary work, rich in its construction, that has been through centuries and territories, and whose unique characteristics reflect the singularity of its paratexts.

**Keywords:** paratext; guide; threshold; *Commedia*; 20<sup>th</sup> century.

## RIASSUNTO

Nel XX secolo la *Commedia* di Dante Alighieri è stata pubblicata in Brasile attraverso diverse versioni. Partendo di questo presupposto, abbiamo scelto 13 edizioni con l'intento di analizzare come determinati paratesti funzionano in relazione all'opera. Nostra ipotesi è quella che loro possono svolgere un ruolo di guida o di limine. La teoria paratestuale utilizzata come riferimento principale viene da Gérard Genette con i suoi *Paratextos editoriais* (2009), divisi tra epitesti e peritesti. Da questo secondo gruppo abbiamo scelto le prefazioni, le postfazioni, le quarte di copertine e le alette. Nostra ipotesi viene primeiramente dalle etimologie latina e greca della parola paratesto, siccome le considerazioni di Giorgio Agamben nel *A Aventura* (2018), sostenuta anche per Cacciari (2005) e altri autori con discussioni pertinenti al tema. Il peritesto guida possiede come caratteristica l'intenzione di condurre il lettore attraverso il testo letterario. Per l'altro lato il peritesto limine è caratterizzato come quello che lascia il lettore nella soglia del testo principale. Dall'analisi siamo arrivate ad alcune considerazioni tra le quali un possibile tentativo di popolarizzare il poema dantesco che ci fa capire la *Commedia* come un'opera letteraria plurale ricca nella costruzione, che ha attraversato secoli e territori, di cui le caratteristiche dispari si riflettono nella singolarità dei suoi paratesti.

**Parole chiave:** paratesto; guida; limine; *Commedia*; XX secolo.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do <i>Canto Quinto</i> (1920).....	56
Figura 2 - Propaganda de outros títulos da Livraria João do Rio nos fascículos d'O <i>Inferno</i> (1930).....	64
Figura 3 - Propaganda d'O <i>Inferno</i> (1930) em um fascículo d'O <i>Purgatorio</i> (1931) ..	65
Figura 4 - Publicidade d'O <i>Paraíso</i> em um fascículo d'O <i>Purgatorio</i> (1931) ..	75
Figura 5 - Capa d'A <i>Divina Comédia</i> (1976).....	75
Figura 6 - Prefácio e Introdução no volume do <i>Inferno</i> (1998) ..	80
Figura 7 - Lista das personalidades d'A <i>Divina Comédia</i> (1976).....	82
Figura 8 - Lista das obras da Livraria João do Rio nos fascículos d'O <i>Inferno</i> (1930) .....	83
Figura 9 - Nota biográfica do autor no volume do <i>Paraíso</i> (1998).....	84
Figura 10 - Nota biográfica do tradutor no volume do <i>Paraíso</i> (1998).....	85
Figura 11 – Trecho do prefácio d'A <i>Divina Comedia</i> (1907).....	86
Figura 12 – Trecho do prefácio Da Primeira Edição da <i>Divina Comedia</i> (1918) ..	87
Figura 13 – Título do prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1942).....	88
Figura 14 - Prefácios internos d'A <i>Divina Comédia em formato de narrativa</i> (1989).....	91
Figura 15 – Página inicial do prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1976).....	92
Figura 16 - Trecho do prefácio A segunda edição da <i>Divina Comedia</i> (1918) ..	93
Figura 17 – Título do prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1946).....	94
Figura 18 – Página inicial do prefácio d'A <i>Divina Comedia</i> (1907).....	94
Figura 19 – Página inicial do prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1942).....	95
Figura 20 - Sumário d'A <i>Divina Comédia</i> (1946).....	98
Figura 21 - Quarta capa do volume do <i>Inferno</i> (1998) ..	103
Figura 22 - Orelhas d'A <i>Divina Comédia</i> (1976).....	104
Figura 23 - Orelhas do volume do <i>Inferno</i> (1998).....	105
Figura 24 - Paratexto: guia e/ou limiar – definições ..	113
Figura 25 - Folha de rosto do <i>Canto Quinto</i> (1920).....	127
Figura 26 - Propaganda dos títulos da Livraria João do Rio nos fascículos d'O <i>Inferno</i> (1930).....	130
Figura 27 - Capa d'A <i>Divina Comédia</i> (1942).....	134
Figura 28 - Pintura retrato de Dante n'A <i>Divina Comédia</i> (1942) ..	135
Figura 29 - Folha de rosto d'A <i>Divina Comédia</i> (1942) ..	136

Figura 30 - Indicação de cessão de impressão da Leia à Edigraf (1946).....	141
Figura 31 - Trecho sobre o <i>Tesouro</i> de Brunetto de Latini no prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1946).....	144
Figura 32 - Repetição do trecho sobre o <i>Tesouro</i> de Brunetto de Latini no prefácio d'A <i>Divina Comédia</i> (1946).....	145
Figura 33 - Quarta capa do volume do <i>Purgatório</i> (1998).....	173
Figura 34 - Introdução do volume do <i>Purgatório</i> (1998).....	174

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Edições das traduções da <i>Commedia</i> no século XX brasileiro .....	37
Quadro 2 - As variáveis do prefácio, segundo Genette (2009).....	79
Quadro 3 - Tipos e funções dos prefácios, segundo Genette (2009).....	96
Quadro 4 - Informações dos paratextos das edições da <i>Commedia</i> no século XX brasileiro.....	159

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>COMMEDIA: DA ITÁLIA AO BRASIL</b> .....	<b>24</b>
2.1	A <i>COMMEDIA</i> NA EUROPA DO SÉCULO XIV AO XVI: O PERCURSO INICIAL.....	27
2.2	A <i>COMMEDIA</i> NO BRASIL: DA SUA CHEGADA ÀS EDIÇÕES DO SÉCULO XX.....	28
2.2.1	<b>As editoras e os editores</b> .....	<b>38</b>
2.2.2	<b>Os tradutores</b> .....	<b>47</b>
2.2.3	<b>Os prefaciadores</b> .....	<b>57</b>
<b>3</b>	<b>O LIVRO COMO MERCADORIA E SEUS PARATEXTOS</b> .....	<b>63</b>
3.1	O LIVRO: FERMENTO E MERCADORIA.....	67
3.1.1	<b>Os paratextos e seus peritextos</b> .....	<b>71</b>
3.1.1.1	<i>O prefácio e suas características</i> .....	79
3.1.1.2	<i>A quarta capa e as orelhas</i> .....	101
3.1.1.3	<i>Prefácios e posfácios, quartas capas e orelhas de edições de traduções</i> ..	106
3.1.2	<b>Guia e/ou limiar?</b> .....	<b>109</b>
<b>4</b>	<b>A INSTÂNCIA PREFACIAL DA COMMEDIA</b> .....	<b>114</b>
4.1	AS EDIÇÕES DE 1907 .....	114
4.1.1	<b>O prefácio de J.A.</b> .....	<b>114</b>
4.1.2	<b>A Advertencia de H. Garnier</b> .....	<b>119</b>
4.2	A EDIÇÃO DE 1918.....	120
4.3	A EDIÇÃO DE 1920.....	126
4.4	A EDIÇÃO DE 1930.....	128
4.5	A EDIÇÃO DE 1931.....	133
4.6	A EDIÇÃO DE 1942.....	134
4.7	AS EDIÇÕES DE 1946: O PREFÁCIO DE PICCAROLO .....	140
4.8	A EDIÇÃO DE 1947 .....	148
4.9	AS EDIÇÕES DE 1976 .....	151
4.9.1	<b>Os peritextos da edição da Fontana/IIC</b> .....	<b>151</b>
4.9.2	<b>Os peritextos da edição da Itatiaia/Edusp</b> .....	<b>152</b>
4.10	A EDIÇÃO DE 1998.....	156

<b>5</b>	<b>PARATEXTOS DAS EDIÇÕES BRASILEIRAS DA <i>COMMEDIA</i>: GUIA E/OU LIMIAR?</b> .....	<b>163</b>
5.1	PARATEXTO GUIA .....	166
5.2	PARATEXTO LIMIAR.....	176
5.3	ESTRATÉGIAS EDITORIAIS: IMPLICAÇÕES .....	185
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>193</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>199</b>
	<b>REFERÊNCIAS SOBRE DANTE ALIGHIERI</b> .....	<b>207</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O texto da *Commedia* de Dante Alighieri é tema dos mais diversos trabalhos, nos mais variados níveis acadêmicos e em diferentes áreas do saber, como Letras, Filosofia, História, Direito, só para citar algumas. Muito já foi dito sobre essa obra e acreditamos que muito ainda se tenha a dizer. Nosso intento é propor uma nova pesquisa, que olhe além do texto, através dos paratextos da *Commedia*.

O termo paratexto foi cunhado por Gérard Genette nas obras *Paratextos editoriais* (2009) e *Palimpsestos* (2010). É certo que há outras definições, mas optamos por essa devido à familiaridade que temos com o texto do estruturalista francês e por ser a que mais condiz com nossa proposta de pesquisa, a ser explicada nos próximos parágrafos.

Os paratextos podem ser divididos em dois grandes grupos: os epitextos e os peritextos. A diferença entre ambos é o espaço ocupado em relação à obra: os primeiros não estão juntos do livro já, os outros, sim. Cada um desses grupos, por sua vez, também se subdivide. Dos peritextos, optamos por trabalhar com quatro tipos: prefácios, posfácios, quartas capas<sup>1</sup> e orelhas. Os prefácios e posfácios se diferenciam por sua localização em relação ao texto, um encontra-se antes e outro, após o texto. A quarta capa está localizada na parte externa e posterior do livro e, junto com a capa é, geralmente, o primeiro contato que o leitor tem com a obra, pensando no livro adquirido fisicamente. As orelhas são as extensões da capa e quarta capa e seu aparecimento não é obrigatório (GENETTE, 2009).

Nossa pesquisa parte da premissa de que os elementos que circundam a obra literária possuem algumas funções em relação ao texto principal. Aqui, pretendemos verificar se os quatro peritextos indicados, anteriormente, desempenham a função de guia, limiar ou ambos, para a leitura da *Commedia*, já que não descartamos a hipótese de que um mesmo elemento paratextual possa desempenhar ambas as funções.

Pensar um paratexto como guia é entendê-lo como aquele que leva o leitor (BECKER, 1963 apud AGAMBEN, 2018)<sup>2</sup>, conduzindo-o (LAJOLO; ZILBERMAN,

<sup>1</sup> Também conhecida como contracapa. No entanto, para fins desse trabalho, iremos nos referir a esse paratexto como quarta capa, conforme utilizado por Genette (2009), que se constitui em nossa base teórica primária.

<sup>2</sup> Utilizamos Oskar Becker (1963) a partir de Giorgio Agamben (2018), uma vez que a versão original da obra se encontra em alemão (Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit der Künstler. In: IDEM. **Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze**. Pfullingen: Neske, 1963) e a edição italiana (**Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista**, V.

2019) pelo texto literário. Já, pensá-lo enquanto limiar é vê-lo como soleira, confirm (CACCIARI, 2005), através do qual o leitor é lançado (BECKER, 1963 apud AGAMBEN, 2018) à leitura do texto principal. Conceitos esses que aprofundamos na subseção 3.1.2 deste trabalho.

Para verificarmos nossa hipótese, escolhemos como *corpus* de pesquisa os prefácios, os posfácios, as quartas capas e as orelhas de 13 edições brasileiras de traduções da *Commedia*, publicadas no século XX: *Divina Comedia* (1907), com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro; *A Divina Comedia* (1907), com tradução do Barão da Villa da Barra; *Divina Comedia* (1918), com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro; *Canto Quinto* (1920), com tradução de Eduardo Guimaraens<sup>3</sup>; *O Inferno* (1930), com tradução do Monsenhor Pinto de Campos; *O Purgatorio* (1931), com tradução do Dr. César Augusto Falcão; *A Divina Comédia* (1942), com tradução do Barão da Villa da Barra; *A Divina Comédia* (duas publicações de diferentes editoras no ano de 1946), com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro; *A Divina Comédia* (1947), com tradução de Malba Tahan; *6 Cantos do Paraíso* (1976), com tradução de Haroldo de Campos; *A Divina Comédia* (1976), com tradução de Cristiano Martins e *A Divina Comédia* (1998), com tradução de Italo Eugênio Mauro.

Nosso primeiro contato com os elementos paratextuais, fato que também influenciou nossa escolha, foi ainda durante o mestrado, realizado no Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre os anos de 2013 e 2015, sob a orientação do professor doutor Andrea Santurbano. Na época, debruçamo-nos sobre os estudos da relação entre política e religião, apresentadas por meio de duas obras do escritor Ignazio Silone, *L'avventura d'un povero cristiano* (1968) e *Severina* (1981), ambas ainda sem tradução para o português. Ao trabalharmos com esses dois textos, um aspecto do livro *L'avventura d'un povero cristiano* nos chamou a atenção: o aparato paratextual da obra, no qual o escritor relatava toda a pesquisa feita para que a obra tivesse sido escrita, inclusive seu retorno ao Abruzzo, na Itália, e a procura de vestígios sobre o Papa Celestino V. Para essa obra, desconsiderar seu paratexto, é como que lê-la pela metade.

---

Pinto (org.). Napoli: Guida, 1998) está esgotada. Já em português, não encontramos nenhuma tradução.

<sup>3</sup> Por motivos alheios ao nosso conhecimento, essa edição não figura mais entre as edições do acervo do DBLIT (consulta realizada em março de 2021). No entanto, como no momento inicial da pesquisa (2017-2018) ela ainda fazia parte e conseguimos acessá-la, decidimos por mantê-la.

Anos depois, com o mestrado já concluído, participamos de algumas aulas da disciplina O literário como dispositivo discursivo: o campo da literatura como campo de práticas e questões - Algumas reflexões sobre texto e paratexto, ministrada pela professora doutora Silvana de Gaspari no PPGLit/UFSC. Nessa disciplina, cujo texto base foi a obra *Paratextos editoriais* (2009), foi-nos proposto olhar para o texto através dos seus paratextos.

A escolha dos tipos de paratextos, aqui analisados, deu-se em virtude de acreditarmos que eles apareceriam com mais frequência nas edições obtidas, proporcionando-nos considerável material de análise. Acreditamos, também, que esses tipos de paratextos, ao se relacionarem diretamente com a edição a qual pertencem, apresentam múltiplas formas que variam de acordo com os objetivos da publicação que podem ir, por exemplo, desde chamar a atenção do leitor até apresentá-lo à obra.

Já, as 13 edições foram escolhidas a partir do Dicionário de Literatura Italiana Traduzida (DLIT), hoje Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil (DBLIT)<sup>4</sup>. Por sua vez, a escolha do Dicionário deu-se em virtude de já termos participado do projeto, assim como pela confiabilidade dos dados que lá se encontram.

Optamos por trabalhar com as edições brasileiras para entendermos como se deu a inserção da obra em nosso sistema literário, bem como por nossa formação acadêmica na área de Letras-Italiano e, conseqüentemente, nossas pesquisas, desde a graduação, pautarem-se na repercussão de obras italianas no sistema literário brasileiro, e pela julgada maior facilidade em acessá-las. Da área de formação, também, veio a opção pela *Commedia*.

A *Commedia* aparece traduzida e publicada no Brasil em três séculos: XIX, XX e XXI. A escolha do século XX se deu, primeiramente, por ser o período de abrangência dos estudos do DBLIT, do qual fizemos parte no período da graduação sob a orientação da professora doutora Patricia Peterle. Além disso, entendemos que, no Brasil, apesar de os relatos das primeiras versões traduzidas da obra para o português aparecerem no século XIX, o acesso a elas poderia ser um item dificultador. Já, escolher o século XXI, nos traria uma imprecisão, uma vez que é o século no qual

---

<sup>4</sup> O DBLIT é um projeto realizado desde 2010, que conta com pesquisadores ligados à UFSC, à Universidade de São Paulo (USP) e, mais recentemente, à Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mais informações podem ser encontradas no site do projeto: <https://www.dblit.ufsc.br/>.



estamos e diversas edições da *Commedia* continuam sendo publicizadas quase que anualmente<sup>5</sup>.

Entretanto, para tratarmos do século XX, sentimos necessidade de pontuar alguns momentos da *Commedia* no Brasil no século XIX, mas sem nos aprofundarmos, somente informações base, que serviram como norte à reflexão efetivada sobre o século aqui escolhido. Os dados apontados são frutos de pesquisas já existentes que serão apresentadas com os devidos créditos. Assim, também, faremos algumas breves menções à *Commedia* no século XXI brasileiro, apenas para contextualizar e não passar a impressão de que o século XX esteve desconectado do que veio antes e do que está vindo depois, abrindo espaço, talvez, para uma continuação da pesquisa aqui apresentada.

Sobre a estrutura do nosso trabalho, ele é composto por quatro seções, além da “Introdução” e da “Conclusão”, seções 1 e 6 respectivamente. A seção 2, “*Commedia*: da Itália ao Brasil”, compõe-se de um panorama a respeito do contexto histórico da Itália e da vida do autor que, possivelmente, incidiram na escrita da obra analisada. Nela, traçamos um perfil da circulação da *Commedia* na Europa entre os séculos XIV e XVI, partindo do contexto de circulação europeu à sua chegada no Brasil. Com foco no século XX brasileiro, pensamos que a história das edições do poema dantesco se confunde com a história da leitura no nosso país (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019), bem como com a constituição e consolidação de um mercado editorial nacional. Por esse viés, tais edições também contribuíram para a formação do leitor brasileiro. Do século XX, iniciamos a abordagem das 13 edições selecionadas; dessas, trataremos de aspectos das editoras e editores, tradutores e dos autores dos peritextos, que contribuíram para entendermos a função dos paratextos. Para compormos essa seção, utilizamos como fonte de informações, majoritariamente, os próprios paratextos das edições da *Commedia* do século XX.

A seção 3, “O livro como mercadoria e seus paratextos”, nossa seção teórica, é estruturada com os referenciais que sustentarão nossa análise. Contudo, para que não ficasse uma seção sobretudo expositiva, exemplificamos a teoria com as edições do nosso *corpus* de pesquisa e com outras edições da *Commedia*, mesmo que não

---

<sup>5</sup> Estas são algumas das edições brasileiras da *Commedia* publicadas no século XXI: *Divina Comédia: Inferno* (2021), com tradução de José Clemente Pozenato; *Inferno: Comédia* (2021), com tradução de Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise; *Divina Comédia* (3ª edição - 2021), com tradução de João Trentino Ziller. A tradução de José Pedro Xavier Pinheiro foi novamente publicada pelas editoras Ateliê Editorial/Unicamp (2013), Nova Fronteira (2017) e Martin Claret (2021).

pertencam ao nosso *corpus*. Nesse capítulo, a partir de discussões encabeçadas por Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2019), olhamos o livro mais como mercadoria do que como fermento. Foi nesse capítulo, também, que explanamos os aspectos da teoria de Genette (2009), que vêm ao encontro da nossa pesquisa, assim como o entendimento de guia e limiar, sobretudo a partir de Giorgio Agamben (2018) e Massimo Cacciari (2005).

A seção 4, “A instância prefacial da *Commedia*”, será toda dedicada à apresentação pormenorizada do conteúdo dos paratextos encontrados nas 13 edições a que correspondem nossa pesquisa. Dentre os peritextos selecionados, perceber-se-á que demos um maior destaque aos prefácios. Justificamos essa atitude por eles estarem presentes na maioria das edições selecionadas, a única exceção é a edição de 1931, da Livraria João do Rio e, também, por esses disporem de um montante de material passível de ser trabalhado. Verificar-se-á também, uma tendência a que as edições com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro se destaquem em relação as demais traduções. Contudo, isso não se deve a uma escolha pessoal, mas ao fato de que essa tradução foi a mais publicada ao longo do período estudado. Realidade que se verifica até hoje.

Após tratarmos da história, teoria e exposição do nosso objeto de estudo, acreditamos estar instrumentalizadas para analisar os paratextos. Análise cujo resultado está exposto na seção 5, “Paratextos das edições brasileiras da *Commedia*: guia e/ou limiar?”, e na qual acreditamos ter chegado a uma resposta para nosso problema de pesquisa.

Ao final do nosso trabalho, elencamos algumas referências julgadas relevantes sobre Dante Alighieri, sua vida e obra, uma vez que as inserir no corpo do texto poderia confundir o leitor e nos desviar do foco da pesquisa.

É do nosso conhecimento que este trabalho poderia apresentar outros arranjos, outros encadeamentos e sequências, sobretudo a respeito da divisão e conteúdo que compõem cada seção. Contudo, de acordo com nosso entendimento, com base a observarmos a evolução da pesquisa, optamos por estruturá-lo linearmente, procurando ter um olhar crítico desde as páginas iniciais, que nos propiciou abordar questões que são aprofundadas ao longo das próximas páginas, como uma possível tentativa de popularização da *Commedia*, influências nas escolhas editoriais e as implicações de paratextos de edições de tradução. Questões transversais que perpassarão toda a nossa pesquisa.

Devido, possivelmente, à distância temporal existente entre a obra e o autor estudados, as datas que a eles se referem nem sempre são muito precisas, pois encontramos, algumas vezes, divergências, dependendo da bibliografia utilizada. Para evitar equívocos, ao fazermos menção às datas, procuraremos informar qual a fonte de tal informação e, havendo dissonâncias, informaremos as diferentes datas encontradas em nota de rodapé ou, quando for julgado adequado, no corpo do texto.

Ressaltamos, ainda, como mencionado há pouco, que nosso *corpus* se constitui de paratextos frutos de edições de traduções. Isso implica que os paratextos podem apresentar características diferentes dos paratextos das edições originais da obra, apesar de não nos propormos a trabalhar as diferenças paratextuais entre as edições brasileiras e italianas da *Commedia*. Dentre os paratextos dessa pesquisa, que são originários das edições selecionadas, não há material paratextual que pertença, em sua íntegra, a alguma edição italiana. Na edição de 1998, da Editora 34, segundo informações constantes na ficha catalográfica da obra, o prefácio assinado por Carmelo Distante foi, por motivos alheios ao nosso conhecimento, escrito em língua italiana, mas, na edição mencionada, encontra-se em língua portuguesa. Todavia, reiteramos que não se trata de um prefácio retirado de uma edição italiana. Possivelmente, o texto original encontra-se em italiano devido ao seu autor ser italiano, apesar de ele ter lecionado em universidade brasileira.

Ao longo das próximas páginas, será possível perceber que nos referiremos à obra de Dante de forma genérica, como *Commedia* e, quando tratarmos de uma edição específica, traremos o título conforme a versão trazida pela edição. Trata-se de uma escolha que visa manter o título original, uma vez que, por mais que não tenhamos entrado nesse âmbito, o título da obra também é um elemento paratextual (GENETTE, 2009) que traz suas implicações. Algumas considerações a esse respeito poderão ser encontradas na seção 3.

Até aqui descrevemos como nossa pesquisa está constituída e algumas de nossas escolhas. Acreditamos que seja imprescindível indicar sobre o que não trataremos, com vistas a não frustrar o leitor. Nosso trabalho não tratará da teoria da recepção, justificativa essa que será aprofundada na seção 3. Nosso entendimento é de que a estética da recepção trata do texto literário em função dos efeitos no seu público leitor (ZILBERMAN, 2008). Nosso foco, diferentemente, são os paratextos e suas implicações a partir de duas percepções: guia ou limiar.

Nosso trabalho também não está pautado em teorias tradutórias, nem na análise das traduções do texto da *Commedia* constantes nas edições estudadas, nem em aspectos concernentes às estratégias tradutórias (DAROS, 2015). Sobre a tradução, apenas tocaremos em alguns pontos, pois como já explicitamos e reiteraremos ao longo de todo nosso discurso, trabalhamos com paratextos frutos de edições de traduções. Como consequência, levantaremos reflexões a respeito do papel do tradutor na formação literária brasileira e das possíveis características dos peritextos selecionados em edições de traduções. Assim, não sendo a tradução nosso foco de análise, partimos dos paratextos para construirmos nosso trabalho.

Também, não nos centraremos em estudar a *Commedia* pelo viés do clássico ou do cânone, mas sim de como essa obra foi apresentada no Brasil do século XX. Se nos atermos às primeiras publicações, em especial aquelas cuja tradução pertence a José Pedro Xavier Pinheiro, perceberemos, ao lermos os diferentes prefácios produzidos para as edições, o tom político, de crítica explícita muitas vezes à postura assumida pelos governos da época e que retardou a publicação da primeira edição em quase 20 anos após concluída a tradução.

Por fim, nosso enfoque não recairá sobre a definição do público leitor da *Commedia* no século XX brasileiro. De toda forma, mesmo que indiretamente, trataremos do leitor da *Commedia* por acreditarmos que é com vistas a ele que os paratextos foram pensados, escritos e a quem são dirigidos.

Ao longo das seções, será possível perceber imagens de edições brasileiras da *Commedia*, como forma de ilustrar as informações trabalhadas e facilitar a visualização por parte do leitor de certos aspectos. Todavia, as imagens de algumas edições não serão colocadas, pois sua reprodução não nos foi autorizada. Quando isso ocorrer, mencionaremos. Quanto às citações, observamos que algumas apresentam imprecisões ortográficas e optamos por manter a grafia original. Somente sugerimos as correções quando o erro prejudicar o entendimento do texto.

Sobre as notas de rodapé, inicialmente, utilizamo-las para descrever fatos, pessoas e informações as quais acreditamos serem relevantes para nossa pesquisa. No entanto, tal opção acarretou um número excessivo de notas. Desta forma, preferimos manter apenas aquelas cujas informações contribuem diretamente para a compreensão do texto. Também, foram retiradas as notas que continham esclarecimentos advindos de informações apresentadas nas citações diretas.

Acreditamos que a relevância dessa pesquisa recaia na contribuição aos estudos de italianística no Brasil, auxiliando na compreensão da relação de troca cultural entre os países envolvidos. Além, é claro, da inserção de uma obra literária dentro de um contexto diverso daquele em que fora escrita. Julgamos, ainda, ser relevante o fato de essa pesquisa poder contribuir para a ampliação das discussões em torno da obra dantesca.

Ressaltamos o caráter inovador dessa pesquisa, que reside nos estudos paratextuais no Brasil. Em consonância com o que fala Genette a respeito de sua obra: “este livro quer ser, portanto, um estímulo a examinar mais de perto aquilo que, às escondidas e com tanta frequência, regula nossas leituras” (GENETTE, 2009, quarta capa)<sup>6</sup>. Esta pesquisa poderá ser um estímulo a olhar mais de perto os paratextos que estão presentes nas obras literárias, integrando-as, mas que por vezes são deixados em segundo plano, tanto pelos leitores que dirigem sua atenção ao texto principal, quanto por aqueles que se dedicam aos estudos literários. Esse aproximar-se dos elementos paratextuais poderá possibilitar estudarmos a obra literária por um outro viés, ampliando ainda mais nossos horizontes de pesquisa. Esse trabalho também poderá suscitar reflexões tanto em relação aos paratextos de obras traduzidas, como acerca do futuro desses elementos na era digital.

Encaminhando-nos para o final desta introdução, vale destacar que fizemos uma breve pesquisa<sup>7</sup> a respeito de trabalhos, envolvendo os paratextos das edições das obras de Dante no Brasil e encontramos apenas a tese de Joseni Terezinha Frainer, com orientação da professora doutora Silvana de Gaspari, pelo PPGLit, intitulada *Zonas de tangência na Commedia* (2019), que aborda as notas de rodapé da edição *Divina Comédia* (1907) com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. É de nosso conhecimento também artigos de autoria de Maria Teresa Arrigoni sobre as edições da *Commedia* no Brasil e do prefácio de Araripe Júnior para a edição *A Divina Comédia* (1888), com tradução do Barão da Villa da Barra. Há, ainda, a dissertação e a tese de Pedro Falleiros Heise, *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético*

---

<sup>6</sup> Já que não existe dentro das normas disponibilizadas pela ABNT, alguma que especifique como referenciar citações cujos trechos foram retirados de quartas capas e orelhas, fomos orientadas, pelo Serviço de Competência em Informação e Suporte à Pesquisa, da Biblioteca Universitária Central da UFSC, setor responsável pela normalização dos trabalhos acadêmicos, a criarmos um padrão para esses tipos de referências e adotá-lo ao longo de todo nosso trabalho.

<sup>7</sup> A pesquisa foi realizada entre os dias 26 e 27 de setembro de 2022, nos sites <https://repositorio.ufsc.br/> e <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>, com as entradas: *Divina Comédia*, Dante Alighieri, paratextos e peritextos.

do *parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni* (2007) e *Momenti della presenza dantesca in Brasile: dal 1843 al 1965* (2011), que traz comentários e reflexões sobre paratextos de algumas edições brasileiras da *Commedia*.

É impossível não mencionar que, ao longo da pesquisa, deparamo-nos com algo que nos forçou a repensarmos nosso percurso: a pandemia da Covid-19. Inicialmente, nosso *corpus* era composto por 24 edições<sup>8</sup>. No entanto, em março de 2020, as atividades presenciais foram interrompidas, bibliotecas e demais locais de consulta foram fechados. Situação essa que, até o início de 2022, não havia se alterado. Mesmo com a reabertura dos acervos e locais de consulta, devido ao fator tempo, optamos por manter apenas 13 edições. Diante da impossibilidade de acessarmos, presencialmente, os acervos onde se encontravam as edições da *Commedia*, escolhemos por trabalhar com as edições que conseguíssemos acessar, seja por possuímos os volumes, seja por estarem disponíveis de forma digital e on-line, seja por pertencerem ao acervo particular de pesquisadores, ou aquelas encontradas no acervo do DBLIT em Florianópolis, local que nos foi permitido, de forma excepcional, o acesso.

As restrições causadas pela pandemia não afetaram somente o nosso *corpus* de pesquisa, precisamos também recorrer às referências que se encontravam disponíveis on-line; para tanto, optamos por utilizar aquelas disponíveis em sites julgados confiáveis e mantidos por organismos oficiais. Fato esse que nos possibilitou conhecer alguns projetos desenvolvidos em instituições de ensino superior brasileiras: a Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos (BLPL), do Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL/UFSC); o Dicionário de tradutores literários no Brasil, do Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução (NUPLITT/UFSC); o projeto sobre as traduções de D. Pedro II, do Núcleo de Estudos de Processos Criativos (NUPROC/UFSC) e o projeto Poesia Traduzida no Brasil, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB).

Ainda como reflexo da pandemia tivemos que lidar com o fator emocional desestabilizado, incisivamente, pelas mudanças repentinas e involuntárias nos nossos hábitos e estilo de vida. O período desafiador, incerto e por vezes solitário, característico do doutorado, foi potencializado pela reclusão imposta pelo momento sanitário que vivíamos. Na busca para sobrevivermos enquanto seres humanos e

---

<sup>8</sup> Dados coletados até março de 2021.

mantermos nosso trabalho enquanto pesquisadoras, precisamos lançar mão de novos recursos e estratégias que geraram oportunidades e conhecimentos, mas que também provocaram angústia e temor pelo desconhecido que tivemos que enfrentar todos os dias. Dentro desse cenário mundial já bastante conturbado, acrescentamos o contexto político brasileiro, pouco favorável para o desenvolvimento dessa e de tantas outras pesquisas.

Ultrapassada a parte introdutória, passemos, então, para a nossa seção 2, “*Commedia*: da Itália ao Brasil”.

## 2 *COMMEDIA*: DA ITÁLIA AO BRASIL

Em um dos aposentos da residência de Guido Novello da Polenta em Ravena, nos primeiros anos do século XIV, o político e exilado Dante Alighieri escrevia o livro que o colocaria no *hall* dos grandes escritores do mundo ocidental, a *Commedia* (PICCAROLO, 1946). Fato ou ficção, acredita-se ser esse o dado mais remoto sobre o qual se tem conhecimento a respeito da produção da obra dantesca. No entanto, o gérmen desse texto localiza-se anos antes na agitada Florença do século XIII.

Florença, localizada no coração do território que hoje conhecemos como Itália, era uma cidade próspera. Contudo, vivia entre as idas e vindas das disputas de poder, seja por parte do Império, seja por parte do Papado ou até mesmo do povo que, em certos momentos, aproveitando-se de que os senhores feudais estavam envolvidos nas Cruzadas<sup>9</sup>, também desejava se fazer representar. Na disputa entre Imperador e Papa, os grupos formados se dividiam entre Guelfos e Gibelinos<sup>10</sup>. Já, da luta do povo, desenvolveram-se as comunas<sup>11</sup>. Antonio Piccarolo, prefaciador das edições de 1946 da *Commedia*, lançadas uma pela editora Leia e outra pela editora Edigraf, resume esse período na Itália da seguinte forma:

Lutas entre Papado e Império, logo: lutas entre Guelfos e Gibelinos, isto é, entre partidários dos pontífices e os dos imperadores, primeiro, em seguida, entre povo e feudatários; lutas entre os antigos habitantes da península ou descendentes dos Romanos vencidos e escravizados e os conquistadores germânicos vencedores e escravizadores; lutas, em seguida, no seio do próprio povo renascente, isto é, entre o proletariado e a nascente burguesia. São estas as notas que caracterizam a Idade Média italiana, desde o início das invasões bárbaras, e se protraem até o século passado, encontrando nos tempos de Dante a sua fase mais aguda, o seu ponto nevrálgico. (PICCAROLO, 1946, p. XI)

Em resumo, Florença e os seus habitantes viviam em meio a esse cenário conflituoso e eis que, por volta do mês de maio de 1265, supõe-se, nascia Dante Alighieri (PICCAROLO, 1946) ou Durante Aldighiero (POLILO, 1964). Dante, como

<sup>9</sup> Sucessão de lutas travadas pelos cristãos contra os muçulmanos, objetivando a expansão do poder da Igreja Católica, conforme disponível em <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/as-cruzadas>.

<sup>10</sup> “Ambos os nomes têm origem germânica – Welf e Weiblingen, respectivamente – e, a princípio, no século XII, referiam-se a duas casas germânicas combativas e nobres. No início do século XIII, à medida que a controvérsia crescia, os gibelinos se constituíram no partido que apoiava a causa do sacro imperador romano como autoridade absoluta na Europa, e os guelfos tornaram-se a facção que apoiava o papado, com relação à referida causa. Mais tarde, o embate entre guelfos e gibelinos seria travado em cidades como Florença e Bolonha.” (LEWIS, 2002, p. 18).

<sup>11</sup> Cidades livres, cujo governo era exercido pelo povo (PICCAROLO, 1946).



ficou conhecido, nasceu em uma família que se não abastada, ao menos conseguiu lhe proporcionar condições favoráveis para que pudesse se desenvolver intelectualmente.

Conhecedor de línguas, filosofia e outras ciências, a certa altura de sua vida Dante envolveu-se com a política de Florença. Dentre as facções existentes na sua cidade naquela época, pertenceu aos Guelfos Brancos, subdivisão dos Guelfos, que havia se separado entre Brancos e Negros<sup>12</sup>. Em 1300, Dante, representando os Brancos, no papel de embaixador, foi até Roma para tratativas políticas com o então Papa Bonifácio VIII<sup>13</sup>. Durante o período em que esteve fora da cidade, o poeta recebeu a notícia de que, a mando do próprio Papa, os Guelfos Negros haviam tomado Florença, expulsando os Guelfos Brancos, não sendo assim mais possível o seu retorno (PICCAROLO, 1946). Dessa forma inicia-se o seu exílio:

No comêço êsses exilados vivem nas cidades e nas aldeias próximas de Florença; fazem seu centro principal Arezzo; conjuram e preparam-se, juntamente com os gibelinos que a eles se juntaram, para voltar à pátria pela fôrça, sendo auxiliados pelas cidades adversárias ou inimigas de Florença. Foi assim que obtiveram promessas de apôio por parte de Arezzo, Pisa, Bolonha, Forli e outras cidades, em algumas das quais Dante fôra embaixador por conta da República. No momento oportuno, porém, os auxílios prometidos faltaram, a discórdia enfraqueceu os próprios florentinos; de modo que, em vez de uma batalha, no dia marcado, houve um desastre que desgostou e desanimou os aliados e os melhores foragidos, entre estes Dante que, desde aquele momento, desligou-se de todos os partidos e resolveu "*far parte da sè stesso*". (PICCAROLO, 1946, p. XXII-XXIII, grifo do original)

A primeira cidade em que Dante fez morada foi Verona, hospedando-se na corte dos Scaligeri. Ao deixar Verona, não se sabe se foi para Ímola, Pistoia, Bolonha ou Pádua. Após esse período de localização incerta, Dante permaneceu em Lunigiana na corte dos Malaspina (PICCAROLO, 1946).

Ainda segundo Piccarolo (1946), baseado em Giovanni Villani<sup>14</sup> e Giovanni Boccaccio, autores do século XIV e estudiosos do escritor florentino, é possível que Dante tenha tido uma passagem por Paris, porém trata-se apenas de uma hipótese, uma vez que tal informação não pode ser comprovada.

---

<sup>12</sup> No ano de 1260, em uma das constantes disputas entre gibelinos e guelfos, esses, ao serem derrotados, foram expulsos de Florença. Em 1265, após a Batalha de Benevento, os guelfos lograram êxito e puderam retornar à cidade. De volta a Florença, estabeleceram um novo governo, no entanto, devido a discordâncias internas, os guelfos dividiram-se entre Brancos e Negros (PICCAROLO, 1946).

<sup>13</sup> Mencionado no canto XIX do *Inferno*.

<sup>14</sup> Em seu texto, Piccarolo traduz o nome de Villani para João.

O autor, após sua estada na corte dos Malaspina, permaneceu por um tempo em Lucca, sob os cuidados de Ugucione della Faggiuola, depois em Verona na corte de Can Grande della Scala<sup>15</sup> e, por fim, por volta de 1320, na corte de Guido Novello da Polenta em Ravena. Após 21 anos de exílio, Dante faleceu no dia 14 de setembro de 1321 (PICCAROLO, 1946).

Não temos como intento, nesta seção, aprofundar-nos na história da Itália medieval, nem fazer uma biografia de Dante. Até porque, como pode ser encontrado nas referências sugeridas ao final deste trabalho, há pessoas que se dedicaram a essa tarefa e apresentam tais dados com riqueza de detalhes. Atrever-se a fazer isso seria desviar do roteiro proposto para esta pesquisa. Contudo, tendo como base as referências indicadas, pinçamos os acontecimentos que porventura julgamos importantes no curso da escrita da *Commedia* e que, acreditamos, auxiliar-nos-ão na construção da análise dos paratextos que serão aqui apresentados, uma vez que como nos apresenta Piccarolo (1946), conhecer a história da Itália e de Florença é imprescindível para se compreender a magnitude da obra dantesca:

Talvez não haja poeta, em todo o mundo e em todos os tempos, para cuja compreensão seja tão indispensável o conhecimento da história em geral, sobretudo da história da Itália e de Florença, sua pátria e sua cidade natal, como Dante Alighieri. Quem fizesse, se fosse possível, curiosa experiência de pôr a Divina Comédia nas mãos de um homem culto em todos os ramos do conhecimento humano, excluída a história, esse leitor, chegado ao fim do divino poema, deveria confessar cândida e sinceramente, nada, ou quase nada, ter compreendido. (PICCAROLO, 1946, p. XI)

Se, como aponta Piccarolo (1946), conhecer o contexto histórico da terra natal de Dante é uma ferramenta à compreensão da *Commedia*, nós acreditamos que ficarmos a par de alguns desses acontecimentos, também nos instrumentalizará para um maior entendimento sobre a criação dos paratextos que, a nosso ver, perpassam as diversas edições do poema, as quais, por sua vez, englobam a circulação da obra, a editora, o tradutor e os autores dos paratextos estudados. Para tanto, a partir desses aspectos, entrelaçamos os dados das 13 publicações selecionadas com informações referentes ao livro (FEBVRE; MARTIN, 2019) e ao mercado editorial brasileiro (HALLEWELL, 2017).

---

<sup>15</sup> Acredita-se que o mito de Veltro que aparece no canto I do *Inferno* refere-se a Can Grande, assim como, os versos do canto XXXIII do *Purgatório* e XVII do *Paraíso*.

## 2.1 A *COMMEDIA* NA EUROPA DO SÉCULO XIV AO XVI: O PERCURSO INICIAL

Os primeiros dados referentes à publicação da *Commedia* são ainda durante a vida de Dante. A data não é precisa, contudo acredita-se que a publicação primeira da obra ocorreu em partes: “*Incipit prima cantica comoediae Dantis quae vocatur Infernus*”; e assim da segunda, isto é, do Purgatório e da terceira, o Paraíso” (PICCAROLO, 1946, p. XXXII). Sendo que a parte referente ao *Paraíso* foi publicada postumamente.

Segundo Richard Warrington Baldwin Lewis, como a circulação do *Inferno* e do *Purgatório* ocorreu ainda durante a vida de Dante, ele já “era aclamado em quase toda a Toscana como o maior poeta da região” (2002, p. 27). Após a sua morte, tem-se, como um dos primeiros reconhecimentos ao poeta, as leituras públicas da *Commedia*, feitas no ano de 1373 por Boccaccio, pelo período de aproximadamente um ano, na cidade de Florença:

A primeira das *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (título com que seriam publicadas as aulas de Boccaccio) foi ministrada no dia 23 de outubro de 1373, na deteriorada igreja beneditina de Santo Stefano in Badia. A audiência era formada sobretudo por gente do povo, mas certamente alguns literatos também frequentaram as aulas. No contrato, previa-se que os comentários deveriam se desenrolar durante todo o ano, dia após dia, com exceção dos feriados e fins de semana; no entanto, depois de aproximadamente sessenta sessões, no início de 1374, o professor caiu doente e a atividade foi interrompida na leitura do canto XVII do *Inferno*. (STERZI, 2008, p. 18)

Partindo da Itália, a produção literária dantesca chega à Espanha. Lá, mais especificamente em Barcelona, foi traduzida por volta de 1427 pelas mãos de D. Enrique de Villena, do Consistório Poético<sup>16</sup>, criado em 1390 (PICCAROLO, 1946). E, devido à forte influência exercida sobre Portugal, possivelmente foi via Espanha que a *Commedia* chegou aos lusitanos.

Ainda durante o século XV, acredita-se que, em 1430, temos na Alemanha a invenção da prensa por Johannes Gensfleisch zum Gutenberg e, por consequência, iniciava-se a publicação de livros na versão moderna (GENETTE, 2009). Já, na Itália, em Foligno, entre os anos de 1470 (FEBVRE; MARTIN, 2019) e 1472 (GENETTE, 2009), por meio de outro alemão, Johann Neumeister, cuja arte da prensa, acredita-

---

<sup>16</sup> Consistório é um agrupamento de pessoas, uma espécie de conselho, que se reúne por conta de um tema comum, nesse caso, a literatura, conforme disponível em <https://dicionario.priberam.org/consist%C3%B3rio>.

se ter conhecido com o próprio Gutenberg, uma vez que, possivelmente, fora seu aprendiz; temos o que podemos considerar como primeira edição da *Commedia* em formato de livro, semelhante ao que hoje conhecemos:

A verdade é que ele se instalou em 1470 em Foligno, pequena cidade da Umbria e sede do bispado. Aí, encontra financiadores e sócios: o ourives Emiliano Orfini e seu irmão Marietto, em seguida Evangelista Angelini. Com sua ajuda, publica a *Historia belli adversus Gothos* de Leonardo Bruni, depois as *Epistolae ad familiares* de Cícero e a primeira edição das obras de Dante. (FEBVRE; MARTIN, 2019, p. 260)

Entre os anos de 1551 (GENETTE, 2009) e 1555 (STERZI, 2008), em Veneza, Ludovico Dolce publicou uma edição da *Commedia*, agregando ao título o termo *Divina*. “O adjetivo Divina aparece pela primeira vez nos comentários de Boccaccio, falando dos cantos que faltavam e que fôram descobertos depois da morte do poeta: ‘os treze cantos que faltavam à divina comédia’” (PICCAROLO, 1946, p. XXXII). A partir de então, a obra de Dante Alighieri passa a ser (*La*) *Divina Commedia*. Ainda no século XVI, mas um pouco antes da edição veneziana, tem-se os primeiros dados como veremos a seguir, a respeito da obra de Dante no Brasil.

## 2.2A *COMMEDIA* NO BRASIL: DA SUA CHEGADA ÀS EDIÇÕES DO SÉCULO XX

No Brasil, sabendo das grandes navegações e da colonização portuguesa, não nos é difícil acreditar que, possivelmente, foi dessa forma que a *Commedia* aportou em nossas terras:

Quanto ao Brasil pouco há para dizer a êsse respeito. A mentalidade do Brasil colônia foi herdeira e continuadora de mentalidade lusa. Continuou, portanto, no culto do grande florentino e na admiração da sua obra; de modo que a lembrança do poema eterno é muito freqüente nos escritores dêste país. Não somente entre a gente de cultura inferior à medíocre, o nome de Dante, como o título da sua obra, são conhecidos, quase diríamos familiares. Quem, de fato, não ouviu na boca de indivíduos que nada ou pouco sabem de italiano, que nunca leram Dante nem poderiam lê-lo, porque o não compreenderiam, quem não os ouviu dizer: E’ digno de Dante – é uma imagem dantesca – são cenas, são sofrimentos do Inferno dantesco, etc? Sòmente as figuras universais gozam de semelhante popularidade. (PICCAROLO, 1946, p. LXI)

Em nosso país, podemos considerar Giuseppe Adorno como o primeiro a ter seu nome associado a Dante. Adorno e seus irmãos, Francesco e Paolo, vieram ao Brasil em uma expedição chefiada por Martim Afonso de Sousa por volta de 1532.

Adorno era “versado em latim e nos clássicos, reuniam-se em sua casa os missionários da aldeia de São Vicente, amigos de Anchieta e de Nóbrega, lendo, juntos, **Dante e Petrarca**” (BERNARDINI, 2013, p. 8, grifo do original).

Aqui cabe uma observação, se a obra dantesca chegou ao país por volta dos anos de 1530 e, como mencionado no item anterior, apenas 20 anos mais tarde foi acrescido o termo *Divina* ao título, é bem provável que as primeiras edições que aqui circulavam ainda se apresentavam com o título primeiro dado por Dante.

Já no século XIX<sup>17</sup>, sobre a influência portuguesa, Lucia Wataghin comenta, em Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil, capítulo do livro *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950* (2013), que “a maioria dos clássicos da literatura mundial (Dante, Milton, Ariosto) chegavam ao Brasil importados do Portugal” e

Há notícias de um importante fluxo de importações de Portugal para o Brasil de clássicos da literatura e de romances da moda em edições populares portuguesas por todo o século XIX; entre os clássicos da literatura mundial editados pela casa editora David Corazzi de Lisboa (que aparentemente tinha, em 1885, uma filial no Rio de Janeiro) estão o *Inferno* de Dante e *Orlando Furioso* de Ariosto, em traduções portuguesas. (WATAGHIN, 2013, p. 23)<sup>18</sup>

Sendo assim, podemos deduzir que as primeiras versões traduzidas da *Commedia* encontradas no Brasil estavam em português de Portugal. Importante ressaltar que, como nos diz José Paulo Paes (1990) a respeito das traduções em língua portuguesa de Portugal e língua portuguesa do Brasil, nesse período, século XIX: “ainda não se acentuara tanto a diferenciação entre o falar de lá e de cá que tende hoje a afastar o leitor comum das versões portuguesas” (PAES, 1990, p. 22-23).

Como nosso objetivo não é fazer uma análise tradutória do texto da *Commedia*, não saberíamos precisar a partir de qual publicação a tradução da obra deixou de ser em língua portuguesa de Portugal e passou a ser em língua portuguesa do Brasil. Todavia, a julgar pelas 13 edições selecionadas, pelo vícios das editoras responsáveis pelas publicações e, excetuando-se a editora Garnier, todas as demais são brasileiras, assim como os seus tradutores.

<sup>17</sup> Dos séculos XVII e XVIII não encontramos nenhuma informação relevante para nossa pesquisa sobre a circulação de Dante no Brasil, justificando assim o salto de tempo do século XVI para o XIX.

<sup>18</sup> Wataghin (2013) informa que tais considerações e mais informações a respeito das edições portuguesas no Brasil, podem ser encontradas em BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia (org.). **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: UNESP, 2010.

Aliás, a instalação da editora Garnier no Rio de Janeiro é um indício da influência francesa na literatura que circulava neste período no Brasil, a qual era favorecida, em grande parte, pelo interesse do Imperador D. Pedro II, para com o que se produzia na França:

No século XIX, o inteiro sistema da literatura traduzida no Brasil é complicado pela extraordinária intensificação da presença francesa: textos e notícias das novas tendências da cultura e das literaturas européias chegam ao Brasil filtrados em grande parte pela França: é Paris (e não Roma, nem Lisboa) a meta privilegiada de viagens e sede de longas permanências dos intelectuais brasileiros. O interesse pela cultura francesa se registrava há tempo nos ambientes intelectuais brasileiros: as idéias do iluminismo, fundamentos da revolução francesa, alimentaram também o movimento da Inconfidência Mineira (1789), e a influência francesa se intensificou ainda mais a partir de 1816 com a chegada da missão artística francesa (e se estendeu até o séc. XX, quando foi substituída pela americana). (WATAGHIN, 2013, p. 24)

Ainda dentro da temática da influência, podemos pensar que a situação da *Commedia* na Itália desse período possa também ter influenciado os brasileiros a traduzirem a obra dantesca. Romeu Porto Daros aponta o romantismo como inspirador da literatura europeia no século XIX, uma vez que “buscava inspiração na Idade Média para expressar sua visão de mundo e de vida” (2015, p. 105), em consequência disso,

O nacionalismo reacendeu o interesse pela poesia de Dante Alighieri e a Itália, mesmo estando inserida nesse contexto, vivia um período particular conhecido por *Risorgimento*, quando se intensificaram os esforços pela unificação do país. É nessa conjuntura que a presença de Dante se aviva e o poeta passa a ser relido por aqueles que militavam pela unificação do país. (DAROS, 2015, p. 106)

“Esse ressurgimento do poeta *fiorentino* invadiu as nações que desejavam construir-se como Estado e identificar-se através de uma cultura e uma literatura próprias” (DAROS, 2015, p. 107).

Influências à parte, é a partir do final do século XIX que se iniciam as traduções da *Commedia* no Brasil. Segundo Heise, em sua dissertação de mestrado intitulada *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni* (2007), reiterado por Arrigoni em: *Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950)*, capítulo do livro - *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução* (2011), a primeira notícia que se tem da *Commedia* em português é no Rio de Janeiro em 1843, a partir

da obra *Ramalhete poético do parnaso italiano*, do botânico, médico, poeta e tradutor Luiz Vicente De Simoni<sup>19</sup>, italiano de nascença, mas que adotou o Brasil como sua pátria. De Simoni

[...] resolveu viajar para o Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro em novembro de 1818, com apenas 25 anos [...]. Poucas semanas após a sua chegada, era apresentado na corte do pacato dom João VI, sendo nomeado médico primário da Santa Casa [...]. Dom Pedro I, novo monarca, concedia-lhe, em 1823, a direção geral dos hospitais do Estado [...]. Foi professor de língua e literatura italiana no Colégio D. Pedro II e professor particular das princesas. (CENNI, 2003, p. 73-75)

De acordo ainda com Franco Cenni (2003), De Simoni participou ativamente da criação de uma Sociedade de Medicina, na instalação de faculdades pelo Brasil e na relação delas com instituições de ensino italianas, proporcionando assim a troca de informações, equipamentos e profissionais:

Mas o jovem médico italiano era também poeta e escritor e procurava difundir conhecimentos de literatura não apenas realizando leituras públicas de autores pouco conhecidos e traduzindo obras de Foscolo, de Pindemonte, de Leopardi, de Monti e de Alfieri mas também introduzindo os clássicos italianos e latinos nos cenáculos intelectuais, na corte, nas academias, sendo dele a iniciativa de comemorar solenemente o quinto centenário de Dante e de fundar o primeiro curso popular de leitura dantesca no Brasil. (CENNI, 2003, p. 75)

O *Ramalhete*, segundo consta no prefácio feito pelo próprio De Simoni, tem sua tradução dedicada a D. Pedro II e à sua esposa, a imperatriz, de origem italiana, Teresa Cristina, devido às suas bodas, e o público leitor seriam os próprios imperadores e sua corte (WATAGHIN, 2013). A tradução de De Simoni contém 6 cantos em verso: o canto inicial de cada uma das três partes, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*; os versos de 70 a 142 do canto V do *Inferno*; o início do canto XXXIII do *Inferno* até o verso 88; e o canto XXXI do *Paraíso* (HEISE, 2007). De Simoni morreu em 1881 no Rio de Janeiro (HEISE, 2011).

---

<sup>19</sup> Mais informações sobre Luiz Vicente De Simoni, além das referências citadas: HEISE, Pedro. **Momenti della presenza dantesca in Brasile: dal 1843 al 1965** (tese de doutorado), Roma, Università degli Studi di Tor Vergata, 2011. WATAGHIN, Lucia. **Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil** e HEISE, Pedro; DEBENEDETTI, Sara. La poesia italiana tradotta in Brasile (1900-1950). In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. **Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950**. Niterói: Editora Comunità, 2013.

No ano de 1864, o canto VI do *Purgatório* vem a ser traduzido por Gonçalves Dias (ARRIGONI, 2011). No ano de 1874, Machado de Assis publica no jornal Globo<sup>20</sup> a tradução do canto XXV do *Inferno* (ARRIGONI, 2011), tradução essa que, como consta no prefácio da edição de José Pedro Xavier Pinheiro<sup>21</sup>, que veremos adiante, estimulou-o a traduzir a *Commedia*.

Em 1888<sup>22</sup>, também no Rio de Janeiro, publica-se uma versão integral em verso pela Imprensa Nacional<sup>23</sup>, com tradução do Barão da Villa da Barra<sup>24</sup> (STERZI, 2008). O editor dessa publicação foi o Dr. José Carlos Mariani, sobrinho do Barão (GARNIER, H., 1907), responsável também por um dos prefácios dessa edição; assim como Araripe Júnior, autor do outro prefácio nessa mesma publicação.

Nesse mesmo ano, José Luiz de Freitas, ex-cunhado de J.A. Xavier Pinheiro<sup>25</sup>, publicará a tradução do *Inferno* realizada por Xavier Pinheiro: “O que é a tradução do poema já está mais ou menos julgada, pelo <<*Inferno*>>, que foi publicado em 1888, editado pelo sr. José Luiz de Freitas, meu ex-cunhado [...]” (PINHEIRO, 1907, s.p.).

Curioso notar que, se do Barão o editor e um dos prefaciadores foi seu sobrinho, de Xavier Pinheiro temos o ex-cunhado do filho como editor e o próprio filho como prefaciador. Segundo Heise (2011), Pedro Calmon, na obra *História da literatura bahiana* (1949), já havia apontado essa curiosidade e ainda acrescentou o fato de ambas as publicações terem sido lançadas após a morte dos seus tradutores.

Quem também se aventurou em traduzir Dante foi o Imperador D. Pedro II que, em 1889, numa edição lançada na cidade de Petrópolis, traduziu os versos de 73 a 142 do canto V e os versos de 1 a 90 do canto XXXIII, ambos do *Inferno* (ARRIGONI, 2011)<sup>26</sup>. De Simoni, considerado o primeiro tradutor de Dante no Brasil, trabalhou na corte à época do Imperador D. Pedro II, podendo tê-lo influenciado ou inspirado nessa tradução, pois ambos traduziram trechos dos cantos V e XXXIII do *Inferno*. Já, Heise (2011) nos traz a informação de que o Barão, devido a sua atuação

<sup>20</sup> Segundo Hallewell era o “jornal diário mais vendido do Rio de Janeiro” (2017, p. 749), quando foi adquirido, no século XX, pelo Grupo Globo.

<sup>21</sup> Deste momento em diante, nos referiremos a ele, como Xavier Pinheiro.

<sup>22</sup> Heise (2011) indica 1887 como o ano dessa publicação.

<sup>23</sup> Órgão responsável pelas publicações oficiais brasileiras (HALLEWELL, 2017).

<sup>24</sup> Deste momento em diante, nos referiremos a ele, como Barão.

<sup>25</sup> Deste momento em diante, nos referiremos a ele, por meio das iniciais J.A.

<sup>26</sup> Mais informações sobre as traduções de D. Pedro II podem ser encontradas via projeto do NUPROC/UFSC, coordenado pelo professor doutor Sergio Romanelli. Mais informações podem ser obtidas pelo site <https://www.nuproc.cce.ufsc.br/>.



como médico e político também era conhecido de D. Pedro II, assim como os outros tradutores da *Commedia*, Xavier Pinheiro e o Monsenhor Joaquim Pinto de Campos<sup>27</sup>, que tinham acesso ao Imperador; isso também pode nos levar à ideia de que ambos os tradutores se conheciam.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, circulavam pelo país trechos da *Commedia* traduzidos por Generino dos Santos<sup>28</sup> (ARRIGONI, 2011), Bernardo Guimarães, Francisco Octaviano, Adherbal de Carvalho, Pires de Almeida, Silva Nunes, João Francisco Gronwell (GARNIER, H., 1907) e Gondin da Fonseca<sup>29</sup> (ARRIGONI, 2011).

Antes de adentrarmos o século XX, faz-se importante termos clara qual era a imagem do escritor florentino no Brasil. Se na introdução de sua obra em nosso país, no século XVI, herdamos a tradição dantesca de Portugal. No século XX, ela estava em consonância com a italiana e, com o passar do século, foi se distanciando e trilhou seu próprio percurso (HEISE, 2011):

Se Dante no Brasil nasce, em parte, como reflexo da sua história na Itália, pode-se dizer que pouco a pouco, conforme sua presença se intensifica, começa a surgir um Dante cada vez mais desvinculado da sua fortuna crítica italiana, sobretudo porque o cenário histórico de cada país já era bem diferente. (HEISE, 2011, p. 207-208, tradução nossa)<sup>30</sup>

A partir disso, no ano de 1907, temos como primeira publicação integral e em verso, do século XX, a edição da tradução de Xavier Pinheiro pela Typografia Nacional do Instituto Profissional Masculino do Rio de Janeiro. A respeito dessa tradução temos que “era de fato um trabalho similar aquele apresentado no apêndice ao Manual

<sup>27</sup> Deste momento em diante, nos referiremos a ele como Monsenhor.

<sup>28</sup> Mais informações sobre Generino dos Santos e sua tradução podem ser encontradas em: ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950). In: PETERLE, Patricia (org). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011. p. 43-60. GRIECO, Agripino. **Memórias**. 5.v., Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1972. MARTINS, W. **História da Inteligência Brasileira**. 5.v., São Paulo: Cultrix, 1977.

<sup>29</sup> Mais informações sobre Gondin da Fonseca e sua tradução em: ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950). In: PETERLE, Patricia (org). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011. p. 43-60. FONSECA, G. da. **O livro de ouro da Poesia de angústia, sofrimento e morte**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--?].

<sup>30</sup> “Se Dante in Brasile nasce come riflesso di parte della sua storia in Italia, va detto che a mano a mano che la sua presenza si intensifica comincia a sorgere un Dante sempre più svincolato dalla sua fortuna italiana, soprattutto perché lo sfondo storico di ognuno di questi paesi era già abbastanza diverso.” (HEISE, 2011, p. 207-208).

dantesco de Jacopo Ferrazzi, que apareceu em Bassano em 1865” (HEISE, 2011, p. 114, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Ainda em 1907 há uma reedição, pela Garnier, da tradução do Barão, com reimpressões nos anos seguintes. Do Barão, ao longo do século XX, também temos uma publicação de 1942 feita pela Edições Cultura.

No ano de 1918<sup>32</sup>, o Editor Jacintho Ribeiro dos Santos<sup>33</sup> publica uma edição<sup>34</sup> também com tradução de Xavier Pinheiro, a qual, segundo é mostrado na folha de rosto da obra, possui um rimário feito pelo filho do tradutor, J.A., bem como imagens de Gustave Doré, além de uma breve explicação do editor a respeito dessa edição. Há a repetição do prefácio da edição de 1907, mas com algumas alterações, como veremos adiante e há, também, outro prefácio, próprio para a edição. A tradução de Xavier Pinheiro também foi publicada em 1946 pela Leia e pela Edigraf, que a publicará novamente em 1958.

Nos anos de 1920<sup>35</sup> aparece uma edição, *Canto Quinto do Inferno*, com tradução de Eduardo Guimaraens pela Editora Livraria Americana.

No início dos anos 1930, a Livraria João do Rio publica - *O Inferno*, com a tradução do Monsenhor e - *O Purgatorio*, pelo Dr. César Augusto Falcão. A tradução d’*O Inferno* do Monsenhor que foi publicada pela primeira vez em 1886 em Lisboa, foi oferecida pelo tradutor à imperatriz Teresa Cristina (HEISE, 2011). Segundo consta na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos<sup>36</sup>, a tradução do Monsenhor é uma

[...] versão portuguesa da obra de Dante Alighieri, comentada e anotada. Contém: prólogo, traços biográficos de Dante e a figura de seu inferno, a tradução, segundo Blake, ficou incompleta, compreendendo apenas o Inferno, pois o autor faleceu antes de concluí-la. (BLPL, [20--?a], s.p.)

<sup>31</sup> “[...] era insomma un lavoro simile a quello presentato in appendice al Manuale dantesco di Jacopo Ferrazzi, apparso a Bassano nel 1865.” (HEISE, 2011, p. 114).

<sup>32</sup> Nesse mesmo ano encontra-se, na obra *Poeira de estrada*, um texto sobre Dante, intitulado Virgílio e Dante, de autoria de Afrânio Peixoto (“médico, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras, nasceu na Bahia, em 1876, e morreu no Rio de Janeiro, em 1947” [HEISE, 2011, p. 146, tradução nossa]). (“medico, critico letterario e membro dell’Academia Brasileira de Letras, nato in Bahia, nel 1876, e morto a Rio de Janeiro, nel 1947” [HEISE, 2011, p. 146]).

<sup>33</sup> Hallewell (2017) utiliza a grafia Jacinto Ribeiro dos Santos.

<sup>34</sup> De acordo com Heise (2011), as impressões do Editor Jacintho Ribeiro dos Santos ocorriam em Lisboa.

<sup>35</sup> Na edição consultada, o ano de publicação indicado é 1920, não havendo menção se se trata da primeira edição, nem ao menos se houve anteriores. Contudo Heise (2011) aponta o ano de 1918 como sendo o ano da primeira edição. Se assim for, coincidirá com a publicação, em segunda edição, (não conseguimos precisar se é o mesmo ano da primeira edição), da tradução de Xavier Pinheiro editada por Jacintho Ribeiro.

<sup>36</sup> Projeto pertencente ao NUPILL/UFSC. Mais informações: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br>.

Essas traduções aparecerão depois na coletânea *Obras Completas: contendo o texto original italiano e a tradução em prosa portuguesa*, em 10 volumes, da Editora das Américas. Além do Monsenhor e de Falcão, aparecem como tradutores dessa coletânea: Aldo della Ninna e P. Vicente Pedroso.

Sobre essa edição, a informação que temos é de que os dois primeiros volumes constam da tradução do *Inferno* feita pelo Monsenhor<sup>37</sup>:

Publicada pela primeira vez em Lisboa, essa tradução do Inferno da DC encontra-se atualmente nos dois primeiros livros da coletânea das obras de Dante Alighieri traduzida em português e publicada em dez volumes pela Editora das Américas. É uma tradução em prosa na qual, além de ser precedido por uma longa apresentação, cada canto traduzido é seguido de um capítulo com longas notas explicativas e comentários a respeito de fatos históricos e dos episódios. (ARRIGONI, 2011, p. 52)

Laurence Hallewell (2017) nos indica que a Editora das Américas ou Edameris passou a ter esse nome a partir de 1946, antes chamava-se Livraria Carioca e, anteriormente, por volta da década de 1920, Livraria João do Rio; logo, levando-nos a entender que a tradução apresentada em ambas as edições, João do Rio e Editora das Américas, é a mesma. Na consulta, via DBLIT, não encontramos a data de publicação dessa coletânea. Entretanto, em pesquisa feita de forma on-line em sebos, encontramos edições dessa coleção datadas de 1957 e 1958.

Encerrando a primeira metade do século XX, nos anos 1940, surge uma nova tradução da *Commedia* pelas mãos de Malba Tahan, publicada pela editora Aurora. Sobre essa tradução, tem-se a seguinte informação:

Dois volumes. Tradução anotada e comentada sob a forma de narrativa. Precedido de um estudo sobre a Itália (período de Dante), pelo Prof. João Batista de Mello e Souza. Apresenta ilustrações de Gustave Doré e vinhetas do Prof. Calmon Barreto. Os esquemas elucidativos são de autoria do Prof.

---

<sup>37</sup> Heise, diferentemente, nos informa que a divisão dos 10 volumes se deu: “os quatro primeiros contêm a tradução do Monsenhor, também com a introdução e as notas, o quinto volume contém o *Purgatório*, na tradução de César Augusto Falcão, e o sexto o *Paraíso*, traduzido por Aldo Della Ninna. Depois, todas as outras obras foram traduzidas por Vicente Pedroso, e estão assim divididas: volume VII: *Cancioneiro* (tradução em prosa) e *A Flor* (sempre em prosa); volume VIII: *Églogas Latinas, Vida Nova, O Banquete*; volume IX: *O Banquete* (quarto Tratado), *Da Monarquia*; volume X: *Da Monarquia* (terceiro Livro), *Da Linguagem Vulgar, Epístolas, A Questão da Água e da Terra*.” (2011, p. 126, tradução nossa). “I quattro primi contengono la traduzione del monsignore nonché la sua introduzione e le sue note; il quinto volume contiene il *Purgatorio*, nella traduzione di César Augusto Falcão, e il sesto il *Paradiso*, tradotto da Aldo Della Ninna. Poi tutte le altre opere furono tradotte da Vicente Pedroso, e vengono divise così: volume VII: *O Cancioneiro* (traduzione in prosa) e *A Flor* (sempre in prosa); volume VIII: *Églogas Latinas, Vida Nova, O Banquete*; volume IX: *O Banquete* (Trattato quarto), *Da Monarquia*; volume X: *Da Monarquia* (Libro terzo), *Da Linguagem Vulgar, Epístolas, A Questão da Água e da Terra*.” (HEISE, 2011, p. 126).

Francelino de Araújo Gomes. Com a biografia completa de Dante Alighieri. (A DIVINA..., 2017, s.p.)

Contudo, de posse do primeiro volume dessa edição, há a indicação de que, ao total, a obra contém 6 volumes, dois para cada parte da obra de Dante.

A década de 1970 conta com novas traduções da obra dantesca: a de Haroldo de Campos, *6 Cantos do Paraíso* pela Editora Fontana e Instituto Italiano de Cultura<sup>38</sup> em 1976, que foi uma edição limitada de 100 exemplares, conforme informação que consta na própria edição. E, também em 1976, pela Itatiaia e Edusp, a tradução de Cristiano Martins.

No final do século, mais precisamente no ano de 1998, é lançada pela Editora 34 uma edição integral bilíngue da *Commedia*, traduzida por Italo Eugênio Mauro.

De posse das edições até aqui mencionadas, buscamos relacionar os seus respectivos períodos de publicação com eventos históricos brasileiros e até datas comemorativas referentes ao autor da *Commedia*, que pudessem nos fornecer pistas que justificassem, naquele momento, a publicação de uma tradução. Porém, tal associação não se mostrou profícua, pois não conseguimos atrelar o ano de publicação a nenhum evento de destaque.

Por outro lado, ao pensarmos sobre a literatura no Brasil nesse período, recuperando as reflexões de Daros (2015) e Heise (2011), expostas anteriormente, temos que o século XX marcou o distanciamento de um sistema literário, majoritariamente, pautado nos moldes europeus, para um que, pouco a pouco, apesar de ainda existir uma influência externa, desejava possuir características próprias, nacionais. Não é por acaso, que foi nesse momento, que o país se tornou palco da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922.

Como podemos perceber, variadas são as edições existentes da *Commedia*, que circularam e ainda circulam no Brasil. Sendo assim, como forma de proporcionar uma melhor visualização das edições que serão analisadas nesta pesquisa, reunimo-las no quadro que segue:

---

<sup>38</sup> A partir deste ponto, nos referiremos ao Instituto Italiano de Cultura por meio da sigla IIC.

Quadro 1 - Edições das traduções da *Commedia* no século XX brasileiro

ANO DE PUBLICAÇÃO	TRADUTOR	AUTORES DOS PARATEXTOS <sup>39</sup>	EDITORIA	FORMATO EDIÇÃO
1907	José Pedro Xavier Pinheiro	J.A. Xavier Pinheiro	Typografia Nacional do Instituto Profissional Masculino (RJ)	Integral
	Barão da Villa da Barra	H. Garnier	Editores Garnier (RJ)	Integral
1918	José Pedro Xavier Pinheiro	Jacinto Ribeiro dos Santos J.A. Xavier Pinheiro	Editor Jacinto Ribeiro dos Santos (RJ)	Integral
1920	Eduardo Guimaraens	Eduardo Guimaraens	Editores Livraria Americana (RS)	Parcial
1930	Monsenhor Joaquim Pinto de Campos	Monsenhor Joaquim Pinto de Campos Hermeto Lima	Livraria João do Rio (RJ)	Parcial
1931	Dr. César Augusto Falcão	-		Parcial
1942	Barão da Villa da Barra	José Pérez	Edições Cultura (SP)	Integral
1946	José Pedro Xavier Pinheiro	Antonio Piccarolo	Leia (SP) Edigraf (SP)	Integral
1947	Malba Tahan	Os Editores João Batista de Mello e Souza	Gráfica Editora Aurora LTDA (RJ)	Parcial <sup>40</sup>
1976	Haroldo de Campos	Haroldo de Campos <sup>41</sup>	Editores Fontana/ Instituto Italiano de Cultura (SP)	Parcial
	Cristiano Martins	Édison Moreira Cristiano Martins	Itatiaia/ Edusp (MG/SP)	Integral
1998	Italo Eugênio Mauro	Carmelo Distante Italo Eugênio Mauro <sup>42</sup>	Editores 34 (SP)	Integral

Fonte: elaborado pela autora (2022)

Referente às publicações do século XX, além dessas mencionadas no Quadro 1, sabemos que existem ainda outras mais, contudo pelos motivos já explicitados na “Introdução” e como uma forma de deixar o texto mais fluido, optamos por mencionar apenas as edições cujos paratextos analisaremos nesse trabalho. Assim, também, optamos por não incluir as (re)edições mais recentes, publicadas durante o século XXI. Dessa forma, após termos visto as diversas versões da *Commedia* dantesca no

<sup>39</sup> Excluímos desse quadro as propagandas, listas de livros e cronologias que aparecem nas edições pesquisadas.

<sup>40</sup> Acreditamos que essa edição é parcial, devido aos motivos que serão expostos na subseção 5.2.

<sup>41</sup> Nessa edição há um paratexto cuja autoria é desconhecida.

<sup>42</sup> Nessa edição há paratextos cujas autorias são desconhecidas.

Brasil, faz-se importante buscar algumas informações sobre as editoras e editores, tradutores e autores dos paratextos que estão por trás dessas edições.

### 2.2.1 As editoras e os editores

Ao pensarmos no mercado editorial brasileiro, temos o ano de 1808 considerado como o marco da atividade editorial no país, devido à instalação da coroa portuguesa e à fundação da Imprensa Régia<sup>43</sup>.

Antes da sua criação, a literatura que aqui circulava era impressa na Europa (WATAGHIN, 2013), em um primeiro momento em Portugal e, mais tarde, na França. Quando boa parte das impressões passaram a ocorrer no Brasil, tinha-se o crivo do Império que, possivelmente, possuía algo semelhante a uma política editorial a respeito do que poderia ser publicado ou não em nosso país.

A vinda da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro, em 1808, é de suma importância para compreendermos um pouco melhor a formação e o comportamento do mercado editorial brasileiro. Antes da chegada da família real portuguesa pode-se dizer que não existia um comércio de livros realmente ativo em nosso país. Isso, em grande parte, devido ao fato de que apenas uma minoria da população sabia ler e escrever, justificando, assim, a ausência de um mercado editorial consistente e atuante, que não contava com um público consumidor de um “produto” muito distante da realidade vivida. (CASTELAN, 2013, p. 55)

Refletindo um pouco sobre a escolha do que é publicado em um país, sabemos que isso perpassa por uma política do mercado editorial. Obviamente, trazendo para o caso brasileiro, no alvorecer dessa atividade econômica, o governo detinha o controle das publicações, já que as tipografias eram atreladas a ele. Apesar de o governo ser o responsável pela criação de leis que regularizavam os seguimentos econômicos do país, com o passar dos séculos, as editoras foram ganhando certa autonomia. Sendo assim, o que percebemos é, gradativamente, um maior distanciamento, ao menos aparente do Estado em relação à produção livreira nacional.

---

<sup>43</sup> Oficina de impressão de propriedade da coroa portuguesa. “Ela teve esse nome, na verdade, até fevereiro de 1817; a partir daí, passou a chamar-se Real Officina Typographica, título simplificado, no início do ano de 1821, para Regia Typographia. Nesse mesmo ano, um pouco mais tarde, os liberais, que há pouco tinham chegado recentemente ao poder, em Portugal, decretaram uma substituição geral de ‘real’ por ‘nacional’; assim Typographia Nacional.” (HALLEWELL, 2017, p. 122).

Retornando ao início do século XIX, em se tratando do público leitor, tínhamos uma população quase que por completo analfabeta. Dentre os que liam, estavam mais habituados à leitura de jornais e à literatura de folhetim, do que com às publicações em livro (FEBVRE; MARTIN, 2019). Situação que mudou ao longo do século. Muito dessa mudança também dependeu da Corte, que trouxe consigo um público conhecedor das letras e que fomentou a criação de escolas no Brasil.

Em se tratando das editoras no Brasil, no início do século XX, destaca-se a Editora Garnier de origem francesa e instalada no Rio de Janeiro, que publica *A Divina Comédia* pela primeira vez nos anos de 1907. Por volta da segunda metade do século, destacam-se, pela atuação com obras traduzidas, a Editora Globo<sup>44</sup> e a José Olympio<sup>45</sup>, apesar de não verificarmos nenhuma tradução da *Commedia* relacionada a elas nesse período.

De forma geral, o mercado editorial brasileiro no século XX caracterizava-se pela publicação de livros didáticos:

[...] o comércio de livros didáticos ganha grande espaço no cenário editorial do país. Se no começo do século XIX tínhamos uma população que não sabia ler e escrever, esse quadro é revertido já na primeira metade do século XX, prova disso é a intensa produção de livros escolares. Não se pode esquecer que o interesse das editoras pelos didáticos apresenta relação direta com sua garantia de venda, e conseqüentemente, de lucro. (CASTELAN, 2013, p. 58)

Nesse cenário, iniciaram-se as publicações das traduções da *Commedia*. No total, baseadas nas informações das 13 edições selecionadas a partir do acervo do DBLIT, temos 14 diferentes editoras que publicaram a obra ao longo do século XX. Sendo que duas publicações foram em coedições, uma da Editora Fontana e do IIC e a outra das editoras Itatiaia e Edusp (Quadro 1).

Partindo dessas breves informações preliminares, nosso percurso se inicia com a Typografia do Instituto Profissional Masculino, ligada ao Império. Na sessão Periódicos & Literatura da Biblioteca Nacional, disponível on-line em Tipografias cariocas, não há nenhuma referência à Typografia<sup>46</sup>. Já, no acervo da Biblioteca do Ministério da Fazenda no Rio de Janeiro, as publicações que constam como sendo da

<sup>44</sup> Mais informações da editora Globo podem ser encontradas em: TORRESINI, Elisabeth Rochadel. **Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40**. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Com-Arte/ Editora UFRGS, 1999.

<sup>45</sup> Atualmente, a Editora José Olympio integra o Grupo Editorial Record.

<sup>46</sup> Conforme disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/tipografias/tipografias-cariocas/>.

Typografia são relatórios sobre o comércio e a navegação, publicados entre os anos de 1853 e 1884<sup>47</sup>. A respeito da publicação da *Divina Comedia*, consta no prefácio da edição de 1907 que a impressão se deu durante o governo municipal do Dr. Xavier da Silveira Junior que, sendo prefeito e amigo de J.A., recomendou a publicação para se fazer cumprir uma lei aprovada anos antes<sup>48</sup>:

Informado pelo diretor de instrução, o Sr. Medeiros e Albuquerque, o Sr. Dr. Xavier da Silveira Junior mandou que o Instituto Profissional recebesse de minhas mãos os originaes queridos para imprimil-os, de acordo com as leis aprovadas. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

No mesmo ano de 1907, a editora Garnier também publica uma edição da *Commedia*. Baptiste-Louis Garnier foi “um dos mais importantes livreiros e editores franceses no Brasil, chegou ao Rio de Janeiro em 1844. Era o mais moço dentre quatro irmãos que já tinham se estabelecido com lojas em Paris, desde 1828” (BN, 2021, s.p.). Já, quem assina como editor da publicação intitulada *A Divina Comedia* é François-Hippolyte Garnier<sup>49</sup>, irmão de Baptiste:

Em 1828, os dois irmãos mais velhos começaram a trabalhar em Paris, como balconistas de livraria. Cinco anos depois, com 21 e 17 anos de idade, respectivamente, abriram seu próprio negócio como livreiros-editores no Palais Royal! A princípio, especializaram-se em edições de literatura leve, reimpressões baratas e obras sobre a política do momento [...]. (HALLEWELL, 2017, p. 222)

Com a morte de Baptiste em 1893, H. Garnier com 77 anos assumiu a editora, no entanto, como “estava tão longe e aparentemente se mostrava indiferente aos negócios, em pouco tempo perdeu para a Laemmert a proeminência no mercado de livros” (HALLEWELL, 2017, p. 278).

De acordo com Ivair Carlos Castelan, no capítulo Mercado Editorial Brasileiro na primeira metade do século XIX: breve panorama, do livro *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950* (2013):

[...] a Garnier, sem sombra de dúvida, foi a mais importante na constituição e desenvolvimento, pode-se dizer, do mercado editorial brasileiro, funcionando de 1844 a 1934. A Garnier destacou-se, principalmente, pela publicação de romances em folhetins, livros de poesia, livros escolares, traduções e métodos comerciais. Seus maiores interesses de impressão constituíam-se

<sup>47</sup> Conforme disponível em [http://memoria.org.br/ia\\_visualiza\\_bd/ia\\_consultar\\_acervo.php?p=48&c=a](http://memoria.org.br/ia_visualiza_bd/ia_consultar_acervo.php?p=48&c=a).

<sup>48</sup> A respeito da lei, trataremos na subseção 4.1.1.

<sup>49</sup> Deste ponto em diante, nos referiremos a ele como H. Garnier.



em escritores jovens, nos grandes nomes da literatura nacional e universal, pois o 'consumo' era garantido e, também, por coleções. (CASTELAN, 2013, p. 55)

No dossiê *A França no Brasil – La France au Brésil*, feito pela Biblioteca Nacional na sessão Construtores, no item Livros e Edições: Garnier, encontramos que

No Brasil, produziu o que aparecia em seus catálogos e nos anúncios do *Jornal do Commercio* como Livros para cavalheiros, com textos de autores como Paulo Mantegazza e George Ohnet. Mas, os investimentos focalizaram autores brasileiros e ampliaram a valorização da impressão de livros brasileiros na França. Novidades, já implantadas na Europa, como o formato francês do livro, foram introduzidas por Garnier, como também os preços de capa fixos, e a exibição de lançamentos nas vitrines.

Baptiste-Louis foi o editor de Machado de Assis, e também de um grande número de autores nacionais, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, e também Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac, tornando-se a principal casa editorial brasileira. Publicou um grande número de compêndios para a instrução pública, adquiriu grande número dos direitos de edição de romances de autores iniciantes, divulgou poesia, livros científicos e escolares. Intensificou traduções e foi consolidando o sucesso editorial no Brasil. (BN, 2021, s.p.)

No *Catálogo Geral* da Livraria Garnier do ano de 1913, a respeito da obra de Dante, consta a seguinte informação:

Dentre as traduções feitas em português da Divina Comédia ocupa um posto de merecido destaque, não só pela fidelidade, se não também pela pureza castiça de linguagem, a do barão da Villa da Barra, uma das mais fortes organizações intelectuais do Brasil. Esta magnífica tradução dos Immortales tercetos da epopéia dantesca não era, porém, encontrada á venda pelas centenas de pessoas que a reclamavam. (GARNIER, 1913, p. 72)

Na sequência do *Catálogo*, na lista dos autores e obras publicadas pela editora não consta a publicação de nenhuma outra obra de Dante (GARNIER, 1913). Alessandro Manzoni foi outro escritor italiano publicado pela Garnier. A obra *Os noivos*, em 1902, cujo tradutor se desconhece, mas se sabe que a tradução foi feita a partir do texto em francês (WATAGHIN, 2013).

Neste ponto, antes de continuarmos a traçar esse breve perfil das editoras que publicaram uma tradução da *Commedia*, podemos fazer um parêntese. Das edições consultadas, apenas a Editora 34 informa qual foi a edição utilizada para a tradução, impossibilitando-nos afirmar o idioma do qual verteu-se para o português. Também no prefácio à primeira edição de Xavier Pinheiro nos é informado, que o

tradutor se utilizou do original da obra para realizar seu trabalho. Contudo, não sabemos a qual edição pertencia essa versão mencionada. Tal fato também evidencia que esta preocupação em informar a edição original é algo recente dentro da editoração de livros.

Retornando, outra publicação carioca da *Commedia* foi feita pelo Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, em 1918. Segundo o artigo Mercado Editorial de Livros Didáticos de História do Brasil na Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920), de Alexandra Lima da Silva (2009), Santos era proprietário da Livraria Popular, voltada à venda de livros mais baratos destinados ao público de massa, além de se destacar pela publicação de livros didáticos. Tempos depois, a Livraria se especializou na publicação de obras de direito (HALLEWELL, 2017):

Os anúncios de Jacinto exibem também uma miscelânea de assuntos. Em 1919, oferecia, ao lado de livros de direito e textos escolares, uma edição da *Divina Comédia*, na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, em dois volumes encadernados, com 1440 páginas, por 25\$000; um *best-seller* de culinária, *Noções de Arte Culinária* (que vendeu perto de treze mil exemplares em seu primeiro ano e atingiu vinte e seis impressões em 1947) e a terceira edição do romance *Exaltação*. (HALLEWELL, 2017, p. 304)

Em 1945, a Livraria de Santos foi adquirida pela Editora “A Noite”<sup>50</sup>, que pertencia a Paul de Leuze (HALLEWELL, 2017). “Após a queda de Vargas, em outubro de 1945, a Editora ‘A Noite’ foi dirigida, até 1950, por Adonias Filho e, depois, até 1957, por Cassiano Ricardo (antigo chefe da agência paulista do DIP)” (HALLEWELL, 2017, p. 557). A respeito da pessoa, Jacintho Ribeiro dos Santos, o que encontramos foram as informações mencionadas anteriormente, que estão sempre atreladas a sua atuação como editor.

Chegando ao sul do país, encontramos a Editora Livraria Americana do Rio Grande do Sul<sup>51</sup> que foi fundada nos anos de 1880 na cidade de Pelotas por Carlos Pinto (HALLEWELL, 2017). A Americana caracterizou-se pela produção de livros didáticos, bem como pela publicação de livros de baixo custo (ARRIADA, 2012). Entre o século XIX e meados do século XX, foi a Editora mais importante do Rio Grande do Sul que, por conta de uma brecha na legislação estadual, “permitia” às editoras a

---

<sup>50</sup> Não encontramos mais informações a respeito da Editora “A Noite”.

<sup>51</sup> Conforme disponível em <https://anped.org.br/biblioteca/item/livrarias-e-editoras-no-rio-grande-do-sul-o-campo-editorial-do-livro-didatico>.

publicação dos mais variados títulos, sem se preocupar com as devidas licenças e direitos (HALLEWELL, 2017).

Em parceria Belo Horizonte - São Paulo, tivemos a publicação das editoras Itatiaia e Edusp. A Editora Itatiaia, fundada em 1954, na década de 1970, comprou o acervo existente da Livraria Garnier. A Itatiaia é tida como uma das editoras mais importantes do estado de Minas Gerais. Fundada por Pedro Paulo de Senna Madureira e Édison Moreira (HALLEWELL, 2017), passou por uma grande crise e se relançou em 2019<sup>52</sup>.

Sobre Senna Madureira, sabemos que nasceu em 1947, trabalhou na Editora Nova Fronteira<sup>53</sup> até 1980, depois nas editoras “Salamandra, Guanabara [...], Rocco (em 1989), na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e, logo, nas Edições Siciliano” (HALLEWELL, 2017, p. 733). Já, Moreira que assina as orelhas da edição *A Divina Comédia* de 1976, nasceu em 1919, ocupou uma das cadeiras da Academia Mineira de Letras e faleceu no ano de 1989<sup>54</sup>.

A respeito da Edusp, editora da Universidade de São Paulo, foi fundada em 1962. A partir de 1963, com a gestão de Mário Guimarães Ferri, começou a publicar em coedições, editora universitária e editoras comerciais. Um fruto dessas coedições foi *A Divina Comédia*. Aliás, a Edusp foi a pioneira no mercado das coedições no Brasil. Até 1988, a Edusp tinha publicado 1.955 obras em coedição (HALLEWELL, 2017). Atualmente, a obra dantesca não figura mais em seu catálogo.

Dentre as editoras paulistas que publicaram a *Commedia* no século XX, temos também a Editora 34 ainda atuante no mercado editorial brasileiro. A primeira publicação da obra de Dante foi em 1998, tendo seguidas reedições. No ano de 2009 publicou *A Divina Comédia*, numa edição em formato de bolso, também com tradução de Italo Eugênio Mauro, mas com prefácio do jornalista, crítico e historiador literário Otto Maria Carpeaux.

A Editora 34 foi fundada em 1992 e sua primeira publicação foi *O que é a filosofia?* (1992), dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>55</sup>. Desde

---

<sup>52</sup> Conforme disponível em <https://mondolivro.com.br/a-sombra-da-garnier-renasce-a-editora-italiaia/>.

<sup>53</sup> Fundada em 1965 por Carlos Lacerda, no Rio de Janeiro, destaca-se pela publicação de escritores brasileiros e estrangeiros conhecidos da crítica, bem como pela produção dos didáticos, conforme disponível em <https://www.novafrenteira.com.br/pagina/quem-somos.html>.

<sup>54</sup> Conforme disponível em <https://academiamineiradeletras.org.br/cadeiras/>.

<sup>55</sup> Conforme disponível em <https://www.editora34.com.br/quemsomos.htm>.

então, a editora paulista segue consolidada dentro do mercado, com obras de autores brasileiros e estrangeiros das mais variadas áreas do conhecimento.

Sobre as editoras cariocas cujo histórico não encontramos ou pouco sabemos, temos a Gráfica Editora Aurora LTDA e a Livraria João do Rio. Sobre essa, como mencionamos anteriormente, chamava-se Livraria Carioca e pertencia a Saverio Fittipaldi, editor responsável pela publicação da tradução d'*O Inferno*. Com a morte de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, em 1921, a Livraria passou a se chamar Livraria João do Rio, em sua homenagem. João do Rio era um dos pseudônimos<sup>56</sup> adotado por Barreto, carioca do século XX, que foi tradutor da Garnier durante alguns anos (HALLEWELL, 2017).

A respeito de Fittipaldi, poucos sabemos. Hallewell nos informa “que começara aos doze anos como auxiliar na Quaresma” (2017, p. 576). O poeta Hermeto Lima, que apresenta Fittipaldi na edição de 1930, refere-se a ele como “um grande admirador do autor da Divina Comedia” (LIMA, 1930, s.p.) e que exercia um papel importante ao “vulgarisar todas as obras celebres” (LIMA, 1930, s.p.).

Da Editora Aurora nada encontramos, nem a sua história, nem quem eram seus editores, os quais assinaram um dos prefácios da edição de 1947.

Ainda dentre as editoras que nada encontramos, temos as paulistas Edições Cultura, a Leia e a Gráfica Editora Edigraf. Já da Editora Fontana e IIC, como na edição consultada não há informação da sua origem, imaginamos ser de São Paulo, baseando-nos nas outras publicações existentes, fruto dessa parceria (DLIT, [20--?])<sup>57</sup>.

Como se percebe, apesar da intensa pesquisa, chegamos ao século XXI sabendo pouquíssimo das editoras que publicaram a *Commedia* de Dante em nosso país no século anterior, bem como sobre o que motivou tais publicações. Das 14 editoras mencionadas, apenas 3 continuam em atividade: Garnier Itatiaia, Edusp e Editora 34. Isso, desconsiderando o IIC, que não se caracteriza como editora, mas sim como um órgão do governo italiano, cujo objetivo é difundir a cultura italiana.

---

<sup>56</sup> Além de João do Rio, utilizava como pseudônimos Barão de Belfort, Máscara Negra, José Antônio José, Claude, Joe, Godofredo de Alencar e Jacques Pereira conforme disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=7536>.

<sup>57</sup> Nas referências ao final do trabalho, perceber-se-á que o link de acesso fará menção ao DLIT, ao invés do DBLIT. A atualização do link não foi possível, pois diferentemente da plataforma anterior, a atual não disponibiliza o critério de busca por editoras, opção utilizada para encontrar a informação mencionada.

Dentre as que continuam a existir, somente a Garnier Itatiaia e a Editora 34 ainda mantêm a *Commedia* em seus catálogos.

Com o objetivo de saber mais a respeito das motivações editorais, bem como para auxiliar a preencher algumas de nossas lacunas, entramos em contato com as editoras ainda em atividade, com o setor de atendimento do Arquivo Nacional e com o setor de consultas da Biblioteca Nacional, contudo nenhum desses organismos retornou-nos com respostas satisfatórias aos nossos questionamentos.

Diante das informações que possuímos, observamos que todas as editoras pertencem ao eixo sul-sudeste, em particular, São Paulo e Rio de Janeiro. Verificamos, também, que boa parte dessas editoras estavam ligadas à produção de livros didáticos ou livros de baixo custo. Sobre os didáticos, em consonância com Castelan (2013), podemos pensar que as editoras objetivavam a compra certa desse tipo de obra; os de baixo custo, como os de bolso ou vendidos em bancas, poderiam visar a um público leitor não especializado. Outra característica que perpassa algumas dessas editoras, é a venda de obras por meio de coleções ou em fascículos.

Ao nos determos a essas características das editoras e o formato de suas edições, podemos pensar em uma espécie de tentativa de popularização da *Commedia* de Dante em solo brasileiro. Vale salientar que, nesta pesquisa, com base nas considerações feitas por Alessandra El Far (2010), Marisa Philbert Lajolo e Regina Zilberman (2019), entenderemos por popularização a iniciativa do Estado, editores ou tradutores em tornar uma obra literária acessível a um maior e heterogêneo grupo de pessoas, seja por meio do material utilizado na impressão da obra (EL FAR, 2010), tiragem (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019), valor da edição (EL FAR, 2010), linguagem utilizada na escrita ou na tradução do texto (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019), local de comercialização (EL FAR, 2010), publicidade, entre outros.

Para Lajolo e Zilberman (2019), o primeiro acontecimento histórico para esse processo de popularização do livro foi a invenção da prensa creditada a Gutenberg. Séculos mais tarde, já no Brasil, a tentativa de popularização das obras literárias, segundo El Far em seu texto *Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX*, integrante do livro *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros* (2010), chegou por meio dos portugueses que assim faziam a partir do século XIX, seguindo a tendência francesa.

No caso da *Commedia*, se retrocedermos um pouco na obra dantesca, partiremos da escolha da língua, feita por Dante, a ser utilizada em sua obra. Dante,

como bem sabemos, optou por escrever sua *Commedia* em florentino e não em latim. Tal escolha sugere-se que foi feita para que mais pessoas pudessem ter acesso à obra, uma vez que o latim era a língua destinada a poucos.

Além dessa escolha sobre a circulação da obra, como mencionamos na subseção 2.1, Boccaccio proferiu aulas a pedido do governo de Florença sobre o poema, sendo que o público, na sua maioria, era formado por “gente do povo” (STERZI, 2008, p. 18). Mencionamos, ainda, na subseção 2.2, que De Simoni realizou “o primeiro curso popular de leitura dantesca no Brasil” (CENNI, 2003, p. 75).

Acrescentamos ainda que no Brasil do século XIX, as edições dos clássicos da literatura mundial que aqui chegavam, oriundas de Portugal, estavam em edições populares (WATAGHIN, 2013). No século XX, o destaque da produção livreira nacional são os didáticos<sup>58</sup> (CASTELAN, 2013).

Na esteira do século XX e focando nas editoras que publicaram a *Commedia*, temos a Garnier que, no início de suas atividades, ainda em Paris, publicava “reimpressões baratas” (HALLEWELL, 2017, p. 222); já no Brasil, a editora se dedicou à publicação de obras em folhetins, didáticos e coleções (CASTELAN, 2013). Santos foi proprietário da Livraria Popular que, além de o nome já nos indicar algo, caracterizava-se pela venda de livros didáticos e baratos, destinados ao grande público (SILVA, 2009; HALLEWELL, 2017). Da Livraria Americana, os didáticos e de baixo custo também estavam presentes em seu catálogo (ARRIADA, 2012). Fittipaldi, da João do Rio, segundo Lima (1930) tornava acessível a um grupo menos restrito, as obras da literatura mundial. Aproximando-nos do final do século, encontramos a editora universitária Edusp, caracterizada por suas coedições com editoras comerciais. A Editora 34, por sua vez, possui edições em formato de bolso, inclusive da *Commedia*.

A princípio, partindo dos dados relacionados às editoras que publicaram a *Commedia* no Brasil do século XX, acrescido das características de algumas edições como em formato de narrativa, em fascículos ou volumes, com ilustrações e da publicidade feita, conforme veremos na seção 4, em específico da João do Rio, podemos pensar sim em uma tentativa de popularização da obra.

---

<sup>58</sup> Apesar de não termos evidências de que a *Commedia* foi em algum momento considerada uma obra paradidática, no ano de 1989, a Editora Ediouro lançou uma edição em formato de narrativa, voltada ao público infantojuvenil, para ser utilizada nas escolas.

Entretanto, por outro viés, podemos pensar no fato de que nesse período, recuperando o que já fora apontado por Piccarolo, Dante já gozava de notoriedade, até mesmo “entre a gente de cultura inferior à medíocre” (1946, p. LXI), pois “sòmente as figuras universais gozam de semelhante popularidade” (PICCAROLO, 1946, p. LXI), podendo ter sido escolhido pelas editoras como uma garantia de venda para suas publicações e até uma melhor inserção no mercado editorial brasileiro. Contudo, pensar numa tentativa de popularização da obra de Dante é apenas uma suposição que, ao longo de nossa pesquisa, procuraremos sustentar através de outros indícios.

Se, por um lado, as informações obtidas e apresentadas até aqui nos levam a pensar numa possível tentativa de popularização da *Commedia* no século XX, tal fato não se verifica no século XXI, uma vez que encontramos, inclusive, uma edição de luxo, publicada em coedição pela Ateliê Editorial de São Paulo e pela Editora Unicamp de Campinas, em 2013, com seguidas reedições, limitando o acesso à obra de Dante a um público restrito.

Apesar da escassez de dados, sabemos que tais editoras contribuíram para a divulgação de Dante no Brasil. Assim, após conhecermos as editoras e editores, faz-se necessário seguir adiante em nossa pesquisa e verificar quais são os tradutores que estão por trás dessas edições. Essas informações contribuirão para a análise dos paratextos selecionados, cujo resultado será apresentado na quinta e última seção desse trabalho.

### **2.2.2 Os tradutores**

Acredita-se que a *Commedia*, traduzida para a língua portuguesa, começou a surgir no Brasil durante o século XIX por meio de edições parciais. Já, segundo o prefácio da edição de 1907 da Typografia, escrito por J.A., essa seria a edição integral da primeira tradução da obra de Dante em nosso país, feita por Xavier Pinheiro: “A minha vaidade está ser a traducção completa que ora aparece, a primeira que se fez na lingua portugueza, esmerada e artisticamente trabalhada” (PINHEIRO, 1907, s.p.). Por outro lado, alguns pesquisadores da obra de Dante no Brasil indicam que a primeira versão com tradução integral foi a do Barão, publicada no final do século XIX (ARRIGONI, 2011).

Sobre Xavier Pinheiro, sabemos que nasceu em 12 de outubro de 1822 em Salvador, na Bahia, e faleceu em 20 de outubro de 1882 na cidade do Rio de Janeiro aos 60 anos:

Nasceu na capital da ex-provincia da Bahia de S. Salvador aos 12 de outubro de 1822. Seu pae foi rico negociante e, devido á traição de um amigo em que confiára quasi que todos os seus haveres para a realização de transacção de alta monta, ficou pobre, quasi que na miseria e meu Pae, que tinha então seus 14 para 15 annos, viu-se impossibilitado de continuar os seus estudos de humanidades, que estavam em gráu adiantado.

Filho dedicado e amantissimo, vendo seus progenitores na dura contingencia, depois de certo conforto e bem estar, obrigados a trabalhar para tirar a substancia quotidiana, não quis ser mais pesado áquelles que tanto se esforçavam para completar a sua educação litteraria. Revestido de coragem, abandonou o aconchego de seu lar tristonho e na penuria, foi leccionar o que sabia em varias fazendas de amigos de seu pae, que o acolheram de braços e bolsas abertos. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

Xavier Pinheiro iniciou a tradução da *Commedia* em dezembro de 1874, após estímulo de seu amigo, Machado de Assis. A conclusão deu-se em janeiro de 1882, pouco antes de sua morte. Entretanto, foi publicada pela primeira vez na versão integral apenas em 1907 (PINHEIRO, 1907).

Ao falar da preparação para traduzir a obra, J.A. diz que seu pai reuniu “todos os commentadores, todas as 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” (PINHEIRO, 1907, s.p.)<sup>59</sup>. Com base nas pesquisas realizadas a respeito das edições traduzidas da *Commedia* no Brasil no início do processo tradutório de Xavier Pinheiro, elas nos apontam para publicações apenas de trechos da obra. Portanto, quando seu filho comenta que ele consultou outros materiais, podem ser edições em latim ou francês, uma vez que seu filho, no prefácio, menciona que Xavier Pinheiro conhecia essas línguas. Soma-se também o inglês e o espanhol, línguas das quais Xavier Pinheiro verteu algumas obras. Outra

---

<sup>59</sup> Não conseguimos saber quais eram esses tradutores, comentadores e intérpretes citados no prefácio, contudo, acreditamos que sejam os principais da época ou que tiveram seus trabalhos publicados até aquele momento, como, por exemplo, Boccaccio, tido como o primeiro comentador de Dante e Francesco De Sanctis, crítico literário italiano. Na dissertação de mestrado de Emanuel França de Brito, *A insaciável sede de saber na Comédia de Dante: algumas relações com a incontinência aristotélica* (2010), é possível ter acesso a outros nomes de comentadores de Dante no século XX e séculos precedentes. O próprio Xavier Pinheiro, nas notas que aparecem em sua tradução, menciona alguns comentadores de Dante, como o francês Jean-Jacques Ampère, autor de *Voyage dantesque* (1848), considerado um dos responsáveis pela introdução de Dante na França, conforme [https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-jacques-ampere\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-jacques-ampere_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).



hipótese é a de que essas edições poderiam estar em língua portuguesa de Portugal ou até mesmo na língua original escrita por Dante.

Segundo relata seu filho, a vida de seu pai “foi cheia de contrariedades e de lutas” (PINHEIRO, 1907, s.p.). O prefácio, feito para a então primeira edição, trata-se, na verdade, de uma biografia do tradutor e do percurso de mais de 20 anos, feito pelo filho do tradutor para a publicação da obra.

Ao lermos o material disponibilizado nas edições cuja tradução é de Xavier Pinheiro sobre o tradutor, não encontramos muitas informações diferentes, todas apresentam o prefácio feito pelo seu filho para a primeira edição ou nele se baseiam. O que se sabe é que Xavier Pinheiro dedicou-se à tradução da *Commedia* e desejava que ela ganhasse publicidade. No entanto, mesmo com amigos influentes não alcançou reconhecimento, nem em vida nem na morte, segundo relata seu filho nos prefácios de 1907 e 1918. Nesses prefácios, J.A narra toda sua saga e seu descontentamento, tamanha a dificuldade para se publicar a obra, bem como a falta de reconhecimento da crítica após a publicação.

Baseando-nos no que sabemos a respeito da tradução de Xavier Pinheiro, percebemos que foi uma iniciativa do tradutor e não uma tradução encomendada por alguma editora, podendo ser uma possível justificativa para a dificuldade de seu filho em publicar a obra.

Se as informações trazidas nos prefácios sobre Xavier Pinheiro se repetem, na tese de doutorado de Pasqualini, *Zonas de tangência na Commedia* (2019), no item O irascível tradutor/comentador de Dante, conhecemos um outro Xavier Pinheiro, o escritor de livros didáticos de História do Brasil.

Enquanto vivia em Salvador, Xavier Pinheiro publicou, em 1854, pela editora Laemmert<sup>60</sup>, a *Epítome da história do Brasil desde seu descobrimento até 1841 para uso das escolas*, destinado às escolas públicas dos anos iniciais. Já, no Rio de Janeiro, tal obra foi publicada em 1859 (PASQUALINI, 2019).

Segundo a Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos ([20--?c]), além da tradução da *Commedia*, Xavier Pinheiro traduziu do inglês *O fazendeiro de café em Ceylão*, de Guilherme Sabonadière (1877); do espanhol, o *Tratado da cultura de cana de açúcar*, de Álvaro Reynoso (1868) e de idioma original desconhecido, o *Tratado da eloquência sagrada*, do cardeal J. Sufrier Maury (1850). De sua autoria,

---

<sup>60</sup> Editora europeia com filial no Rio de Janeiro “foi durante muito tempo a principal concorrente de B.L. Garnier” (HALLEWELL, 2017, p. 254-255).

além da *Epítome*, constam as obras: *A desventurada* (1848), *Constância e resignação* (1862), *Importação de trabalhos chins* (1869), *Guimarães Passos* (1909), *Rimas de Artur de Azevedo* (1909), *Emancipação de mulheres* ([19--?]), *O novo tartufo* ([19--?]), *O vigário e o recruta* ([19--?]), *Taboca eleitoral* ([19--?]), *Tartufo no Rio de Janeiro* (1905) e *Uma história verdadeira* ([19--?]).

Outro tradutor de destaque, quando se trata da *Commedia*, é o também baiano, Francisco Bonifácio de Abreu, o Barão da Villa da Barra. O Barão nasceu em 1819, na Vila da Barra, Bahia. Foi apresentado na edição *A Divina Comedia* de 1907, feita pela editora Garnier, na Advertencia do Editor, como “[...] poeta, escritor e homem de sciencia de entre os mais notaveis de seu tempo [...]” e “ilustre poeta, cientista e medico bahiano [...]” (GARNIER, H., 1907, p. V). Segundo a Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, são acrescentadas às atividades do Barão as de “[...] professor, deputado, governador, tradutor [...]” ([20--?b], s.p.). Além de relatórios, obras médicas e textos de história, o Barão escreveu os poemas *Palmira* (1849), *Saudação à Cachoeira de Paulo Afonso* ([18--?]), *Soneto à morte do Duque de Caxias* ([18--?]), *Soneto ao tricentenário de Camões* ([19--?]) e *Tersina* (1845). Para o teatro: *Moema e Paraguaçu* (1860). Morreu em 1887 no Rio de Janeiro.

Arrigoni (2011), com base no prefácio de Araripe Júnior, indica que o Barão, além de traduzir a *Commedia* traduziu algumas obras de William Shakespeare.

Eis que os comentários sobre a tradução do Barão se inserem, juntamente com seu autor, no cenário político-cultural do Brasil de fim de século com suas implicações poder-cultura, cargo-literatura, e trazem à tona aquela necessidade de pertencer ao campo das artes e da literatura, que parece andar de mãos dadas com o prestígio e o reconhecimento público. (ARRIGONI, 2011, p. 51)

É desconhecida a intenção do Barão em traduzir a *Commedia*, bem como seu processo de publicação, haja vista que foi uma publicação póstuma, diferentemente do que ocorreu na edição de Xavier Pinheiro, cujo processo de publicação nos é dado a conhecer. Porém, a citação anterior de Arrigoni (2011) nos fornece algumas pistas, no sentido de que o Barão pode ter espontaneamente se disposto a traduzir a obra com intuito de ganhar algum tipo de notoriedade dentro do meio, possivelmente político, em que circulava. E, traduzir o considerado grande poema da literatura universal, poderia lhe proporcionar o *status* almejado. No entanto, como o Barão

faleceu antes de ver sua tradução tornar-se pública, não desfrutou dos louros que tal fato poderia ter lhe concedido.

A respeito dos demais tradutores da *Commedia* de Dante, sobre Guimaraens, as informações que encontramos foram obtidas on-line<sup>61</sup>, graças ao projeto de sua família, cujo objetivo é divulgar e fazer lembrar do tradutor do *Canto Quinto* do *Inferno* de Dante. Segundo consta nesse site, Guimaraens nasceu em 30 de março de 1892 em Porto Alegre e faleceu em 13 de dezembro de 1928 no Rio de Janeiro. Foi poeta simbolista, escritor, tradutor e jornalista. São obras suas: *Caminho da Vida* (1908), *Divina Chimera* (1916), *Dispersos* (2003) e *Poemas* (2008). Em 2019, publicou-se uma tradução sua de *As flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Disponível on-line, encontramos a obra *Ouvindo as “scenas infantis” de Schumann* ([20--?]). Ao longo de sua vida foi colaborador em várias revistas, entre elas as revistas Fon-Fon e Máscara<sup>62</sup>.

Na lista dos tradutores de Dante, encontramos o padre pernambucano nascido em 1819, Joaquim Pinto de Campos, o Monsenhor, que faleceu em Portugal no ano de 1887. Sua ligação com o país fez com que publicasse por uma editora portuguesa sua edição do *Inferno*. Além de padre e tradutor também foi orador, publicista, professor e político. Possivelmente, devido ao seu envolvimento político, acredita-se que escreveu uma biografia de D. Pedro II (HEISE, 2011).

Sobre a motivação em traduzir Dante, segundo Heise (2011), Monsenhor entregou para leitura, a um amigo, sua tradução da obra *Índia Cristã* ([18--?]), de Pedro Gual. O amigo, por sua vez, sugeriu que o Monsenhor se dedicasse à tradução da obra dantesca. Seguindo o conselho do amigo, Monsenhor se dedicou à leitura de obras de comentadores de Dante, bem como à leitura das obras do escritor florentino (HEISE, 2011).

A respeito do Dr. César Augusto Falcão, responsável pela tradução d'O *Purgatorio* publicada em 1931 pela João do Rio, apesar de nossas pesquisas, nada encontramos, nem ao menos indícios se esse é o nome mesmo do tradutor ou se se trata de um pseudônimo.

<sup>61</sup> Conforme disponível em <https://www.eduardoguimaraens.com.br/>.

<sup>62</sup> A revista Fon-Fon foi uma publicação carioca que circulou no Brasil por volta da primeira metade do século XX. Já em relação à revista (A) Máscara, encontramos dois periódicos com esse nome, um gaúcho, que circulou no Brasil nos últimos anos do século XIX e um carioca, que circulou no país nas primeiras décadas do século XX.

Quem também traduziu Dante no século XX foi Malba Tahan, ou melhor, Julio César de Mello e Souza<sup>63</sup>, nascido em 1895 e falecido em 1974 (GABRIEL, 2020). O tradutor carioca foi também professor no Colégio Pedro II (ARRIGONI, 2011) e um reconhecido matemático (GABRIEL, 2020):

Seu trabalho como tradutor de Dante, editado pela Ediouro, não está citado na breve biografia apresentada por Menezes, no entanto, na apresentação de outra tradução da DC, a de Vinícius Berredo (1976), temos que: “iniciou-se essa nova série [...] com publicação, em 1947, da tradução de Malba Tahan. Destinada à iniciação da juventude, faz ela hoje parte da Biblioteca Idade de Ouro, publicada pela Tecnoprint” (CARNEIRO, 1976, p. XIII).  
[...]  
Acompanham o texto em prosa, pois, versos isolados ou tercetos completos em italiano com a tradução em português, em um trabalho misto de reconto e tradução, que se diferenciou dos outros tradutores. (ARRIGONI, 2011, p. 57-58)

Na citação anterior, Arrigoni (2011) menciona o fato de que, na introdução de Paulo E. de Berredo Carneiro, para a edição *A Divina Comédia – o Inferno* (1976), traduzida por Vinícius Berredo, onde encontra-se uma breve biografia sobre Tahan, não há menção de sua tradução da *Commedia*. Durante nossas pesquisas, apesar da existência de trabalhos sobre Tahan, notamos que dificilmente ele é associado à figura de tradutor de Dante.

Tahan também foi autor de: *Céu de Allah* (1927), *Lendas do Deserto* (1929), *A sombra do arco-íris* (1930), *Mil histórias sem fim...* (1931/1933) em dois volumes, *Lendas do Céu e da Terra* (1933), *Maktub (estava escrito!)* (1935), *Amigos maravilhosos* (1935), *O homem que calculava* (1937), *Lendas do Povo de Deus* (1939), *Paca, tatú* (1939), *Minha vida querida* (1941), *O livro de Aladin* (1943), *O guia Carajá* (1947), *O Aviso da Morte* (1948), *Seleções* (1954) e *Contos e lendas da Matemática* ([19--?]). Atualmente, suas obras são publicadas pela Editora Record<sup>64</sup> que apoia um projeto da família do tradutor, disponibilizado on-line<sup>65</sup>.

Outro que figura como um dos tradutores de Dante no século XX é Haroldo Eurico Browne de Campos ou simplesmente Haroldo de Campos. Nascido em São

<sup>63</sup> Informações complementares sobre Malba Tahan também podem ser encontradas em: BIRCK, Daniele Maria Castanho. As funções do prefácio da primeira edição do livro *Contos* de Malba Tahan (1925). In: **Semana de Letras UFPR**, 20., Curitiba, 2018, v. 2. p. 224-230.

<sup>64</sup> “[...] a maior editora brasileira do setor não didático, na época da ‘abertura’ e depois, era a Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, cujas origens remontam a 1942, embora tenha sido construída, em sua forma atual, em 1957, e vindo a publicar seu primeiro livro apenas em 1962.” (HALLEWELL, 2017, p. 733)

<sup>65</sup> No site: <https://malbatahan.com.br/>.

Paulo em 1929, formou-se em Letras pela USP e faleceu em São Paulo no ano de 2003. Além de tradutor, foi poeta concretista, conferencista, ensaísta e professor. Assim como Tahan, Campos é mais conhecido por seu trabalho como escritor do que como tradutor de Dante.

Já nos aproximando do final do século XX, temos a tradução do mineiro Cristiano Martins. Na edição de 1991 da Editora Villa Rica<sup>66</sup> é apresentada ao leitor uma lista com obras creditadas a Martins. Sob a alcunha de Marcelo de Sena, publicou a *Elegia de Abril* (1939) e *Poemas* ([19--?]). Assinando com seu nome, publicou *Luz Reflexa* ([19--?]) e *A Seta e o Alvo* ([19--?]) da Edições Lume, os ensaios *Camões – Temas e Motivos da Obra Lírica* (1944), *Rilke, o Poeta e a Poesia* (1949), *Goethe e a Elegia de Marienbad* (1949) pelas Edições João Calazans, e a tradução de *O Inferno de Dante* (1971) pela Edições Imprensa<sup>67</sup>. Nessa lista, menciona-se também a conferência proferida por Martins, *A Vida Atribulada de Dante Alighieri*, que aparece como prefácio nas edições da *Commedia* cuja tradução é de sua autoria.

Na edição da *Commedia* de 1991 pela editora Villa Rica há uma Nota dos Editores a respeito do tradutor. Nela consta que Martins nasceu em 11 de setembro de 1912 e formou-se em Direito pela Universidade de Minas Gerais. Com Dantas Mota fundou a revista *Surto*, “que congregava jovens universitários, ansiosos, por se inserir nos movimentos de renovação cultural. Ao mesmo tempo, começou a colaborar nos jornais e revistas de Belo Horizonte, com ensaios e artigos sobre nomes e temas da literatura brasileira universal” (VILLA RICA, 1991, p. 11). O projeto *Poesia Traduzida no Brasil*<sup>68</sup>, disponível on-line, apresenta Martins como “professor universitário, poeta, ensaísta e tradutor” e acrescenta à lista de obras de sua autoria *Brejo das almas* (1934). Ele faleceu em 1981.

Se o baiano Xavier Pinheiro inicia as traduções da *Commedia* no século XX, quem as encerra é o paulista Italo Eugênio Mauro. Nascido em 1909, fez parte de seus estudos na Itália durante o período da 1ª Guerra Mundial. Com o fim da guerra, retornou com sua família ao Brasil, concluindo seus estudos no Colégio Dante Alighieri. Retornou à Itália para cursar o ensino superior em Engenharia Civil. Quando

<sup>66</sup> A respeito da Editora Villa Rica nem no próprio site é possível encontrar informações sobre sua história e atuação no mercado editorial brasileiro.

<sup>67</sup> Conforme disponível em <https://poesiatraduzida.com.br/cristiano-martins/>. A respeito das Edições Lume, Edições João Calazans e Edições Imprensa não conseguimos obter nenhuma informação.

<sup>68</sup> Projeto oriundo do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Póslit) da Universidade de Brasília (UnB), conforme disponível em <https://poesiatraduzida.com.br/cristiano-martins/>.

terminou a faculdade, estabeleceu-se no Brasil. A tradução do poema de Dante lhe rendeu no ano de 2000 o Prêmio Jabuti de Tradução. Faleceu em São Paulo, no ano de 2003 (NOTA..., 2004).

Na Nota biográfica do tradutor que consta na edição de 2004 da Editora 34, há uma referência ao porquê de Mauro ter traduzido Dante:

O projeto de traduzir a *Divina Comédia* mantendo o sistema da *terza rima*, criado por Dante, surgiu de um desafio lançado pelo arquiteto Salvador Candia, que frequentava a casa de Italo assiduamente. Incentivado por sua mulher, Giselda Leirner, Italo resolveu levar o desafio a sério e diariamente, por cerca de quinze anos, traduziu a obra de Dante, reescrevendo inúmeras vezes cada verso, a tal ponto que traduzir tornou-se para ele uma necessidade vital. (NOTA..., 2004, p. 239)

Após essa breve apresentação dos dados dos tradutores da *Commedia* no Brasil do século XX, observamos que dentre elas ambos os tradutores, Xavier Pinheiro e o Barão nasceram e, possivelmente, viveram na Bahia e no Rio de Janeiro no mesmo período. Isso nos leva a indagar se, porventura, os tradutores teriam conhecimento um do outro e até se estabeleceram algum tipo de contato sobre a tradução da *Commedia*.

Outro fato que podemos destacar é o de que os tradutores de Dante, apesar de possuírem envolvimento com a literatura, seja por meio da tradução de outras obras, seja por meio da autoria de obras literárias ou, até mesmo, nomes de referência para escolas literárias, seus campos de estudo formal iam além do das Letras, como Direito, Medicina e Engenharia, por exemplo. Tal fato reforça a abrangência do poema de Dante que extrapola o campo literário.

Se no item anterior iniciamos nossa reflexão sobre uma possível tentativa de popularização da *Commedia* no Brasil do século XX, aqui, podemos continuar tal pensamento acrescentando outros indícios. A começar pelo fato de algumas traduções, em específico a de Xavier Pinheiro, do Monsenhor e de Tahan possuírem, além da tradução do texto de Dante, vários comentários que auxiliariam na leitura do texto. Arrigoni (2011) retomando a introdução de Carneiro, sobre a tradução de Tahan afirma que era “menos erudita, mas mais acessível às massas” (CARNEIRO, 1976, p. XIII apud ARRIGONI, 2011, p. 57-58). Recordemos também que a tradução do Barão, apesar de possuir algumas reedições ao longo do século XX, não possuía comentários ao longo do texto traduzido, podendo conferir-lhe um *status* de uma tradução mais erudita. Em paralelo, temos a tradução de Xavier Pinheiro, do mesmo

período daquela do Barão, com diversas anotações e comentários, fato que pode ter contribuído para que a tradução de Xavier Pinheiro seja, até hoje, mais lembrada do que a do Barão.

A respeito do termo erudita e suas variações, como erudito e erudição, ele aparecerá em outros momentos de nosso trabalho, especialmente na seção 5, dedicada à análise. Ao mencioná-lo, o entendimento que teremos, baseado na sua definição lexical, é de que ele se refere a algo, neste caso o livro, destinado a um público com um conhecimento literário mais vasto.

Não podemos deixar de mencionar as traduções em formato de narrativa, e aqui novamente citamos os trabalhos de Tahan e do Monsenhor que, convencionalmente, agradam mais ao público leitor não literato.

Outro fato que nos foi possível questionar com base nas informações deste item foi a respeito da motivação em se traduzir tal obra. No início do século XX, com as traduções de Xavier Pinheiro e do Barão e, após lermos nos prefácios suas apresentações, nota-se que ambos, se não eram influentes, ao menos tinham contato com pessoas influentes e circulavam no meio político da época; fato semelhante verificou-se também com o Monsenhor. Traduzir Dante, então, poderia estar ligado a uma necessidade de se fazer mais participante nesse meio e ser por ele reconhecido.

Com o passar do século, talvez esse reconhecimento político, que traduzir Dante poderia proporcionar, possa ter dado espaço a outras aspirações como a consolidação da carreira e da notoriedade, se pensarmos numa tradução voluntária, ou seja, partida do tradutor. Mas também podemos pensar, caso o estímulo à tradução tenha partido das editoras que seria por interesses de mercado.

Refletir a respeito das motivações existentes por trás da tradução de uma obra como a *Commedia* nos leva a traçar algumas poucas linhas a respeito do papel desempenhado pelos tradutores em nosso país. Nos idos do século XVII, segundo Heise (2011) havia um sentimento de que a literatura tinha uma função social, nessa esteira, o próprio De Simoni, tido como primeiro tradutor de Dante no Brasil, “decide publicar sua contribuição para a construção de uma nacionalidade: Itália e Brasil unidos por meio da poesia [...] através da tradução, poderiam colaborar para a formação da cultura brasileira” (HEISE, 2011, p. 20, tradução nossa)<sup>69</sup>.

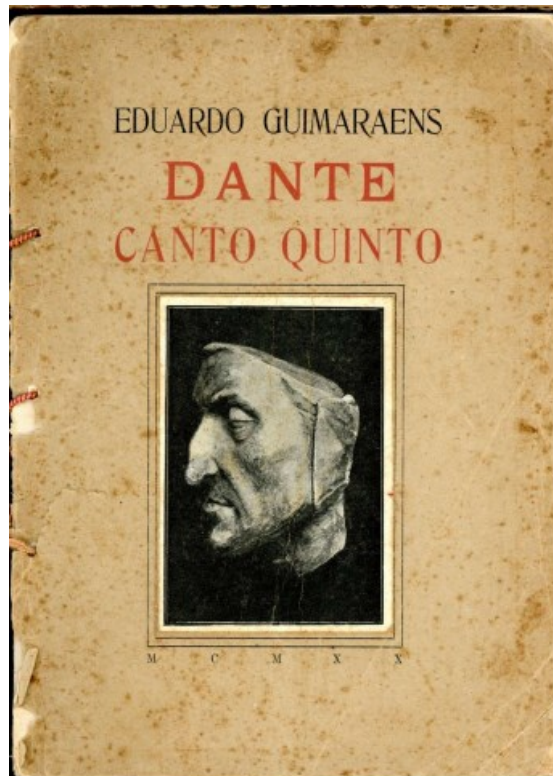
---

<sup>69</sup> “[...] decise di pubblicare la sua contribuzione per la costruzione di una nazionalità: Italia e Brasile uniti per mezzo della poesia [...] attraverso la traduzione, avrebbero potuto collaborare per la formazione della cultura brasiliana.” (HEISE, 2011, p. 20).

Apesar do conhecimento desse importante papel exercido pelos tradutores, o reconhecimento a eles não foi, ao longo da nossa história, tão evidenciado. Pensamos nas discussões existentes em torno do tradutor não ser considerado um escritor, mas um mero versador de textos de uma língua para outra. Isso reflete-se, por exemplo, na inserção do tradutor nas edições, aqui no Brasil, que se tornou obrigatória apenas a partir de 1998 com a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que trata sobre os direitos autorais. Antes disso, o nome do tradutor não figurava na edição, quem dirá na capa junto ao nome do autor.

Na contramão dessa falta de reconhecimento do tradutor, nas edições brasileiras da *Commedia*, vemos, desde as primeiras edições no início do século XX, o nome do tradutor figurar na folha de rosto ou na capa. Destaque para a edição de 1920 da Livraria Americana, cujo nome do tradutor também vem na capa da edição (Figura 1):

Figura 1 - Capa do *Canto Quinto* (1920)



Fonte: disponível em <https://www.eduardoguimaraens.com.br>. Acesso em: 28 jan. 2021

Essa exceção, por assim dizer, leva-nos a outro pensamento de que essas edições estariam muito mais ligadas a uma promoção dos tradutores do que à divulgação da obra em si.



Após conhecermos os tradutores da *Commedia* de Dante, agora é chegada a vez daqueles cuja responsabilidade foi escrever os prefácios dessas traduções. Ao trazermos os prefaciadores, nosso objetivo é ter subsídios que contribuam para a análise dos paratextos.

### 2.2.3 Os prefaciadores

Nesta seção, apresentaremos aqueles que foram responsáveis pela escrita dos prefácios das edições selecionadas para esta pesquisa. Excluímos os editores<sup>70</sup> que escreveram orelhas, notas, avisos ou advertências nas respectivas traduções, uma vez que já foram mencionados na subseção 2.2.1. Todavia, seus textos serão tratados nas seções 4 e 5 deste trabalho. Já aqueles que além de tradutores são prefaciadores da obra não serão mencionados aqui, já que foram tratados na subseção anterior e terão seus textos expostos e, posteriormente, analisados nas seções subsequentes.

Sobre J.A., sabemos que foi filho do tradutor Xavier Pinheiro, dedicou boa parte de sua existência para ver publicada a tradução em formato integral de seu pai e, segundo duas correspondências, datadas de novembro e dezembro de 1918, encontradas no acervo da Biblioteca Nacional, foi Major e atuou como Secretário da Assistência Judiciária Militar no Brasil no Rio de Janeiro<sup>71</sup>. Isso nos indica que, segundo o que conseguimos encontrar do prefaciador, ele não possuía nenhuma ligação com o mundo das letras, sua intenção era mesmo tornar público o trabalho do seu pai, podendo supor também a existência de uma intenção política.

Antonio Piccarolo nasceu em 1863 na Itália e morreu em 1947 em São Paulo. Foi professor e pensador socialista e um dos idealizadores da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia em 1931 (HEISE, 2011). O site Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos ([20--?d]) conta com uma publicação intitulada *Conferências: 1914-1915* (1916). Nela encontramos que o texto *O romantismo no Brasil* ([19--?]) é de sua autoria. Além do texto de Piccarolo, essa obra é composta pelos seguintes títulos: *A arte tradicional no Brasil*, de Ricardo Severo; *Gregório de Matos*, de Plínio Barreto; *O*

<sup>70</sup> E também Hermeto Lima, que escreveu uma nota na edição de 1930 da *João do Rio*, uma vez que fizemos referência a ele na subseção 2.2.1.

<sup>71</sup> As correspondências foram gentilmente disponibilizadas pela Biblioteca Nacional para fins de leitura, a reprodução não foi autorizada.

meigo idioma, de Adalgiso Pereira; Tobias Barreto, de Alberto Seabra; A mocidade heroica de Joaquim Nabuco, de Graça Aranha; Dom Juan, de Alcides Maya; e, O culto da forma na poesia brasileira, por Alberto de Oliveira. Piccarolo também prefaciou a edição *Vida Nova*, da Athena Editora<sup>72</sup>, em 1937, traduzida por Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio, pseudônimo adotado por Fúlvio Abramo, e traduziu *Da Monarquia*, em 1950, junto com Leonor Aguiar, pela W.M. Jackson<sup>73</sup> (ARRIGONI, 2011).

A respeito de José Pérez, sabemos que foi advogado oriundo do Pará. Seu nome aparece ligado à figura de *Dom Quixote*, como estudioso da obra de Miguel de Cervantes (FONSECA, 2017). Verificando outras obras publicadas pela Edições Cultura, percebemos que Pérez foi o responsável ao menos por duas coleções: Os mestres do pensamento e Os mestres da língua. Na primeira coleção, a princípio toda publicada em 1942, além da *Commedia*, encontramos *Dom Quixote de la Mancha*<sup>74</sup>, de Cervantes; *Lírica*, de Safo<sup>75</sup> e *Obra*, de Heine<sup>76</sup>. Já na coleção Os mestres da língua, encontramos *Óperas*, de Antônio José da Silva<sup>77</sup>.

Sobre João Batista de Mello e Souza de pseudônimo J. Meluza, o irmão de Tahan, as informações que conhecemos constam na dissertação de Sônia Maria da Silva Gabriel intitulada *João Baptista de Mello e Souza – Trajetórias e memórias de um professor* (2020). Por esse trabalho, sabemos que Mello e Souza nasceu em 1888 na cidade de Queluz em São Paulo, depois mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, falecendo em 1969 (GABRIEL, 2020).

De acordo com Gabriel (2020), os avós paternos de Mello e Souza vieram de Portugal para o Rio de Janeiro. No entanto, após a morte do seu avô, sua avó, seu pai e seus dois tios se mudaram para Queluz onde fundaram uma escola. Em Queluz, o pai de Mello e Souza conheceu sua mãe, também professora. A vida da família Mello e Souza esteve sempre ligada ao contexto escolar, seja em Queluz ou no Rio de Janeiro (GABRIEL, 2020).

<sup>72</sup> Editora carioca fundada em 1935 (HALLEWELL, 2017).

<sup>73</sup> Editora de origem estrangeira, fixada no Brasil, que na década de 1960 também publicou a *Commedia* de Dante traduzida para o português.

<sup>74</sup> Informação sobre a edição conforme disponível em <https://www.skoob.com.br/dom-quixote-de-la-mancha-i-1634ed175413.html>.

<sup>75</sup> Informação sobre a edição conforme disponível em [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1064671058-safo-lirica-traduco-de-jamil-almansur-haddad--\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1064671058-safo-lirica-traduco-de-jamil-almansur-haddad--_JM).

<sup>76</sup> Informação sobre a edição conforme disponível em <https://www.aabbportoalegre.com.br/biblioteca/detalhes/heine/8558>.

<sup>77</sup> Informação sobre a edição conforme disponível em <https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=6090614>.

Formado em Ciências e Letras, em 1906 iniciou sua atuação como jornalista: “O status evidencia-se também nas crônicas e artigos que publicou durante a primeira metade do século XX em jornais como *O Imparcial* (Rio de Janeiro), *Correio Paulistano* (São Paulo), *Correio Popular* (Campinas) e *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro)” (GABRIEL, 2020, p. 47, grifo do original).

Era católico, conhecedor de latim e esperanto, pertenceu à Academia Carioca de Letras e foi funcionário público do Ministério da Justiça. Em 1930, em vistas da Revolução<sup>78</sup>, passou a dedicar-se à docência como catedrático do Colégio Pedro II e lá em uma das teses que escreveu para sua admissão, propôs uma mudança do ensino de História nos primeiros anos do século XX, voltada a afirmar a identidade nacional. Em uma dessas teses, propõe que a literatura seja utilizada para o ensino de História aos alunos das séries finais (GABRIEL, 2020).

Enquanto professor, atuou em escolas particulares, públicas e chegou a ser professor universitário. No entanto, sobre sua trajetória como docente, os maiores relatos são enquanto catedrático da disciplina de História no Colégio Pedro II, onde também havia estudado enquanto jovem. Sabe-se que foi professor de Literatura, todavia foi na História que fez carreira. Além de lecionar,

A composição de canções escolares foi atividade recorrente na atuação do professor João Baptista a ponto de, em 1926, publicar o livro *Canções da Escola e do Lar*. Esta obra aparece como primeira de suas publicações nos dados bibliográficos que o próprio autor organizou [...]. Vale destacar que o primeiro livro publicado foi *A Nossa Republica não é política* (1913), na qual assinou como J. Meluza e que foi impressa na Typ. Gomes Irmão & Cia., no Rio de Janeiro.” (GABRIEL, 2020, p. 48)

Como escritor escreveu as seguintes obras:

*Meninos de Queluz* (1949) e *Majupira* (1938), há os livros *Sete lendas de amor e outras poesias* (1959), em que poemas e peças são dedicadas ou tem personagens que são familiares, e *Uma viagem pelas estrelas – contos para a infância e para a juventude* (1929), em que o protagonista é seu filho primogênito Horácio Rubens. Sua obra é impregnada dos valores que defendeu para o ensino. (GABRIEL, 2020, p. 106-107)

---

<sup>78</sup> A Revolução de 1930 ou Golpe de 30 foi um movimento liderado por Getúlio Vargas para ocupar a presidência do Brasil, conforme disponível em <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolucao-de-1930-3>.

Sobre *Majupira* (1938), Gabriel (2020) ainda acrescenta:

Em novembro de 1949, a Editora Saraiva, através da Coleção Saraiva, sob o volume número 17, publicou *Majupira*. A primeira edição do livro saía antes pela Editora Pongeti, em 1938. A Coleção Saraiva publicava títulos nacionais e estrangeiros, geralmente de autores consagrados, divulgando que o interesse era o de estimular os nomes brasileiros que difundissem obras com espírito nacional. Dentre os autores publicados, destacavam-se Pedro Calmon, Paulo Setúbal, Ciro dos Anjos, Galeão Coutinho, Menotti Del Picchia, Lucia Miguel Pereira, Malba Tahan e Orígenes Lessa. J. B. de Mello e Souza entrou para o rol desse seleto grupo com sua obra *Majupira*. (GABRIEL, 2020, p. 50)

Além dessas obras, como escritor escreveu livros didáticos e outros sobre a história do Vale do Paraíba. Gabriel (2020) menciona o fato de Mello e Souza ter sido tradutor e ter traduzido a obra *Rubbayyat* (2013), de Omar Khayyâm. No entanto, a respeito de alguma possível relação com a *Commedia* de Dante nada consta, nem o fato de ter prefaciado a tradução de seu irmão Tahan. Gabriel (2020) apenas menciona que Mello e Souza prefaciou outra obra de seu irmão, *Belezas e maravilhas do céu* (1974).

Gabriel (2020) baseia suas informações no acervo particular da família do prefaciador e dos seus escritos, em especial a obra *Meninos de Queluz* (1949). À certa altura, revela que a obra do italiano Edmondo de Amicis, *Coração* (1886), em uma tradução de João Ribeiro teria influenciado a formação enquanto pessoa de Mello e Souza.

Carmelo Distante, autor do prefácio da edição da Editora 34, segundo o que nos indica na página onde consta a ficha catalográfica da obra, escreveu originalmente seu prefácio em italiano que foi traduzido por Neide Luzia de Rezende. Distante atuou como professor de literatura italiana na Universidade de Pisa e na USP entre as décadas de 80 e 90<sup>79</sup>. Nesse período também ministrou vários cursos a respeito de Dante e suas obras. No banco de defesas de pós-graduação, disponível on-line pela USP, há a indicação de que Distante orientou 18 trabalhos entre dissertações e teses no período de 1987 e 2001<sup>80</sup>. Em 1968, pela editora Olschki<sup>81</sup> publicou a obra *Giovanni Pascoli: poeta inquieto tra '800 e '900* e em 2011, pela

<sup>79</sup> Conforme disponível em <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/nova-edicao-da-divina-comedia-tera-ilustracoes-do-seculo-xv-130499.html>.

<sup>80</sup> A lista completa dos trabalhos pode ser encontrada em: [https://pos.fflch.usp.br/bancodefesas?title=&field\\_departamento\\_value=All&field\\_ano\\_value=All&field\\_nivel\\_value=All&field\\_orientador\\_value=carmelo+distante&field\\_orientando\\_value=](https://pos.fflch.usp.br/bancodefesas?title=&field_departamento_value=All&field_ano_value=All&field_nivel_value=All&field_orientador_value=carmelo+distante&field_orientando_value=).

<sup>81</sup> Editora italiana fundada no final do século XIX, conforme disponível em <https://www.treccani.it/enciclopedia/olschki/>.

Hucitec Editora<sup>82</sup>, publicou o livro autobiográfico *La storia della mia vita*. Apesar de nossas pesquisas e de ser relativamente recente a atuação profissional de Distante, não conseguimos outras informações a seu respeito.

Ao confrontarmos as informações a respeito dos cinco prefaciadores responsáveis por apresentar a *Commedia* aos leitores brasileiros, J.A., Piccarolo, Pérez, Mello e Souza e Distante, o que mais chama nossa atenção é o fato da disparidade de informações encontradas sobre eles e suas respectivas atuações profissionais. Se de J.A., Pérez e Distante, pouquíssimo sabemos, sobre Piccarolo e Mello e Souza, o cenário torna-se mais frutuoso. Até mesmo com a existência de livros e teses sobre eles.

Algo que permeia a história profissional de Piccarolo, Mello e Souza e Distante é o fato dos três terem sido professores. Acrescido o fato, apresentado na subseção 2.2.1 sobre uma possível intenção de popularização da *Commedia*, pode-se pensar que a escolha desses prefaciadores se deu por terem um público acadêmico que já os conhecia, favorecendo, assim, se não a leitura da obra, mas pelo menos a divulgação no meio acadêmico a que pertenciam.

Dentre os prefaciadores, Piccarolo e Distante apesar de residirem e atuarem profissionalmente do Brasil, nasceram e viveram na Itália, levando-nos a considerar também que parte da apresentação e inserção da obra dantesca em nosso país perpassa pelas mãos de conterrâneos de Dante. Relembremos ainda dos irmãos Adorno, que chegaram em solo brasileiro no século XVI e, De Simoni no século XIX. Além de Pérez que apesar de brasileiro, em seu prefácio à edição de 1942 baseia todo seu texto em dois comentadores de Dante de origem italiana, Boccaccio e Giovanni Papini.

Expandindo nosso olhar aos demais autores de peritextos, no texto escrito por H. Garnier para a edição de 1907, ele, de origem francesa, menciona uma citação que apesar de estar traduzida para o português foi retirada de uma obra alemã. O Monsenhor, por sua vez, vivia e teve a primeira edição de sua tradução publicada por uma editora portuguesa.

Estabelecer essa relação com a Europa na produção dos peritextos dantescos no Brasil, seja por meio da origem dos autores ou das fontes por eles utilizadas, faz-nos suspeitar de um entendimento colonialista, de que, traduzir a *Commedia* para o

---

<sup>82</sup> Editora paulista, ainda em atividade, conforme disponível em <https://lojahucitec.com.br/>.

público do Brasil seria tarefa de tradutores brasileiros, talvez por um conhecimento e familiaridade com a língua e a cultura. Já, prefaciando Dante, caberia ao europeu, talvez partindo da sua proximidade com o contexto histórico e vislumbrando o peritexto como moldura da obra, ficando no seu limiar ou instrumentalizando sua leitura ao guiar o leitor brasileiro.

Anteriormente, ao tratarmos das possíveis motivações das editoras, editores e tradutores em publicarem e traduzirem Dante, tal indagação também se fez pertinente com aqueles cujos textos serviram como peritexto de edições da *Commedia*. O que motivou a escolha deles? Primeiramente, na mesma esteira dos apontamentos anteriores, podemos pensar no *status* que se daria àqueles que prefaciaram o texto dantesco. Contudo, com o passar das décadas e pelas informações aqui apresentadas, o nome daqueles dificilmente é associado ao fato de terem sido prefaciadores da obra estudada.

Outra hipótese possível é pensarmos que a editora escolheu esses prefaciadores com vistas a atingir um determinado público ou também pelo conhecimento literário de que gozavam.

Ainda é possível de ser destacado, porém a discussão deixaremos para a seção seguinte, as diferentes percepções existentes a respeito da produção dos paratextos, em especial daqueles oriundos de traduções. Isso implica que tais materiais, além de apresentarem o conteúdo da obra ao leitor, contribuem para a inserção do autor e de sua obra no mercado nacional. Apesar de que, como bem vimos, no século XX Dante já gozava de reconhecimento em nosso país. Além disso, caber-nos-á apontar as diferenças, caso existam, dos tipos de autores dos paratextos de edições de traduções, pois do *corpus* selecionado, percebemos, ao menos, três tipos de produtores de paratextos: editores, tradutores e outros.

Após percorrermos alguns pontos da trajetória feita pela *Commedia* até chegar ao Brasil e como se deu sua circulação no país por meio das diferentes versões de suas edições traduzidas, passaremos à próxima seção, na qual buscaremos aprofundar ainda mais as discussões aqui trazidas, a respeito da percepção que tivemos sobre uma tentativa de popularização da obra dantesca, bem como da implicação de paratextos de traduções. Sendo assim, nosso entendimento é de que se faz necessário agregar aos conhecimentos iniciais fornecidos nesta seção 2, outros elementos de base mais teórica a serem apresentados na seção vindoura, que nos darão subsídios para nossas análises.

### 3 O LIVRO COMO MERCADORIA E SEUS PARATEXTOS

O livro, que está exposto em uma livraria ou em qualquer outro lugar ao qual o público tenha acesso, está ali para cumprir um papel. Mas qual seria esse papel? Ser desejado, comprado, consumido ou, quem sabe, ser lido. Assim, deixando um pouco de lado a visão romantizada do livro, do seu papel enquanto agente propiciador do desenvolvimento intelectual ou de instrumento de deleite, ele, antes de qualquer coisa, é um produto e como todo produto deve despertar o desejo de ser adquirido.

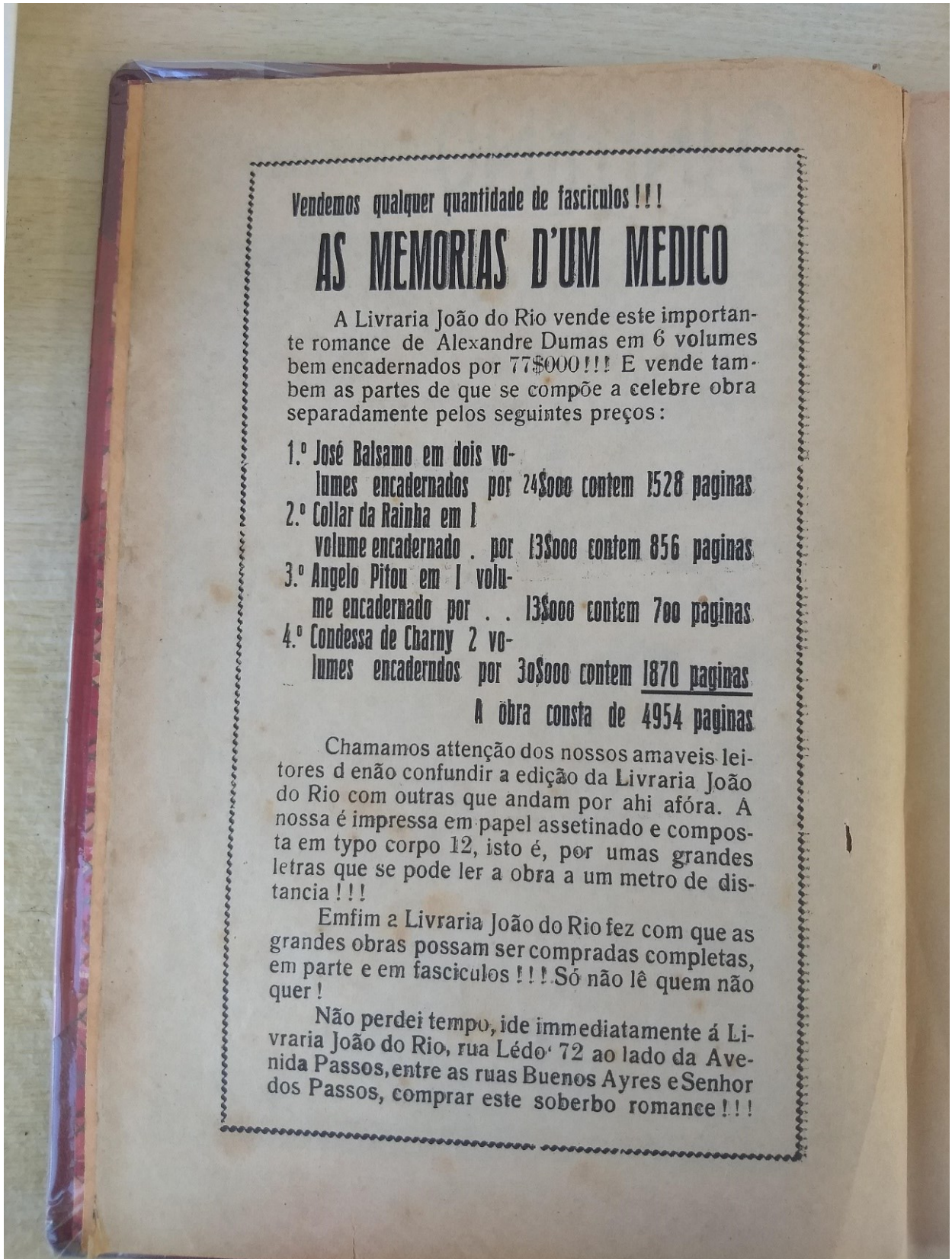
Todavia, antes de ser um produto editorial, para o escritor o livro é um texto. Texto que existe por algum motivo, por exemplo, o acesso à literatura de qualidade através de uma língua acessível, como se acredita ter sido um dos objetivos de Dante ao escolher a língua da *Commedia*. Independentemente dos objetivos daquele que escreveu, o livro pressupõe a existência de um texto.

Um texto que chega a uma editora acompanhado de, no mínimo, dois aparatos: título e nome de autor. Na editora, agregam-se a esse material outros aparatos: capa, cores, formato... Cabe à editora, geralmente, a escolha de um revisor ou de um tradutor, caso o texto necessite de tradução, e de um prefaciador. A editora também é incumbida de pensar na quarta capa e nas orelhas, se as terá ou não, quem as fará e qual será o conteúdo. Concluídas estas etapas, com o livro pronto, é chegada a hora de ele fazer seu jogo de sedução para conquistar o consumidor. Quais estratégias serão utilizadas pelas editoras para que seu produto seja consumido? Os paratextos (GENETTE, 2009) com seus epitextos e peritextos<sup>83</sup> podem ser uma resposta. Exemplo de estratégias podemos observar nas edições d'*O Inferno* e d'*O Purgatorio* da Livraria João do Rio:

---

<sup>83</sup> Os epitextos são aquelas produções que fazem referência ao texto, mas não compartilham do mesmo espaço físico: “Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009, p. 12). Já sobre os peritextos, os veremos, de forma mais detalhada, na subseção 3.1.1 deste trabalho.

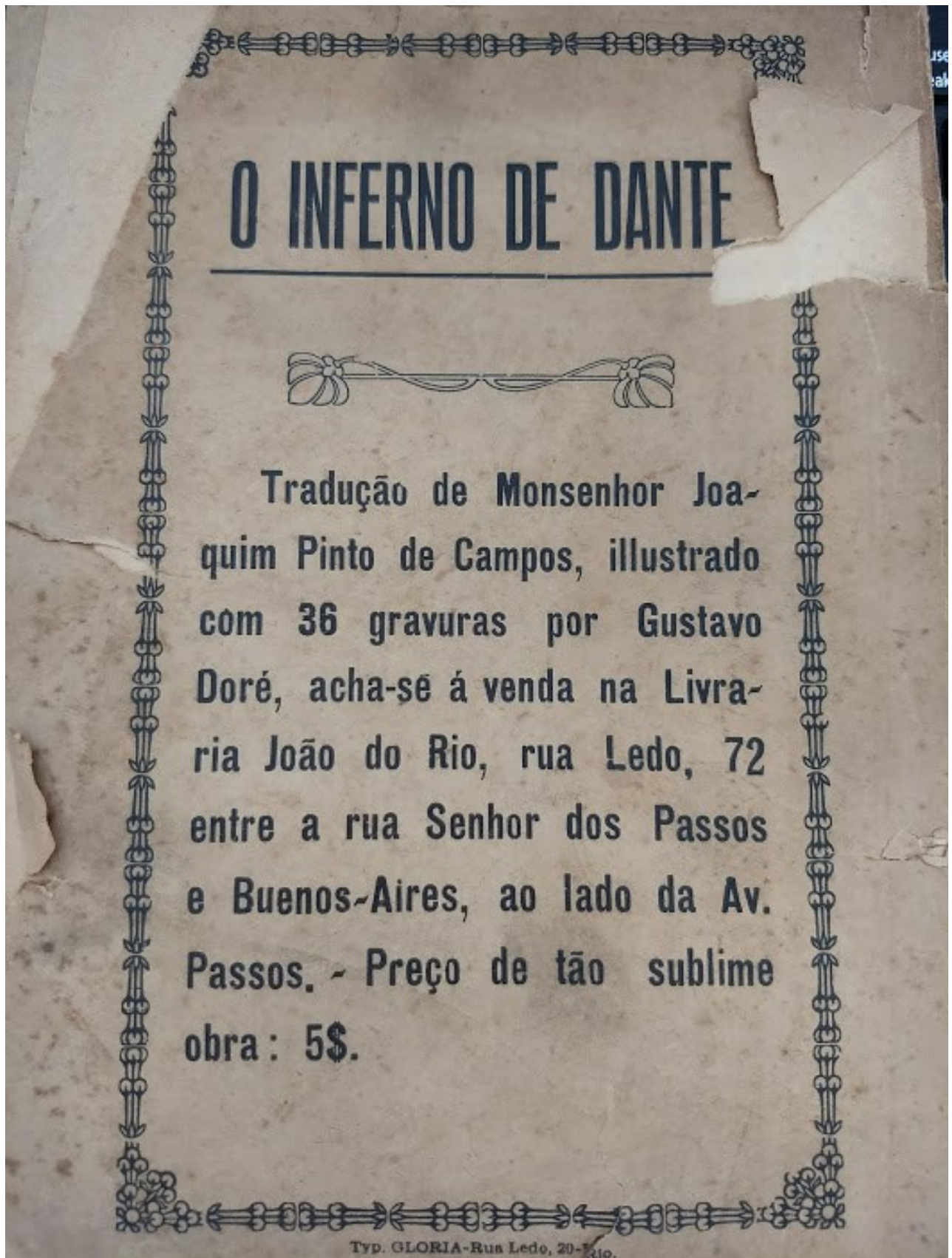
Figura 2 - Propaganda de outros títulos da Livraria João do Rio nos fascículos d'O Inferno (1930)



Fonte: a autora (2019)

Nota<sup>1</sup>: As figuras expostas nesse trabalho cuja fonte for a autora, foram feitas a partir das edições físicas, que se encontram no acervo do DBLIT ou nas bibliotecas pertencentes à UFSC.



Figura 3 - Propaganda d'O *Inferno* (1930) em um fascículo d'O *Purgatorio* (1931)

**O INFERNO DE DANTE**

Tradução de Monsenhor Joaquim Pinto de Campos, ilustrado com 36 gravuras por Gustavo Doré, acha-se á venda na Livraria João do Rio, rua Ledo, 72 entre a rua Senhor dos Passos e Buenos-Aires, ao lado da Av. Passos. - Preço de tão sublime obra: 5\$.

Typ. GLORIA-Rua Ledo, 20-Rio.

Fonte: a autora (2019)

Como verifica-se nas imagens anteriores, figuras 2 e 3, a publicidade se baseia nos valores das publicações, despertando, possivelmente, o interesse da compra, uma vez que pelo que se dá a entender, tratava-se de um valor acessível, que possibilitaria ser comprado por um público mais vasto. Agrega-se a isso, o fato de essas edições terem sido publicadas em fascículos. Logo, o leitor deveria ir periodicamente ao local de venda e adquiri-lo para que pudesse completar a obra. No fascículo, o leitor além de encontrar o texto da *Commedia*, tinha acesso a outras publicidades que anunciavam outros títulos da editora. Estratégia essa que, a princípio, visava a venda, mas que também, devido ao valor e o formato em fascículos, pode ter contribuído para aumentar o acesso à *Commedia* e, conseqüentemente, sua popularização.

Após o livro ter alcançado seu objetivo de ser adquirido, eis então que, no mínimo, dois caminhos se revelam: o caminho daquele que de posse do livro o abrirá e o lerá, e o caminho daquele que o deixará esquecido em um canto. Aqui seguiremos o primeiro caminho.

Com o livro em mãos, espera-se que a leitura seja feita e o texto conhecido. Antes, geralmente, o leitor se deparará com um pré-texto, ou melhor, uma orelha, um prefácio... Cabe a esses pré-textos apresentarem o texto ao leitor, mas também deveria ser papel deles incitar o leitor à leitura do texto em si. Como isso pode ser feito? Novamente, trazemos o paratexto como um caminho possível para desempenhar esses papéis. O que esperar de um livro cujo prefácio se inicia com “Ler, e sobretudo entender, a *Comédia*, não é algo fácil” (DISTANTE, 1998, p. 7) ou na orelha que anuncia “[...] a *Divina Comédia* foge a toda e qualquer classificação” (MOREIRA, 1976, orelha extensão da capa)?

Se para o autor o livro é um texto e para a editora é um produto, o que então é o paratexto - prefácio, posfácio, quarta capa ou orelhas -, por exemplo, para aqueles cuja incumbência é escrevê-los? Veremos nessa seção que Genette (2009) baseará sua teoria na função de apresentação que o paratexto pode ter. Mas e os paratextos de traduções? Também têm como função primordial a apresentação? Acreditamos que para além da apresentação, eles poderão funcionar como guia e/ou limiar, tal como discutiremos na subseção 3.1.2.

### 3.1 O LIVRO: FERMENTO E MERCADORIA

Nosso percurso inicia-se com o livro: o que então é o livro? A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) no ano de 1965 publicou o documento *Registros da Conferência Geral* (tradução nossa)<sup>84</sup>, com resoluções da conferência realizada em Paris no ano anterior. Nessas resoluções, há um item Recomendação relativa à padronização internacional de estatísticas relacionadas à produção de livros e periódicos (tradução nossa)<sup>85</sup>, cujo objetivo, como o próprio nome sugere, é padronizar as estatísticas em volta do livro. Portanto, para que isso fosse possível, defini-lo fazia-se necessário. Segundo esse documento, “um livro é uma publicação impressa não periódica, com mais de 49 páginas, excluídas as capas, publicado em um país e disponível ao público” (UNESCO, 1965, p. 144, tradução nossa)<sup>86</sup>. Nessa esteira, a Agência Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) publicou a *NBR 6029/2002 – Informações e documentações – livros e folhetos – apresentação*, cuja definição de livro é: “publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (ISBN)” (ABNT, 2002, p. 3). Como podemos perceber, são definições semelhantes que enfocam o aspecto do formato, mais especificamente da extensão de algo impresso<sup>87</sup>.

Em relação ao ISBN, faz-se necessário um adendo. As discussões entorno da existência de um número para cada livro são recentes, datam, no Brasil, do final dos anos 1970. Logo, ao pensarmos nas edições da *Commedia* que são objeto de nosso estudo, boa parte não possuem o ISBN, já que no momento de sua publicação essa identificação não existia.

Retornando ao livro, Paul Chalus o define sob dois aspectos: “com suas fraquezas – muito humanas: o livro é uma mercadoria. Com seu ideal: o livro é um fermento” (2019, p. 44). Na obra *O Aparecimento do Livro*, publicada pela primeira vez na França em 1958, temos de um lado Lucien Febvre que desejava que a obra

---

<sup>84</sup> *Records of the General Conference.*

<sup>85</sup> Recommendation concerning the international standardization of statistics relating to book production and periodicals.

<sup>86</sup> “A book is a non-periodical printed publication of at least 49 pages, exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public.” (UNESCO, 1965, p. 144).

<sup>87</sup> Apesar de termos ciência da existência e circulação de livros em formato digital, como nosso enfoque são as versões da *Commedia* publicadas no Brasil do século XX e, não encontrando, no acervo pesquisado, nenhuma versão digital, fizemos essa especificação ao livro impresso.

tratasse do livro como fermento, ou seja, “o papel que ele desempenhou nos grandes movimentos que demarcaram o alvorecer da modernidade europeia” (DEAECTO, 2019, p. 13), por isso, em vez de *O Aparecimento do Livro*, sugeriu que se chamasse *O livro a serviço da história* (DEAECTO, 2019, p. 12). Do outro lado, Henri-Jean Martin, colaborador de Febvre, contribuiu com sua perspectiva do livro como mercadoria, ideia apresentada também em sua tese *Livre, Pouvoirs et Société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*. Em relação à tese de Martin, segundo afirmou Marisa Midori Deaecto no Prefácio à 2ª Edição Brasileira da obra *O Aparecimento do Livro*, “o grande salto residiu na concepção do livro como uma mercadoria, logo, submetida às regras da produção, do mundo do trabalho e do comércio. Em um só termo, subjugado às estruturas do capitalismo moderno” (DEAECTO, 2019, p. 16).

Começamos, então, pela visão do livro como fermento. O historiador Febvre, na obra *O Aparecimento do Livro* (2019), vê o livro como um dos grandes acontecimentos da história, assim como foi a invenção da pólvora no século XIV e as grandes navegações no século XV. Para Febvre, o livro é:

[...] um dos mais poderosos instrumentos de que pôde dispor a civilização ocidental para concentrar o pensamento disperso de seus representantes, conferir toda a eficácia à meditação individual dos pesquisadores, ao transmiti-la logo a outros pesquisadores; reunir, segundo a conveniência de cada um, e sem demora nem dificuldades, nem despesas, esse concílio permanente de grandes espíritos de que falou Michelet tem termos imorredouros; conferir-lhe assim um vigor centuplicado, uma coerência completamente nova e, por isso mesmo, um poder incomparável de penetração e de irradiação; assegurar, num tempo mínimo, a difusão das ideias através de todo o domínio ao qual obstáculos de escrita e de língua não proibem o acesso; criar, além disso, entre os pensadores e, além de seu pequeno círculo, entre todos os que usam o pensamento, novos hábitos de trabalho intelectual: numa palavra, mostrar, no Livro, uma das formas mais eficazes desse domínio do mundo. (FEBVRE; MARTIN, 2019, p. 51)

O livro, então, recuperando a citação anterior, além de ser “uma das formas mais eficazes desse domínio do mundo” pelos homens, é também “um novo modo de transmissão e de difusão do pensamento” (FEBVRE; MARTIN, 2019, p. 53). Chalus, na Apresentação à já referida obra de Febvre e Martin, reforça o entendimento de que o livro é um dos “meios de transmissão do pensamento” (2019, p. 37). Definição essa corroborada por Marcel Thomas na Introdução da mesma obra, na qual reafirma o papel do livro enquanto “instrumento de difusão do pensamento escrito” (2019, p. 55).

Ao livro caberia o papel de reunir e disseminar o conhecimento humano produzido ao longo dos séculos. O livro seria um instrumento armazenador do que

fora feito pelo homem; logo, ele, além de ser uma grande invenção, seria também o potencializador, ou seja, o fermento para outras invenções e transformações da sociedade. Recordemos a Igreja Católica que na Idade Média restringia o acesso a algumas obras literárias, temendo que pudessem fomentar insurgências, que se voltariam contra a própria instituição. Na esfera política, lembremos das ditaduras que controlam e censuram a publicação de obras literárias julgadas como imorais ou inconvenientes ao regime.

Por outro lado, temos o livro como mercadoria, com um olhar um tanto generalista e, até podemos dizer, simplificador do que é o livro, Chalus nos diz que seria “um bloco de papel” (2019, p. 41). Já, segundo historiadores, quando se fala de livro na Europa Ocidental, têm-se dois marcos: o período monástico e o período leigo (THOMAS, 2019). O primeiro ocorre da queda do Império Romano até o século XII. Nesse período, a Igreja era a detentora da produção e da divulgação do pensamento escrito. Aqui, poucas pessoas sabiam ler, mas era comum alguém fazer a leitura em voz alta desses livros escritos em língua vulgar.

A partir do final do século XII, a Europa foi marcada pelo advento das universidades. Os leigos começaram a se instruir, conseqüentemente, a consumirem livros. Para obtê-los, encomendavam com os livreiros ligados às instituições universitárias. E, neste momento, os caminhos do livro e da academia se cruzaram. Até então, a literatura escrita estava voltada quase que exclusivamente aos interesses da Igreja. Porém, com a criação das universidades, a Igreja deixou de ter a hegemonia do que se produzia e do que se lia:

[...] o traço dominante do novo período que começa com o início do século XIII é que os mosteiros não são mais os únicos produtores de livros, e que quase só os produzem para seu uso. Os centros da vida intelectual deslocaram-se e será nas universidades que os eruditos, professores e estudantes organizarão, [...], juntamente com artesãos especializados, um ativo comércio de livros. (THOMAS, 2019, p. 59-60)

Nas universidades, os professores necessitavam de livros para organizarem suas aulas, e os alunos precisavam de livros que os auxiliassem na sua formação intelectual. Conseqüentemente, as universidades deveriam oferecer esses livros em suas bibliotecas, mas também em seu entorno, onde os livreiros começaram a desenvolver seu comércio.

Na Introdução à obra de Febvre e Martin, Thomas (2019) aponta o rigor existente das universidades na autorização dos livreiros que comercializavam os livros universitários. Contudo, essa exclusividade de produzir para as universidades fazia com que o livreiro obtivesse vantagens, sobretudo no que diz respeito às taxas e impostos. Com o custo menor para produzir os livros, eles se tornavam mais baratos e acessíveis a um número maior de pessoas.

No século XIII inicia-se o período leigo. Nele, de acordo com Thomas (2019), a burguesia, que se formava e crescia, desejava ler, mas não os livros eruditos voltados às profissões, o que hoje chamaríamos de livros técnicos, mas sim livros de distração, escritos em vulgar e primeiramente em versos, “versos porque eram mais fáceis assim de reter na memória” (THOMAS, 2019, p. 66).

Até esse momento da História, o livro era manuscrito, reproduzido por copistas em pergaminhos de origem animal, que eram de difícil obtenção e muito caros. Apenas por volta do século XV, com o surgimento do papel de origem vegetal, produzido em maior escala, tinha-se algo mais acessível. O papel não substituiu de imediato o pergaminho, mas foi um importante aliado à difusão do texto escrito, pois começou a baratear a produção livreira. Mais barato, mais pessoas lendo, mais pessoas podendo e desejando comprar livros. O fato de se ter mais pessoas comprando estimulava a necessidade de se pensar em uma forma de produzi-lo mais rapidamente, favorecendo com isso o florescimento da imprensa (CHALUS, 2000).

Se na Europa Ocidental a história do livro é dividida entre período monástico e período leigo, passando pelo estímulo das universidades ao mercado editorial, no Brasil a história livreira é bem mais recente e data do início do século XIX.

A imprensa que iniciava suas atividades em nosso país, na Europa, já estava consolidada. Como vimos na seção 2, a Imprensa Régia foi a primeira a iniciar suas atividades em 1808. Três anos depois, o Império autorizou o funcionamento de uma tipografia na Bahia e foi apenas em 1821, no Rio de Janeiro, que de fato surgiram as editoras (BRAGANÇA; ABREU, 2010).

As editoras se tornaram, então, responsáveis pela transformação do texto no produto livro. Para tanto, passaram a se utilizar de recursos para que o seu produto fosse comprado. E, para que isso ocorra, o leitor é peça fundamental, uma vez que é ele o consumidor. Aqui, o escritor e o tradutor entram como prestadores de um serviço, pois são as editoras que orquestram esse mercado.

Algo que é comum à história do mercado editorial são as instituições de ensino. Se na Europa foram elas que permitiram uma laicização do material escrito e uma ampliação do público leitor, aqui no Brasil, a partir do nosso objeto de estudo, percebemos que a academia, se não esteve por trás do nascimento das tipografias e depois editoras, forneceu intelectuais para que trabalhassem para elas. Piccarolo, Tahan, Mello e Souza, Martins e Distante, só para mencionar alguns, prefaciaram ou traduziram a *Commedia* e atuaram em instituições formais de ensino ao longo do século XX.

Se é indiscutível perceber a obra de Dante como fermento, suas edições nos proporcionam olhá-las, também, como mercadoria que deseja ser consumida. Já abordamos a questão do formato e preço quando anteriormente utilizamos como exemplo as edições da Livraria João do Rio. Somados a esses fatores, temos os paratextos chamados de explicação, nota ou advertência, feitos pelos editores, nos quais é possível identificar a vontade de despertar no leitor-consumidor o desejo pela compra. Na edição de 1907, H. Garnier revela ao leitor que “ha muitos anos esgotada a primorosa tradução em verso da *Divina Comedia*” (1907, p. V). Já, na de 1918, o editor Santos destaca a tradução de Xavier Pinheiro: “[...] o herculeo trabalho que consumiu uma preciosa vida, é o mais perfeito e o mais completo”, mas também enaltece seu próprio trabalho como editor “fazendo a presente edição, pondo de parte a modestia, melhor do que a 1ª [...]” (SANTOS, 1918, s.p.).

Ao utilizar as primeiras páginas do livro para enaltecer o trabalho tradutório e editorial, valoriza-se o produto-livro, fomentando o desejo de comprá-lo e, possivelmente, lê-lo. Nosso intento é mostrar como a editora se utiliza desses elementos pré-textuais como estratégia para o consumo do seu produto. E esse utilizar-se, segundo nossa hipótese, pode ocorrer fazendo com que o paratexto se torne um guia e/ou um limiar, conduzindo o leitor pelo texto literário ou deixando-o à soleira do texto.

### **3.1.1 Os paratextos e seus peritextos**

O nome paratexto, entendido como o material ligado ao texto de uma obra literária, fazendo com que se torne um livro, foi utilizado pela primeira vez por Genette, aparecendo na obra *Paratextos editoriais* (2009). Assim sendo, nesse item, cuja teoria

basilar recai sobre a obra do estruturalista francês, traremos as definições de paratexto com vistas ao *corpus* que será estudado neste trabalho<sup>88</sup>.

Na sua etimologia, paratexto é composto por duas palavras de origem latina<sup>89</sup>: *para* e *texto*. *Para* é formada por *pa*, que indica *per*, *por*, *através de* e *ra*, que vem de *ad*, *para*, *em direção de*. Já, *texto* vem de *texere*, *textus*, relacionado a *tecer*, *aquilo que tece* ou *é tecido*. Logo, etimologicamente, podemos considerar que paratexto é aquilo que se direciona ao que foi tecido. E o que foi tecido aqui é o texto. Conseqüentemente, o paratexto a ele está direcionado. Dessa forma, o para – texto conduz o leitor pelo texto, tal como o guia que conduz seu guiado por algum lugar. Trazendo para nosso *corpus*, podemos entender aqueles prefácios nos quais constam resumos da *Commedia*, como será possível verificar naqueles trazidos nas edições de 1946 e 1998, por exemplo, uma forma do prefaciador de conduzir seu leitor ao dar informações do texto que virá na seqüência.

Ainda sob a perspectiva etimológica, trazemos o prefixo grego<sup>90</sup> *para*, que indica *ao lado de*, *proximidade* e podemos ter que o paratexto é aquele que está próximo ao texto, logo, em seu limiar. Na edição de 1907 da *Typografia*, o prefaciador J.A. não apresenta o texto da *Commedia* que virá na seqüência do livro, apenas a tangencia ao narrar a trajetória do tradutor.

Genette, na nota de rodapé número 2 na Introdução da sua obra traz, ainda, a aceção do termo *para* na língua inglesa, utilizando-se de uma citação de John Hillis Miller, uma vez que, segundo ele, o sentido de *para* em algumas línguas pode ser ambíguo:

[...] *para* é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...] que coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em *para* não está somente ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera a confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une. (MILLER, 1979, p. 219 apud GENETTE, 2009, p. 9)

<sup>88</sup> Caso o leitor sinta necessidade de aprofundar sua leitura a respeito do paratexto, poderá consultar diretamente na obra de Genette (2009), cuja referência se encontra ao final deste trabalho.

<sup>89</sup> Conforme disponível em <https://dicionario.priberam.org/para> e <https://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/?q=texto>.

<sup>90</sup> Conforme disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/gramatica/radicais-prefixos-gregos.htm>.



Ao nos determos na citação anterior, podemos perceber que Genette (2009) explora o sentido de ambiguidade no paratexto, ou seja, ele é algo e seu oposto. Retomando: “uma coisa em *para* não está somente ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira”. O paratexto, ao mesmo tempo que pode ocupar os dois lados da fronteira, é ele próprio a fronteira entre o leitor e o texto pretendido.

Genette, ao conceituar paratexto, faz preliminarmente uma ressalva, a de que suas considerações se referem às obras de cunho literário<sup>91</sup>, diferenciando-as, dessa forma, por exemplo, das de cunho didático. O estudioso nos traz uma provável justificativa para esta sua colocação:

É que as obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: vem cercado de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação consentâneos com o propósito do autor. Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba. E, no entanto, frequentemente o que está em jogo nele é importante: como leríamos *Ulysses* se ele não se intitulasse *Ulysses*? (GENETTE, 2009, quarta capa)

De acordo com Genette, “a obra literária 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” (2009, p. 9). Para que essa sequência de enunciados não se apresente nua, em seu estado natural, é que o paratexto existe. O paratexto, por essa ótica, funcionaria como uma roupa que impede o corpo, texto, de se apresentar, de se tornar público em estado nu, despido. O paratexto é, então, o aparato que cerca, que completa e que protege o texto. Ao cercá-lo, ele delimita, é contorno.

Seguindo por esta via, é possível conceber que sem o paratexto o livro está incompleto, ou melhor, sem paratexto o texto é apenas texto, não é livro. Entretanto, se o paratexto cerca, completa, protege, ele também pode propor ao leitor um modo de utilizar esse produto livro e de interpretá-lo. O paratexto pode propor ao texto um olhar, uma chave de leitura, um sentido, papel esse também verificado no guia.

---

<sup>91</sup> “Trata este livro do *paratexto* do texto literário: apresentação editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro, confidências mais ou menos calculadas, e outros avisos de quarta capa.” (GENETTE, 2009, quarta capa).

Piccarolo (1946), no seu prefácio, aconselha o leitor a conhecer a história da Itália para que a leitura da *Commedia* seja profícua. Já, Distante (1998) alerta que a concepção do mundo de Dante é diversa do leitor do seu tempo:

[...] se para nós, homens modernos, tudo consiste em entender quem somos e qual função temos em sentido absoluto no universo em que vivemos, para Dante, o problema central, pelo menos para o Dante maduro da *Comédia*, é ver o lugar limitado que ocupa o homem no universo, criado, circunscrito e dominado completamente por Deus. (DISTANTE, 1998, p. 7)

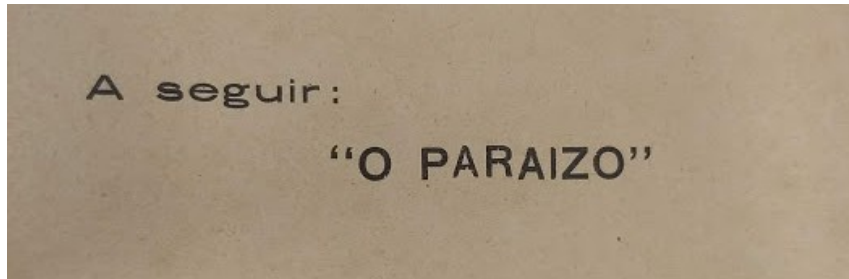
Genette (2009) ainda nos traz outra reflexão sobre o paratexto, de que de tão evidentes que são, muitas vezes não os vemos, estão perto demais para serem vistos, fazendo com que sejam ignorados, desconsiderados, não se percebe, nem se desconfia da sua influência. Como, por exemplo, a capa do livro pensada pela editora não somente como elemento que se relaciona ao conteúdo, mas também como forma de atrair a atenção do leitor. Por sua vez, por mais que o leitor não perceba o paratexto, nem espacialmente, nem o conteúdo nele contido, como vimos até aqui, faz-se necessário para que o texto se apresente vestido, completo e, por isso, possa atuar mesmo sem que o leitor o perceba.

Nesse sentido, Genette (2009) incita, na quarta capa de sua obra, o leitor com a pergunta “como leríamos *Ulysses* se ele não se intitulasse *Ulysses*?” Como leríamos a *Divina Commedia* se ela não se intitulasse *Divina Commedia*? Curioso esse fato se pensarmos que inicialmente o título da obra de Dante era *Commedia*. Como vimos na segunda seção do nosso trabalho, o adjetivo *Divina* foi dado por Boccaccio e acrescido oficialmente em uma edição veneziana por volta do ano de 1555. A esse respeito, Genette (2009) comenta que, por vezes, um leitor póstumo da obra pode influenciar na mudança de título, caso esse ocorrido com a obra dantesca, ao pensarmos em Boccaccio como leitor da *Commedia*. Todavia, Genette (2009) também menciona que, por vezes, com o passar do tempo, os títulos das obras por vários motivos podem ser reduzidos. Com a *Commedia*, como o próprio Genette aponta, ocorreu o contrário:

Em todas essas ocasiões e em inúmeras outras, manifesta-se uma irresistível tendência ao encurtamento. Com exceção de *La Nouvelle Héloïse*, cujo procedimento, como vimos, é diferente, o único exemplo contrário, mas que exemplo!, é, pelo que eu sei, o da *Comédia* de Dante, que só se tornou a *Divina Comédia* mais de dois séculos (1551) após a morte do autor (1321) e quase um século depois da sua primeira edição impressa (1472). (GENETTE, 2009, p. 69)

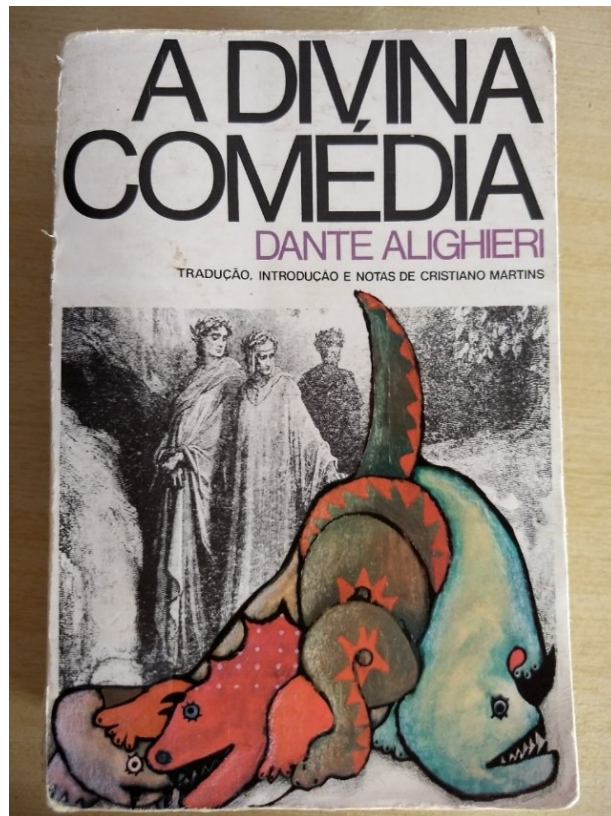
Os paratextos, em relação ao texto, servem para “*apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em sentido mais forte: para *torná-lo presente*, garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9). Genette (2009) considera tudo o que não é texto, mas a ele se relaciona como paratexto. Ao pensarmos numa nota de lançamento de um livro, ela o está apresentando (Figura 4). E também, ao pensarmos na estrutura gráfica da capa (Figuras 1 e 5) ou até mesmo no próprio prefácio, podemos dizer que estão apresentando o texto que está por vir.

Figura 4 - Publicidade d’*O Paraizo* em um fascículo d’*O Purgatorio* (1931)



Fonte: a autora (2019)

Figura 5 - Capa d’*A Divina Comédia* (1976)



Fonte: Gaspari (2019)

Nota<sup>2</sup>: Todas as figuras expostas nesse trabalho cuja fonte for Gaspari, foram feitas a partir das edições físicas, que se encontram no acervo particular da professora Dr<sup>a</sup> Silvana de Gaspari.

A apresentação parece ser o sentido primeiro que temos de paratexto, mas Genette (2009) expande esse entendimento e nos traz a acepção de “*torná-lo presente*”, ou seja, o paratexto faz com que o texto esteja presente, ou melhor, que exista, que deixe de ser um amontoado de frases numa folha e se torne livro.

O pensador francês, ao trazer essa acepção, divide-a em três momentos: garantir a presença, a recepção e o consumo. A garantia de presença, prolongando um pouco mais o sentido do paratexto, pode ser entendida como um presente dado ao texto. Sim, a escolha de um prefaciador (re)conhecido pela crítica pode ser um presente dado ao texto. E esse presente pode garantir ao livro sua presença ou permanência no mundo. Exemplificando, podemos pensar no prefácio de Araripe Júnior à primeira edição de uma tradução do Barão e o prefácio de Carpeaux, publicado há poucos anos na edição de luxo da Ateliê Editorial/Editora Unicamp, com tradução de Xavier Pinheiro.

A respeito da recepção, não temos como intento, aqui, trazer à tona as reflexões sobre a recepção de uma obra literária, cuja base teórica recai em Hans Robert Jauss<sup>92</sup> (1979). Contudo, achamos válido dedicarmos algumas breves linhas, para justificar nossas escolhas teóricas.

Zilberman, em sua obra *Estética da recepção e história da literatura* (1989), traz uma reflexão detalhada da relação da teoria de Jauss com a obra literária. Um dos pontos a destacarmos é o fato de que, na estética da recepção o leitor é o ponto de partida para a análise do texto literário. Partindo desse pressuposto, verificamos que nosso trabalho, cujo objetivo é entender o papel dos paratextos a partir de dois caminhos: guia ou limiar, não se encaixa nessa definição, já que nosso eixo central não é o leitor e os efeitos que ele sofre a partir da sua interação com o texto literário, mas sim como esse paratexto incide na sua leitura do texto. Ou seja, a estética da recepção trabalha com o leitor diante do texto, “apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor” (ZILBERMAN, 1989, p. 10), já a nossa análise, parte do paratexto em relação ao texto literário.

---

<sup>92</sup> Teórico alemão do século XX, junto com Wolfgang Iser, é considerado o pai da Estética da Recepção. Essa teoria tem como foco principal o leitor em relação ao texto. Neste trabalho, nosso enfoque recairá sobre os paratextos e a função desses em relação à obra literária. Um estudo mais aprofundado de como a Estética da Recepção analisa uma obra literária pode ser encontrada na obra de Regina Zilberman, *Estética da recepção e história da literatura* (1989).

Na sequência, retomando as considerações de Genette (2009) sobre o consumo, recuperamos novamente Boccaccio. É difícil imaginar toda a produção literária de Dante sem os seus comentários, trabalhos e afins, pois, ao mesmo tempo que se originaram da obra, contribuíram para que ela permanecesse. Partindo dessa ideia, podemos pensar na definição trazida por Genette de que:

[...] 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 sua diversidade de aspecto. (GENETTE, 2009, p. 10)

O teórico francês reconhece que os paratextos são um grande conjunto de elementos diversos, mas que apesar de tantas diferenças, a partir do momento em que apontam para um único objetivo, nesse caso o texto, podem ser agrupados sobre essa alcunha. As diferentes características dos paratextos não os dividem, mas fazem com que se complementem mutuamente.

Para Deaecto, texto e paratexto são, respectivamente, conteúdo e aparato editorial. Ela também chama os paratextos de “traços menos evidentes” (2019, p. 27) de uma obra, assim como “as marcas de leitura, [...], os circuitos de difusão, as contrafações de um mesmo título, o preço de capa e assim por diante” (DEAECTO, 2019, p. 27).

Identificado o que é paratexto, Genette, ainda na obra *Paratextos editoriais* (2009), esboça uma série de classificações que não é de nosso intento discuti-las. Abordaremos somente aquilo que vem ao encontro do nosso *corpus*, por isso, da divisão de paratextos entre peritextos e epitextos, deter-nos-emos apenas nos peritextos.

Os peritextos se referem ao material paratextual que se apresenta fisicamente junto com o texto.

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um lugar, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de peritexto essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica [...]. (GENETTE, 2009, p. 12)

Acrescenta-se ainda que:

[...] toda zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. A palavra *zona* indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos [...]. (GENETTE, 2009, p. 21)

Para Genette (2009), o paratexto também é zona de transição e transação. E ele acrescenta que outros estudiosos também entenderam o paratexto como zona: para Claude Duchet<sup>93</sup> é a “zona indecisa” e para Antoine Compagnon é a “zona intermediária”.

A respeito das considerações de Compagnon sobre o paratexto, ele as faz no ensaio A perigrafia, na obra *O trabalho da citação* (1996). Como o próprio título do ensaio indica, para Compagnon, o paratexto torna-se perigrafia, ou seja, essa “zona intermediária entre o fora do texto e o texto” (1996, p. 105), e ainda acrescenta que, em relação ao texto, é a “sua periferia, o que não está nem dentro nem fora” (COMPAGNON, 1996, p. 105) e “exibe em sua franja seus títulos para reconhecimento” (COMPAGNON, 1996, p. 105).

Como também nos indica Genette (2009), outra acepção para paratexto é a de margem<sup>94</sup>, trazida por Philippe Lejeune, no texto O pacto autobiográfico, que no Brasil integra a coletânea *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet* (2014). Nesse texto, que trata dos tipos de contratos existentes entre autor e leitor, Lejeune acena:

Para levar a cabo essa investigação sobre os contratos autor/leitor, sobre os códigos implícitos ou explícitos da publicação – sobre essas margens do texto impresso que, na verdade, *comandam* toda a leitura (desde o nome do autor, título, subtítulo, nome da coleção, editora, até o jogo ambíguo dos prefácios). (LEJEUNE, 2014, p. 54)

Esse comandar a leitura vai ao encontro de uma das definições de paratextos trazida por Genette (2009), de que eles regulam a leitura, muitas vezes, sem que o

<sup>93</sup> Caso o leitor tenha interesse nessa questão, poderá encontrar mais informações em DUCHET, Claude. Pour une socio-critique. *Littérature*. 1º fev. 1971.

<sup>94</sup> Para efeitos desse trabalho, utilizaremos a tradução do vocábulo como margem, assim como é apresentada na obra utilizada como referência, a saber: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Contudo, na obra de Genette (2009) o termo aparece traduzido como franja.

leitor os perceba. A ideia de margem aqui pode se associar também à ideia do limiar, essa linha que demarca o que é texto e o que é paratexto. Lejeune (2014) também faz referência ao “jogo ambíguo dos prefácios”. Não conseguimos identificar qual a percepção do autor, contudo, pensar o prefácio como produtor de uma ambiguidade, novamente nos remete à acepção trazida por Genette (2009) do termo *para* na língua inglesa, ou seja, ele é algo – proximidade -, mas também seu oposto imediato - distância.

Assim sendo, dentro dessas “margens do texto impresso” ou zona paratextual, trataremos dos seguintes peritextos: os prefácios, que podem possuir outras denominações, como prólogos, proêmios, advertências, apresentações e englobarem outros tipos paratextuais, como os posfácios; as quartas capas e as orelhas. Contudo, nosso destaque será para o prefácio, devido a sua maior ocorrência no material selecionado para essa pesquisa.

### 3.1.1.1 O prefácio e suas características

Os prefácios são elementos paratextuais localizados próximos ao texto principal de uma obra literária, a zona intermediária de Compagnon ou a margem para Lejeune. Entendemos por principal o texto que, possivelmente, motivou a compra do livro. Genette (2009) explica os prefácios a partir de sete variáveis. Para melhor ilustrá-las, optamos por apresentá-las por meio de um quadro, como se vê abaixo:

Quadro 2 - As variáveis do prefácio, segundo Genette (2009)

	VARIÁVEIS	SURGIMENTO
PREFÁCIO	I - Definição	Com o prefácio
	II - Pré-história	
	III - Forma ou estatuto formal	Quando o prefácio se encontra separado do texto principal
	IV - Lugar ou localização	
	V - Momento ou data de aparecimento	
	VI - Destinator	
	VII - Destinatário	

Fonte: elaborado pela autora (2022), baseado em Genette (2009)

Na primeira variável, a definição, temos:

CHAMAREI AQUI DE *PREFÁCIO* TODA ESPÉCIE de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede. Assim, o “posfácio” será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, parecem-me menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral. (GENETTE, 2009, p. 145)

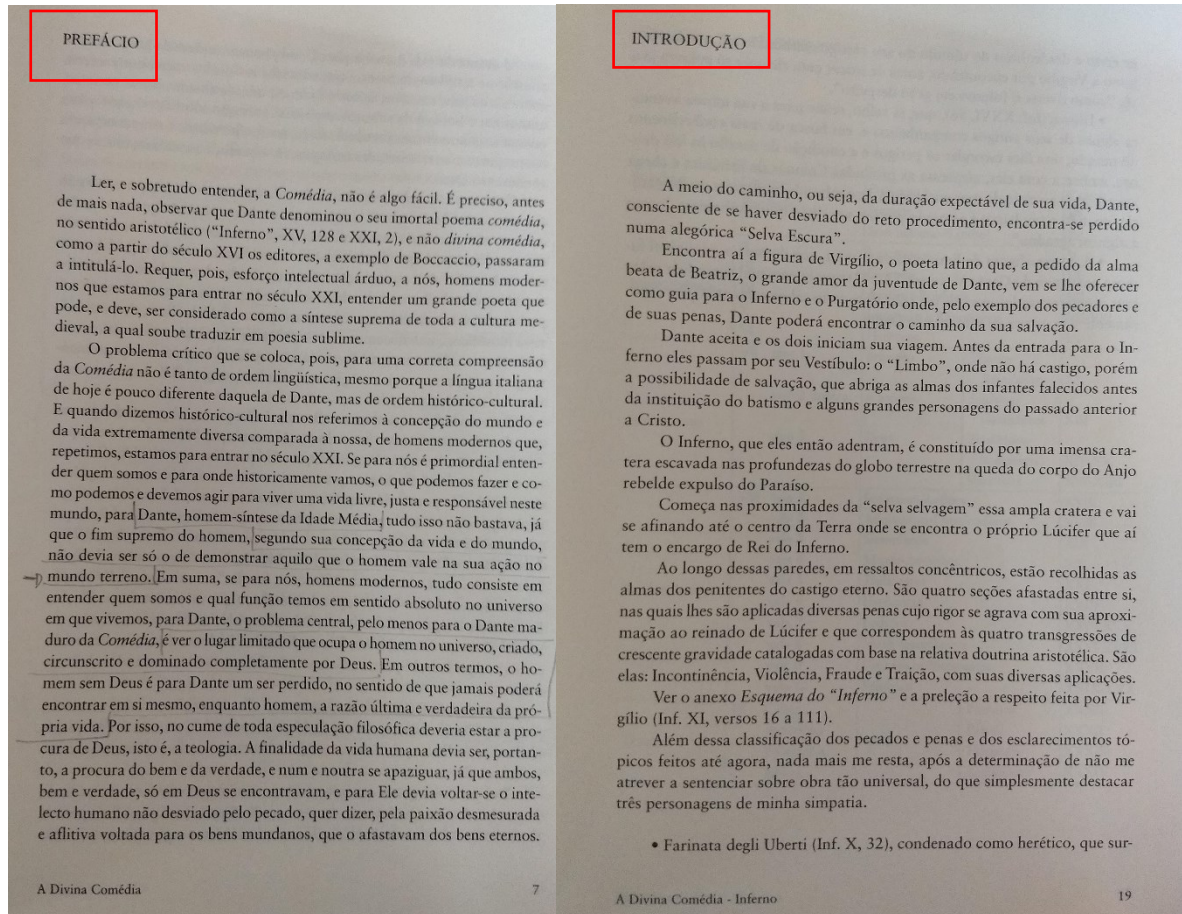
Logo, para o estruturalista francês, prefácio e posfácio pertencem a um mesmo grupo, pois apesar das suas diferenças, ambos se relacionam ou deveriam se relacionar com o texto que acompanham. Genette sugere uma lista de outros nomes pelos quais o prefácio e o posfácio podem ser chamados. Os prefácios também podem ser conhecidos como: “*introdução, [...], nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio*” (GENETTE, 2009, p. 145, grifo do original).

Para Heródoto, o prefácio era proêmio, composto por “exposição de intenção e método” do texto que viria a seguir (GENETTE, 2009, p. 148). Para Tucídides, era introdução e agregava-se a “uma justificativa da obra pela importância de seu assunto” (GENETTE, 2009, p. 148). Já para Tito Lívio, era *praefatio* e caracterizava-se pela escrita em primeira pessoa, característica também defendida por Genette (2009). Acrescentamos aqui também os prólogos, assim nomeados por Jorge Luis Borges (2010).

Nas edições da *Commedia*, encontramos as nomenclaturas de advertência (1907), explicação (1918), prefácio (1942 e 1998), nota (1947) e introdução (1976 e 1998), além de outros textos introdutórios que não são intitulados ou são apresentados diretamente com o título do paratexto. Destaque para a publicação da Editora 34, na qual se verifica um Prefácio feito por Distante e uma Introdução de autoria do tradutor da edição:



Figura 6 - Prefácio e Introdução no volume do *Inferno* (1998)



Fonte: a autora (2022)

Por sua vez, os posfácios também podem ser encontrados sob a alcunha de "epílogo, pós-escrito, remate, fecho e outros" (GENETTE, 2009, p. 145, grifo do original). Nas edições pesquisadas ou não há nenhum paratexto final, ou seja, após o texto principal, ou é possível encontrar apenas listas que apresentam os nomes das personalidades que aparecem na obra de Dante (Figura 7), obras publicadas pela editora (Figura 8) entre outros. Exceção à edição da Editora 34 que apresenta, ao final do volume do *Paraíso*, duas notas biográficas: uma sobre o autor (Figura 9) e outra sobre o tradutor (Figura 10).

Figura 7 - Lista das personalidades d'A *Divina Comédia* (1976)

## BREVE REPERTÓRIO DAS PERSONALIDADES DA DIVINA COMÉDIA

(Restrito, exclusivamente, às personalidades reais, ou mitológicas ou fictícias, a que foi dado papel preponderante na expressão e desenvolvimento do Poema.)

- ADÃO — Apresenta-se ao poeta e lhe fala sobre sua vida e sua desobediência — *Paraíso*, XXVI, 103 a 142.
- ADRIANO V, Papa — Sua tardia conversão — *Purgatório*, XIX, 97 a 145.
- ARNALDO DANIEL, poeta — Declara a razão de seu castigo — *Purgatório*, XXVI, 115 a 148.
- BEATRIZ — Pede, no Limbo, a Virgílio que proteja Dante — *Inferno*, II, 49 a 127.
- Apresenta-se, finalmente, ao poeta — *Purgatório*, XXX, 22 a 56.
  - Exprobra os transvios e a infidelidade do poeta — *Purgatório*, XXXI, 1 a 69.
  - Descobre o rosto e sorri ao poeta — *Purgatório*, XXXI, 91 a 105.
  - Profetiza a restauração do Império e da Igreja — *Purgatório*, XXXIII, 37 a 78.
  - Discorre sobre a comutação ou substituição do voto religioso — *Paraíso*, V, 25 a 84.
  - Refere-se ao processo adotado pela Providência para a redenção dos homens — *Paraíso*, VII, 58 a 148.
  - Proflixa a decadência da Humanidade — *Paraíso*, XXVII, 121 a 148.
  - Indica as Inteligências motrizes que acionam os nove céus — *Paraíso*, XXVIII, 97 a 139.
  - Fala sobre a criação e a natureza dos Anjos — *Paraíso*, XXIX, 10 a 90.
  - Investe contra os falsos pregadores — *Paraíso*, XXIX, 88 a 145.
  - Deixa a companhia do poeta, retornando ao seu lugar no Empíreo — *Paraíso*, XXXI, 55 a 93.
- BELACQUA, um indolente — Fala ao poeta, no Ante-Purgatório — *Purgatório*, IV, 106 a 139.
- BERTRAM DE BORN, trovador — Apresenta-se a Dante, levando à mão a própria cabeça, decepada — *Inferno*, XXVIII, 112 a 142.
- BONCONTE DE MONTEFELTRO — Desaparecimento de seu corpo, em Campaldino — *Purgatório*, V, 88 a 129.
- BONIFÁCIO VIII, Papa — Recorre ao conselho de Guido de Montefeltro para uma iníqua empreitada — *Inferno*, XXVII, 85 a 105.
- O atentado de que foi vítima em Alagna — *Purgatório*, XX, 85 a 96.
- BRUNETO LATINO — Vaticina a Dante seu futuro sucesso e suas iminentes provações — *Inferno*, XV, 55 a 78.
- CACCIAGUIDA, trisavô de Dante — Evoca a Florença antiga — *Paraíso*, XV, 88 a 148; e XVI, 85 a 154.
- Desvenda o destino do poeta — *Paraíso*, XVII, 37 a 99.

Figura 8 - Lista das obras da Livraria João do Rio nos fascículos d'*O Inferno* (1930)<sup>95</sup>

OS MAIS BELLOS LIVROS EDITADOS PELA LIVRARIA JOÃO DO RIO	
1. — O INFERNO DE DANTE — Traduzido em prosa por Cesar Falcão — preço .....	2\$000
2. — OS LUZIADAS — Poema de Luiz de Camões — preço .....	3\$000
3. — AS ESPUMAS FLUTUANTES — Poesias de Castro Alves — Preço ..	2\$500
4. — AS PRIMAVERAS — Poesias lyricas de Casemiro de Abreu — preço ...	2\$500
5. — O CAPITÃO PAULO — romance de Alexandre Dumas — preço .....	2\$000
6. — O HAMLET — Tragedia de Shakespeare — preço .....	2\$500
7. — AS MIL E UMA NOITES — Contos Arabes — preço .....	2\$500
8. — HISTORIA DE UM BEIJO — novella de Perez Escrich — preço .....	2\$000
9. — OS LADRÕES DA HONRA — Romance de Perez Escrich — preço ..	2\$000
10. — AMOR DE PERDIÇÃO — O immortal romance de C. C. Branco — preço	2\$500
11. — ROMANCE DE UM MOÇO POBRE — Octavio Feuillet — preço .....	2\$000
12. — LUCRECIA BORGIA — Romance Historico de Cesar Falcão — preço ....	2\$000
13. — ROSA DO ADRO — Manoel Maria Rodrigues — preço .....	2\$000
14. — VESTIDO DE NOIVADO — Alexandre Dumas — preço .....	2\$000
15. — OTHELLO — Extrahido da Obra de Shakespeare — preço .....	2\$000
16. — QUO VADIS? — A famosa obra de Henrique Sienkiwicz — preço .....	2\$000
17. — UBIRAJARA — lenda Tupy por José de Alencar — preço .....	2\$000
18. — ROMEU E JULIETA — por Reynaldo de Varim — preço .....	2\$000

Fonte: a autora (2022)

<sup>95</sup> Como é possível verificar na imagem, há um erro quanto a obra de número 1. Indica-se César Augusto Falcão como tradutor d'*O Inferno*, contudo, a ele coube traduzir *O Purgatorio*.

Figura 9 - Nota biográfica do autor no volume do *Paraíso* (1998)

## NOTA BIOGRÁFICA DE DANTE ALIGHIERI

Dante Alighieri nasceu em Florença no ano de 1265, de antiga família nobre cujo fundador Cacciaguیدا, seu trisavô, ele encontra no “Paraíso”. Desde a idade de 12 anos teve seu casamento ajustado pelas famílias com Gemma Donati, conforme o uso da época, que se realizou quando ele, após a morte do pai, completara 26 anos de idade. Dela teve dois filhos homens: Pietro, que deixou muitas notícias importantes sobre a vida do pai e comentários sobre a sua obra, e Jacopo; teve também uma filha que se recolheu ao convento sob o nome de Beatrice.

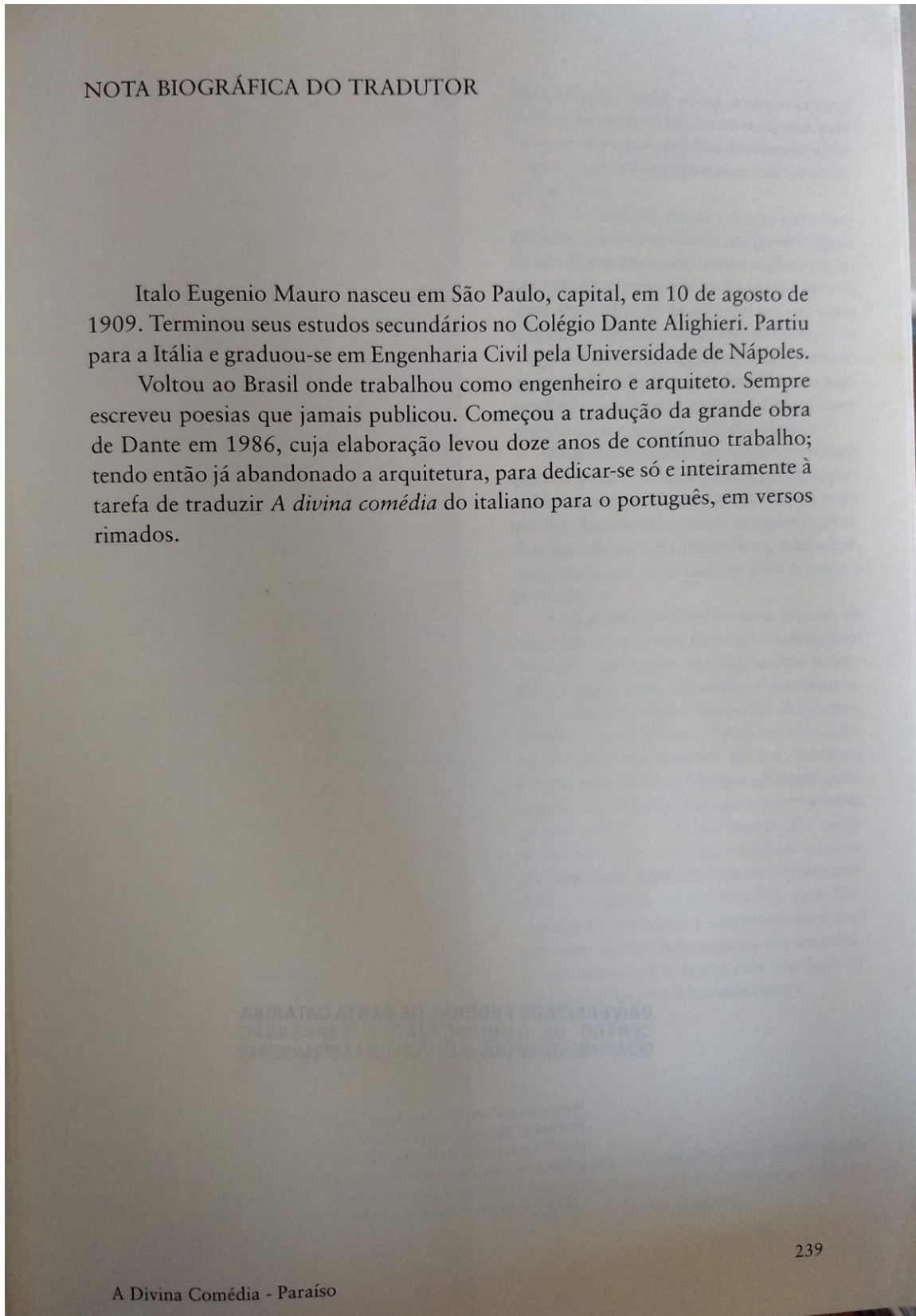
Mas o acontecimento que iria determinar, além de sua vida amorosa, a sua obra principal, a *Commedia*, à qual os pósteros acrescentaram a adjetivação de *A Divina*, foi o seu encontro, aos nove anos de idade, com Beatrice Portinari, de oito, que, como ele conta na *Vita Nuova*, fez que desde então o “Amor governasse a sua alma”.

Os dois só se reencontraram casualmente nove anos depois, no “Ponte Vecchio” sobre o Arno, em primeiro de maio de 1283, quando ela o “saudou pela primeira vez”.

Sete anos depois, Beatriz morreria deixando Dante inconsolável, que se dedicou então ao estudo da filosofia e, em sua primeira obra poética *Vita Nuova*, à exaltação da mulher amada que ele iria depois, na *Divina Comédia*, exaltar até elevá-la ao “Paraíso”.

Nos tempos de Dante, enquanto o resto da Europa ainda não tinha completamente saído da Idade Média, Florença já era uma cidade-estado organizada, com governo democrático independente, embora vez por vez submetida a intervenções dos dois poderes que se disputavam em toda a Europa: o papado, que tinha um vasto poder temporal com sede em Roma, e os restos do Sacro Romano Império que sucedera à queda do Império Romano.

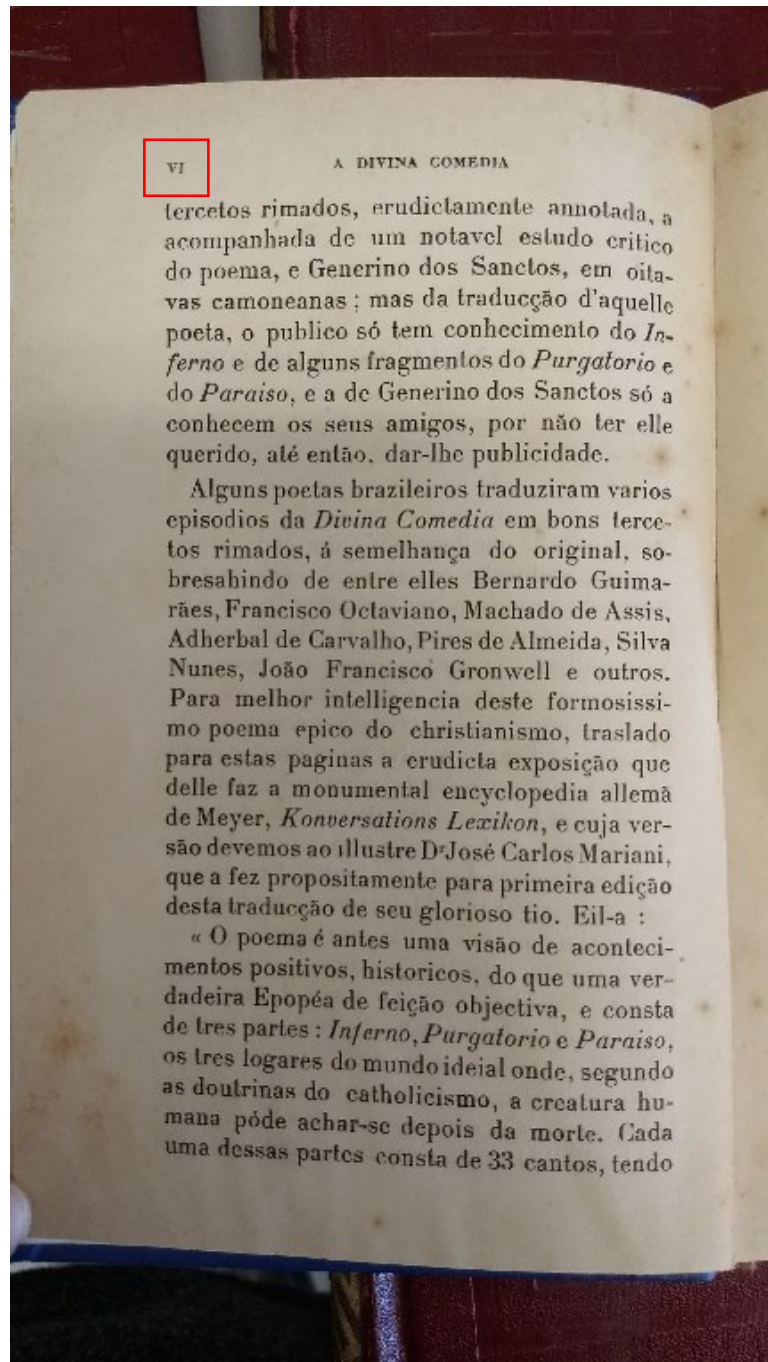
O governo da cidade era exercido por representantes eleitos das “guildas”, ou seja, corporações de operários, artesãos, profissionais etc. Dante inscreveu-se na guilda dos médicos e farmacêuticos e participou ativamente da política, tendo sido eleito em 1300 para o posto de um dos seis priores do Conselho. Da já antiga divisão entre Guelfos (partidários do papa) e Gibelinos (do imperador), os Guelfos, que detinham a quase totalidade do poder em Flo-

Figura 10 - Nota biográfica do tradutor no volume do *Paraíso* (1998)

Fonte: a autora (2022)

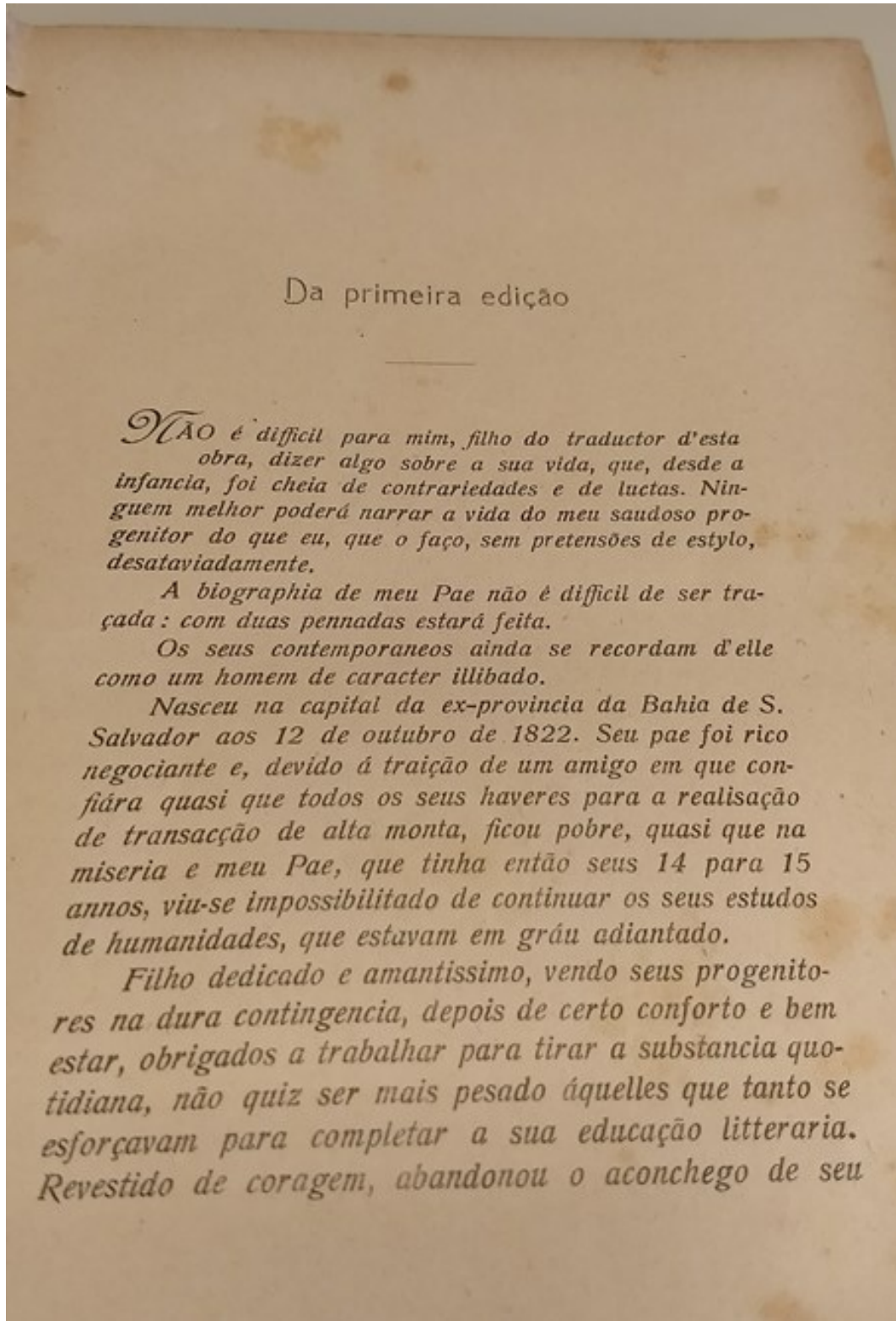
De acordo com Genette (2009), esses peritextos se diferenciam do restante do texto por aparecerem em algarismos romanos, pelo uso de itálico ou por terem um título temático. Como podemos observar, respectivamente, tais características se verificam nas edições da *Commedia*: a da editora Garnier de 1907 (Figura 11), a de 1918 (Figura 12) e a de 1942 (Figura 13):

Figura 11 - Trecho do prefácio d'*A Divina Comédia* (1907)



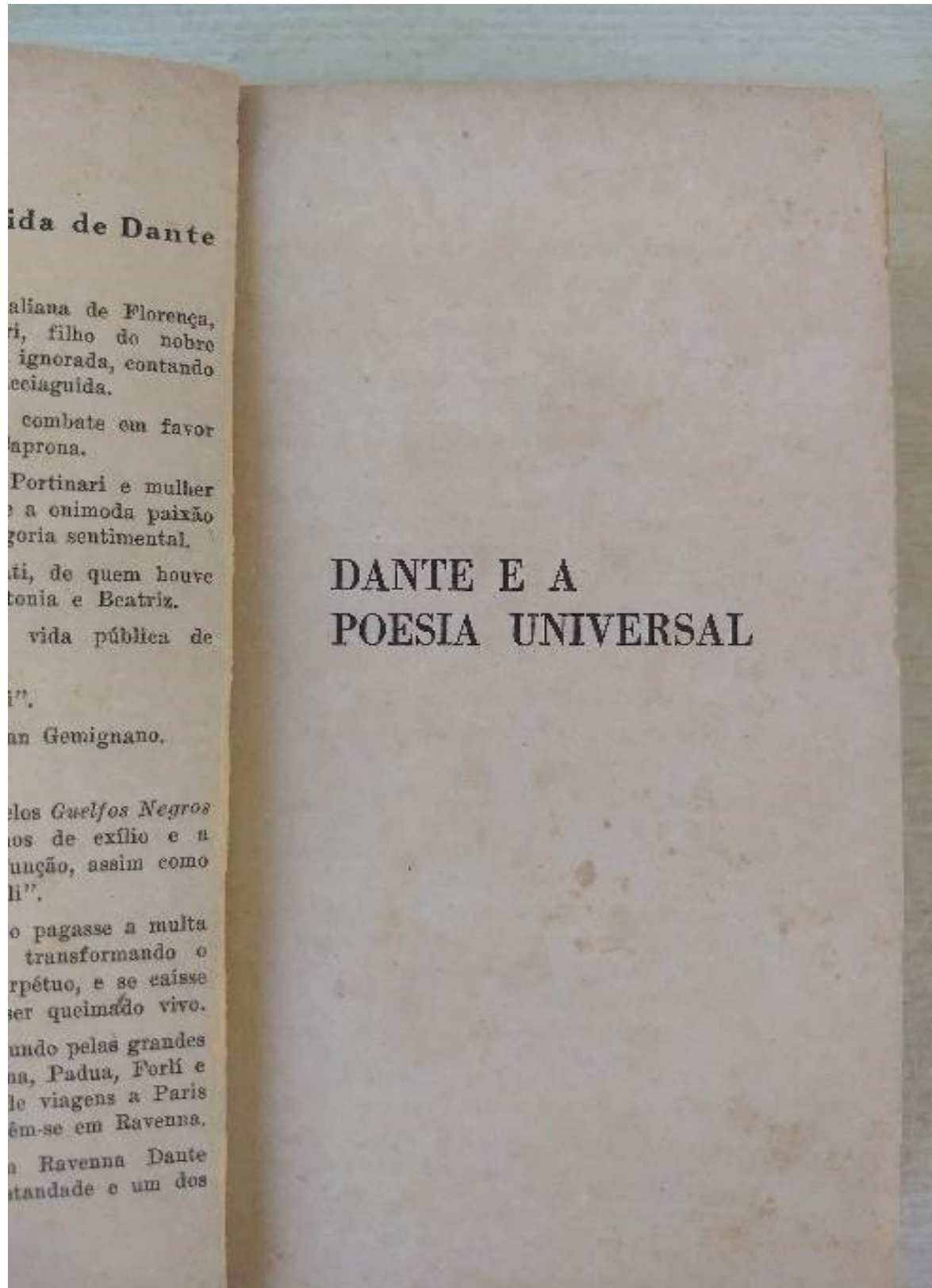
Fonte: a autora (2020)

Figura 12 - Trecho do prefácio Da Primeira Edição da *Divina Comédia* (1918)



Fonte: a autora (2020)

Figura 13 - Título do prefácio d'*A Divina Comédia* (1942)



Fonte: a autora (2020)



Outra característica relevante dos prefácios é a sua não obrigatoriedade. Se pensarmos na *Commedia*, originalmente, ela também não possuía um prefácio, ao menos não um destacado da obra como concebemos hoje. Genette (2009) nos diz que, nesse caso específico, deve-se, possivelmente, pela obra ser uma obra inacabada<sup>96</sup>. Apesar da dificuldade de concebermos um livro sem o prefácio, Genette (2009) faz um alerta de que a existência desse está muito ligada ao livro impresso.

Na segunda variável, a pré-história, quando os textos ainda eram transmitidos oralmente, ao se falar da “dificuldade do assunto, anúncio das intenções e do desenvolvimento do discurso” (GENETTE, 2009, p. 148), tínhamos um prefácio. Depois, quando o texto saiu da linguagem oral para a escrita, por questão de economia, o prefácio vinha integrado ao texto. O prefácio, então, era o que hoje concebemos como a “invocação à musa, anúncio do assunto [...] e determinação do ponto de partida”, bem como as “justificativas da dedicatória” (GENETTE, 2009, p. 147). Na edição de 1907, o editor adverte que o canto I do *Inferno* exerce a função de introdução da obra, “[...] consta de três partes: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paraíso* [...]. Cada uma dessas partes consta de 33 cantos, tendo a primeira mais um como introdução” (GARNIER, H., 1907, p. VI-VII). Já, J.A., na edição de 1918, considera o canto I como integrante do *Inferno*, perfazendo 34 cantos, “[...] que traduziu os 34 cantos do <<Inferno>>, os 33 do Purgatorio e os 33 do <<Paraíso>>” (1918b, s.p.).

Alguns estudiosos da obra dantesca, como Giorgio Petrocchi (1997), apontam que o canto I, que figura junto ao *Inferno*, na verdade trata-se da introdução à obra. Ao lermos o referido canto e cotejarmos com as características apresentadas por Genette (2009), não observamos diretamente uma “invocação à musa”, mas algo similar, uma espécie de pedido que Dante faz a Virgílio para que o deixe segui-lo. Virgílio responde que o guiará até determinado ponto e que, depois, uma alma mais nobre o conduzirá. Trata-se de Beatriz, sua amada:

- “Vate, rogo-te” – eu disse – “me concede,  
Por esse Deus, que nunca hás conhecido,  
Porque este e maior mal de mim se arrede.

Que, até onde disseste conduzido,  
À porta de São Pedro eu vá contigo  
E veja os maus que houveste referido” (Canto I, vv 131-135, *Inferno*)

<sup>96</sup> De acordo com Piccarolo (1946) em seu prefácio, a *Commedia* é considerada inacabada, pois acredita-se que Dante não a tenha terminado antes de sua morte. Um dos indícios que corrobora com essa hipótese é o fato de ter-se achado 13 cantos faltantes, posteriormente reorganizados por um dos filhos de Dante e que, a partir de então, passaram a integrar a obra.

Contudo, a “invocação à musa” de forma mais evidente só aparecerá nos primeiros versos do canto II do *Inferno*:

Ó Musas! Ó do gênio potestade!  
Valei-me! Aqui, é mente, que guardaste  
Quando vi, mostra a egrégia qualidade. (Canto II, vv 7-9, *Inferno*)

Sobre o “anúncio do assunto”, ou seja, a viagem pelo mundo dos mortos, temos:

Na morte há pouco mais de acerbidade;  
Mas para o bem narrar lá deparado  
De outras cousas que vi, direi verdade. (Canto I, vv 7-9, *Inferno*)

A “determinação do ponto de partida” são os célebres versos que iniciam o canto I:

DA nossa vida, em meio da jornada,  
Achei-me numa selva tenebrosa,  
Tendo perdido a verdadeira estrada. (Canto I, vv 1-3, *Inferno*)

E as “justificativas da dedicatória” não as vemos explicitamente, contudo acredita-se que Dante tenha escrito a sua *Commedia* para que o homem medieval pudesse ter consciência de que é a sua trajetória em vida que o conduzirá, após a morte, a ocupar o inferno, o purgatório ou o paraíso.

Se não há consenso entre a função do canto I na obra dantesca, em se tratando do primeiro prefácio moderno, Genette (2009) indica os prólogos de Rabelais<sup>97</sup> e os classifica como prefácios elusivos, ou seja, sem relação com o texto que segue. Também podemos encontrar livros que são todo ele um prefácio, ou seja, o prefácio deixa de ser paratexto e se torna o texto, como a obra *Do Grotesco e do Sublime: tradução do Prefácio de Cromwell* (1987), de Victor Hugo e *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (2010), de Borges.

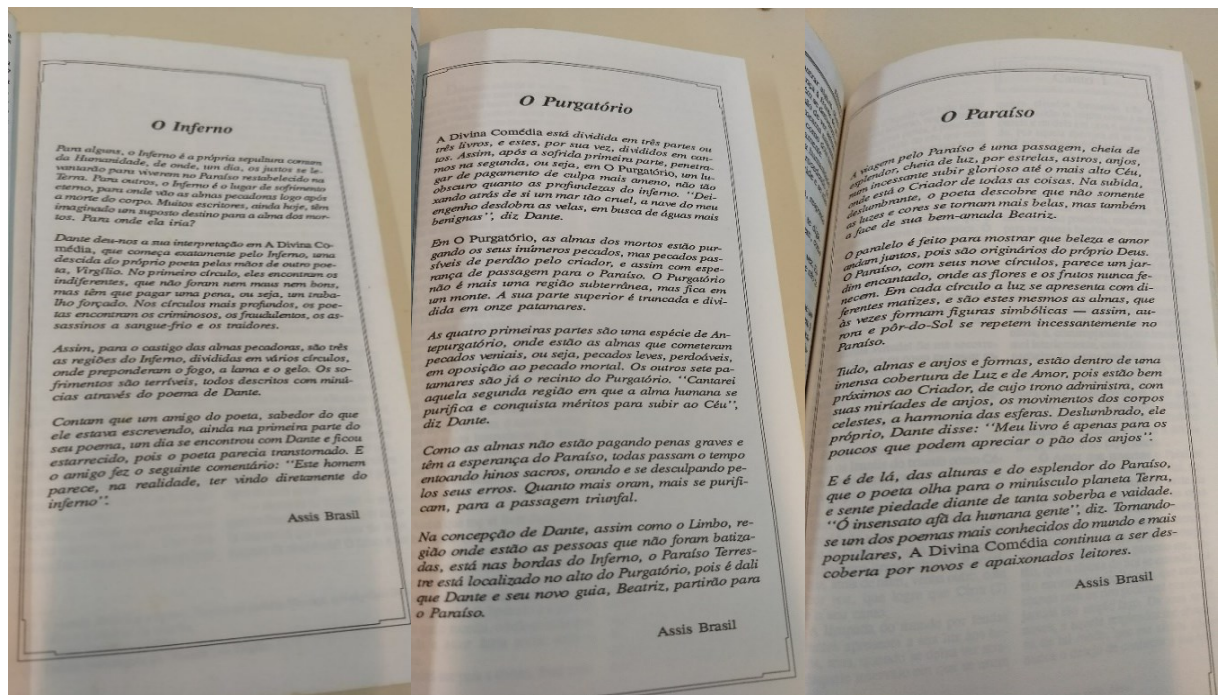
De acordo com o estudioso, quando os prefácios passaram a não serem mais integrados ao texto, mas sim associados a ele, algumas preocupações surgiram. Dessas preocupações, Genette (2009) criou as demais variáveis: forma, lugar, momento, destinador e destinatário.

---

<sup>97</sup> Simbolicamente, Genette estabeleceu como aquele que inaugurou os prefácios separados do corpo do texto os prólogos feitos por Rabelais às obras *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534).

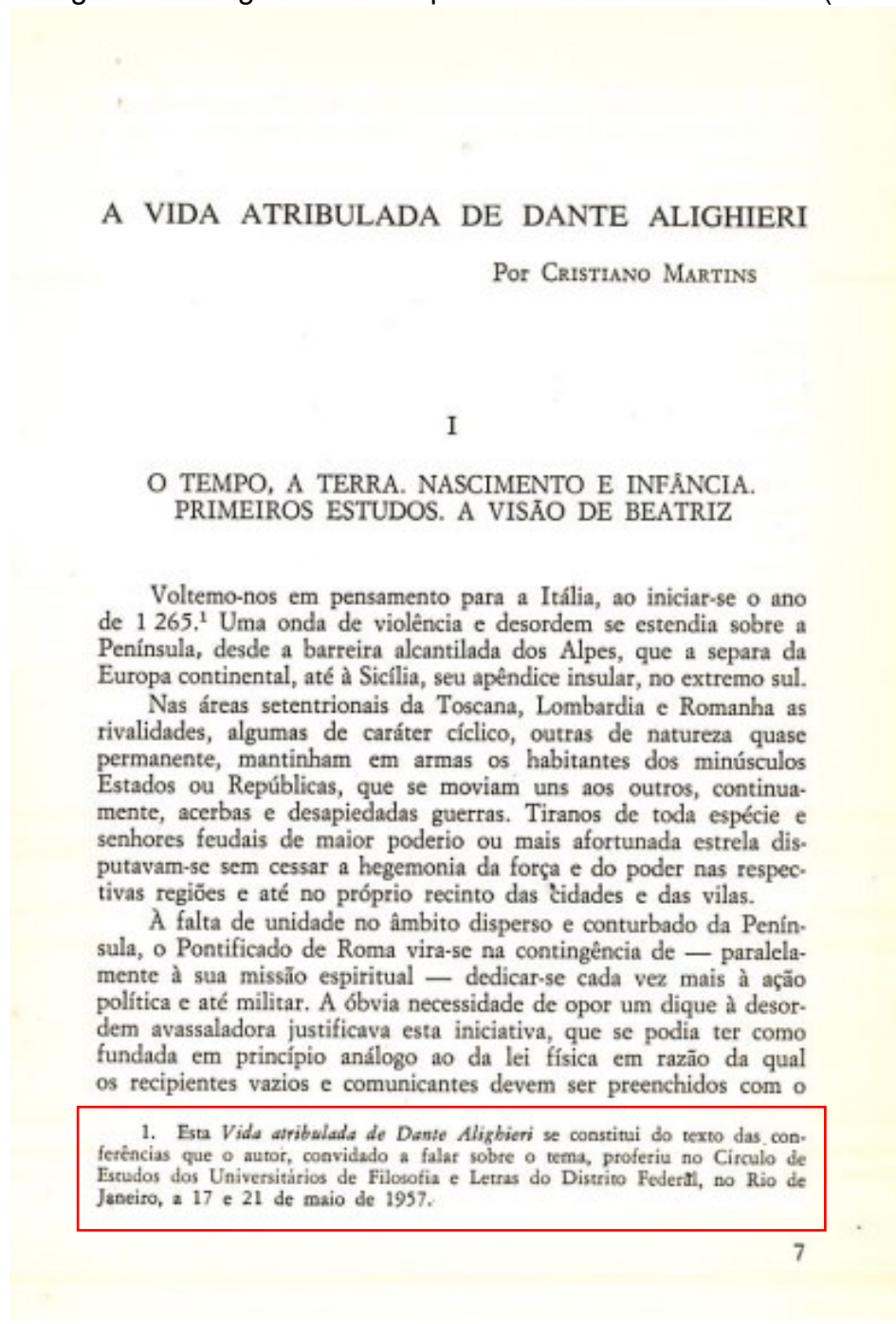
A forma diz respeito ao formato desse material, escrito em um discurso em prosa, salvo exceções, como veremos na subseção 5.1. No que tange ao lugar, a instância prefacial poderá aparecer antes, depois ou dentro do texto, separando seções da obra, o chamado prefácio interno, a exemplo da edição *A Divina Comédia em forma de narrativa* (1989) da editora Ediouro, na qual cada parte da obra, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, é precedida por um texto introdutório.

Figura 14 - Prefácios internos d'*A Divina Comédia em formato de narrativa* (1989)



Fonte: a autora (2019)

Esse discurso também pode ter sido escrito especialmente para o texto ou oriundo de um texto pré-existente que na edição ganhou *status* de prefácio. Um exemplo é a edição de 1920 da Livraria Americana, na qual há um soneto de autoria do tradutor que já havia sido publicado em outra obra sua. Outro exemplo é na edição de 1976 da Itatiaia/Edusp, *A Divina Comédia*, na qual o prefácio de Cristiano Martins, Vida atribulada de Dante Alighieri, é a reunião de conferências suas proferidas em 1957 (Figura 15):

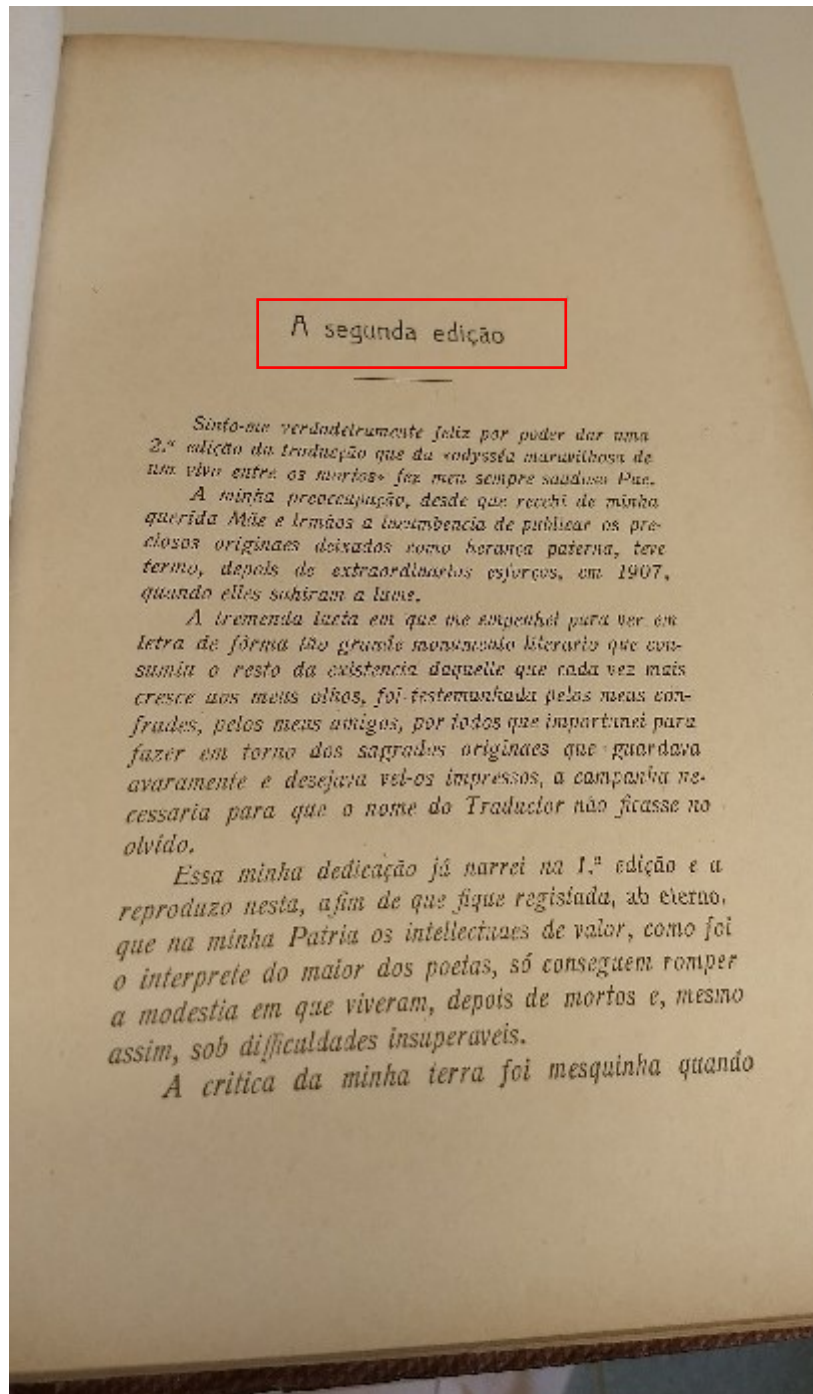
Figura 15 - Página inicial do prefácio d'A *Divina Comédia* (1976)

Fonte: Gaspari (2019)

Quanto ao momento do seu aparecimento, geralmente, é a primeira edição, mas a sua escrita é posterior à escrita do texto. A respeito das traduções da *Commedia* no Brasil, Xavier Pinheiro concluiu seu texto traduzido em 1882, porém o primeiro prefácio, feito pelo seu filho, é datado de 1903 e a publicação ocorreu apenas em 1907. Todavia, essa instância, quando se encontra separada do texto, pode ser suprimida nas edições subsequentes, alterada, substituída por outra, eliminada ou

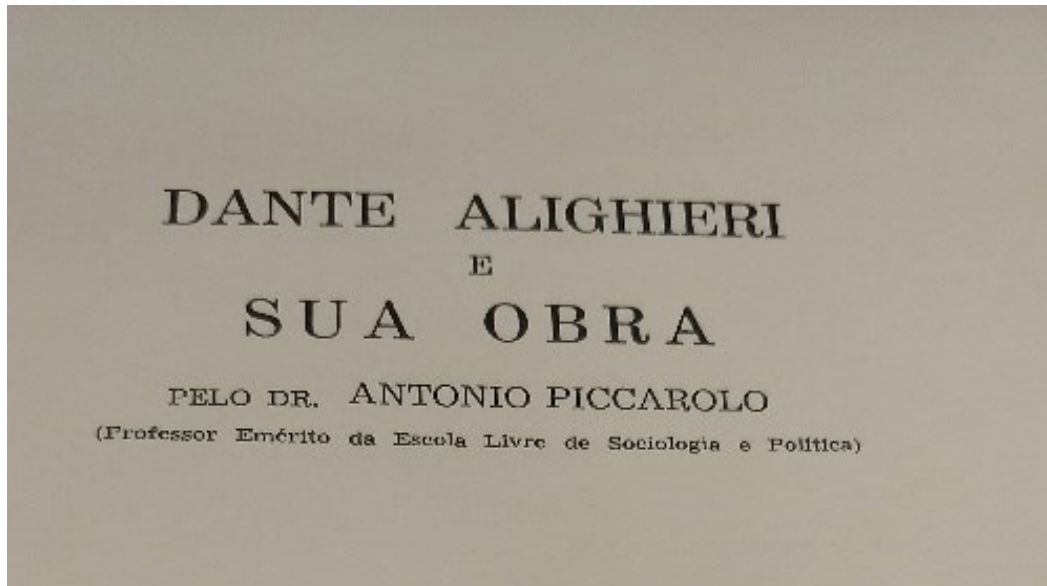
aparecer reunida na mesma edição. Vemos isso ocorrer em edições das traduções de Xavier Pinheiro. Na edição de 1918, aparecem dois prefácios, um referente à primeira edição (Figura 12) e outro da própria edição (Figura 16), ambos feitos por J.A. Nas duas edições de 1946, o prefácio é assinado por Piccarolo (Figura 17):

Figura 16 - Trecho do prefácio A segunda edição da *Divina Comedia* (1918)



Fonte: a autora (2019)

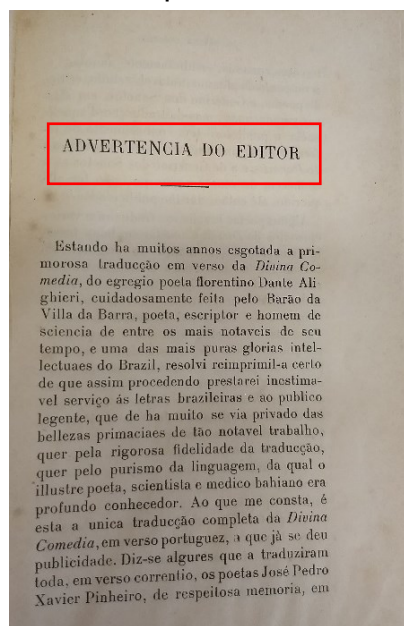
Figura 17 - Título do prefácio d'*A Divina Comédia* (1946)



Fonte: a autora (2019)

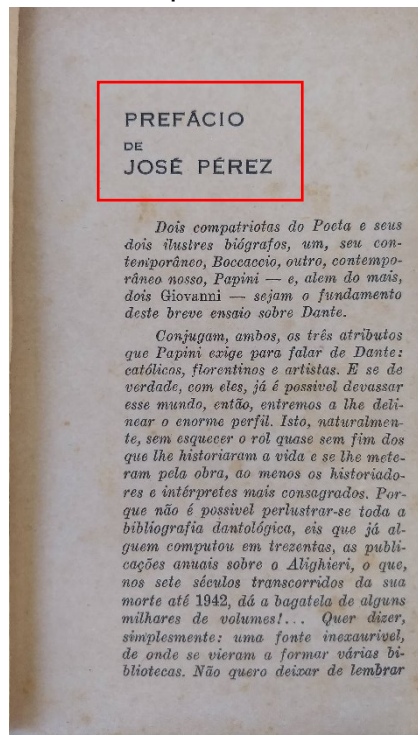
A substituição de prefácios também pode ser observada nas edições cuja tradução pertence ao Barão. Na primeira edição, 1888, os prefácios eram de Araripe Júnior e do sobrinho do Barão, em 1907 havia uma Advertencia do editor (Figura 18), já na edição de 1942 encontra-se o ensaio de José Pérez (Figura 19). Aqui, diferentemente do que ocorre com as edições do Pinheiro, no qual o prefácio anterior à edição é mencionado ou mesmo integra a edição, não há qualquer referência aos prefácios antecessores.

Figura 18 - Página inicial do prefácio d'*A Divina Comedia* (1907)



Fonte: a autora (2021)

Figura 19 - Página inicial do prefácio d'A *Divina Comédia* (1942)



Fonte: a autora (2021)

O destinador é aquele que escreve o prefácio. Na *Commedia*, assumiram o papel de prefaciador o editor, o tradutor ou um terceiro que possuía algum tipo de relacionamento com o tradutor ou era algum conhecedor de Dante ou de sua obra. Por fim, o destinatário desse tipo de paratexto é o leitor, mesmo que um leitor específico. Mas sempre será o leitor do texto. Genette (2009) faz uma distinção entre leitor de fato e leitor possível. Leitor de fato seria o leitor, aquele que compra, ganha ou obtém o livro. Já, o leitor possível é o público, aquele para o qual o livro se dirige, mas não necessariamente se tornará um leitor da obra. Em algumas das edições pesquisadas, vemos os prefaciadores nomearem o leitor como: “público legente” (GARNIER, H., 1907), “que amam as letras” (SANTOS, 1918), “homens modernos” (DISTANTE, 1998).

Dentro das variáveis mencionadas, Genette (2009) apresenta algumas outras especificações que achamos conveniente não apresentar, porque não farão diferença à análise aqui proposta.

Após elucidadas as variáveis, ao combinar as variáveis lugar, momento e destinador, Genette (2009) cria o que chamou de funções dos prefácios, deixando claro que diferentes prefácios possuem diferentes funções e os classificou em seis tipos básicos, conforme podemos ver, resumidamente, no quadro que segue:

Quadro 3 - Tipos e funções dos prefácios, segundo Genette (2009)

TIPOS	FUNÇÕES
I - Prefácio autoral autêntico e assuntivo original	garantir ao texto uma boa leitura explicar o título declaração de ficcionalidade ordem de leitura indicações de contexto declarações de intenção ou interpretação do texto pelo autor definições genéricas esquivas
II - Posfácio autoral original	corretiva
III - Prefácio ou posfácio autoral posterior	resposta à crítica e ao público leitor fazer as correções assumir implicitamente [...] um texto repudiado originalmente
IV - Prefácio ou posfácio autoral tardio, pré-póstumo, testamental ou derradeiro	recuperação autobiográfica a história da gênese do texto e a indicação de suas fontes
V - Prefácio alógrafo e actoral autêntico	favorecer e guiar a leitura recomendação apresentação
VI - Prefácios ficcionais	efetuar uma atribuição ficcional simulação do prefácio sério

Fonte: elaborado pela autora (2022), baseado em Genette (2009)

Como essas funções, segundo seu criador, não são rígidas e podem extrapolar seus limites, invadindo ou se mesclando umas as outras, optamos por desconsiderar os tipos de prefácios e nos atentamos apenas as suas funções, que nos servirão de parâmetro para a construção do entendimento de guia e limiar.

Genette dá mais ênfase e detalhes às funções do prefácio autoral original, considerado autêntico e assuntivo, uma vez que esse, segundo ele, é “o prefácio por excelência” (2009, p. 176). Como podemos verificar no Quadro 3, uma das funções desse tipo de prefácio é “garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2009, p. 176). O estruturalista francês não define o que para ele seria “uma boa leitura”, todavia apresenta dois grupos de temas, o porquê e o como, aos quais o prefaciador deve se atentar para que essa “boa leitura” ocorra.

Os temas do porquê são a valorização do texto, do assunto sobre o qual o texto trata, sem que com isso haja valorização demais ou de menos do autor. Essa valorização pode acontecer das seguintes formas, sempre em relação ao texto: I - “tornando perceptível sua importância e, portanto, indissociavelmente a utilidade de sua consideração” (GENETTE, 2009, p. 177). A utilidade pode se dar por meio do seu valor documental, intelectual, moral, religioso, social e político, entre outros. II -



“insistência em sua originalidade, ou pelo menos sua novidade” (GENETTE, 2009, p. 179), forma essa, segundo Genette (2009) recente, uma vez que os prefácios da época clássica preferiam manter o que era tradicional. III - “mostrar a unidade, formal ou na maioria das vezes temática, daquilo que corre o risco *a priori*, de aparecer como um amontoado artificial de contingente” (GENETTE, 2009, p. 179), esse voltado para os prefácios de coletâneas. IV - veracidade, entendida aqui como sinceridade.

Contudo, apesar de Genette (2009) nos indicar que os temas do porquê caíram em desuso e foram substituídos pelos temas do como, no material selecionado foi possível encontrar essa valorização tanto do texto e do seu autor como, por diversas vezes, do tradutor. Já mencionamos em outros momentos os prefácios de J.A. a respeito do seu pai, Xavier Pinheiro. Enaltecimento que também se vê presente no paratexto feito pelo editor da edição de 1918: “O glorioso Tradutor brasileiro bem merece o que ora faço prazerosamente, com grande abundancia de admiração pelo seu prodigioso esforço e seu extraordinario amor ao poeta que é orgulho da Italia” (SANTOS, 1918, s.p.).

Por sua vez, os temas do como pressupõem o porquê “e portanto, pela virtude bastante conhecida da pressuposição, de impô-lo de maneira imperceptível” (GENETTE, 2009, p. 186) e são pensados em função do leitor: I - os conselhos, as informações dadas “sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido” (GENETTE, 2009, p. 186). Essas informações seriam da ordem de “a origem da obra, [...] as circunstâncias de sua redação, [...] as etapas de sua gênese” (GENETTE, 2009, p. 186), “indicação das fontes” e “agradecimentos” (GENETTE, 2009, p. 188) e II - orientar, situar e determinar o público leitor. Como atributos pertencentes aos temas do como, podemos mencionar o prefácio de Piccarolo (1946), no qual há claramente o desejo de se instrumentalizar o leitor para a leitura da *Commedia*, situando-o sobre a origem e contexto da obra. Na imagem a seguir, a partir dos tópicos apresentados, é possível perceber como se compõe o prefácio:

Figura 20 - Sumário d'*A Divina Comédia* (1946)

**Conteúdo**

I  
FLORENÇA NOS TEMPOS DE DANTE

II  
A LITERATURA PRÉ-DANTESCA

III  
NOTÍCIAS BIOGRÁFICAS

IV  
AS OBRAS MENORES DE DANTE

V  
A DIVINA COMÉDIA

§ 1.º — Origem e formação da Divina Comédia

§ 2.º — Topografia da Divina Comédia

§ 3.º — A alegoria na Divina Comédia

§ 4.º — Ciência e religião na Divina Comédia

§ 5.º — A arte e a poesia na Divina Comédia

VI  
DANTE EM PORTUGAL E NO BRASIL

Fonte: a autora (2019)

No quinto tipo de prefácio (Quadro 3), há uma distinção entre prefácio alógrafo autêntico e prefácio actoral autêntico. O prefácio alógrafo autêntico é aquele cuja escrita não foi feita pelo autor do texto principal, como são os prefácios selecionados para esta pesquisa. E, dentro dessa tipologia, pela primeira vez, vemos a figura do tradutor enquanto prefaciador.

Todos esses prefácios são de produção póstuma, isto é, posterior à morte do autor do texto. As ocasiões temporais do prefácio alógrafo distinguem-se unicamente por essa possibilidade, que com toda evidência a autoral ignora; encontramos, pois, alógrafos originais (para uma primeira edição), posteriores (para uma reedição em vida ou para uma tradução), e tardios – estes geralmente póstumos”. (GENETTE, 2009, p. 233)

Na nota de rodapé 15 da obra de Genette, ainda se acrescenta que:

Em caso da tradução, o prefácio pode ser [...], assinado pelo tradutor. O tradutor prefaciador pode eventualmente comentar (entre outras coisas) sua própria tradução: neste caso e neste sentido, seu prefácio deixa então de ser alógrafo. (GENETTE, 2009, p. 233)

No caso das edições da *Commedia* que estamos estudando, os prefácios se caracterizam como alógrafos posteriores por se tratar de uma tradução e tardios, em virtude de essas traduções terem sido publicadas após a morte do autor do texto.

Pensar o prefácio alógrafo é começar a ver uma distinção entre a figura do autor e a do prefaciador, pois o prefaciador, aqui, por não ser o autor, assume o *status* de “apresentador” da obra. Às vezes, o prefaciador pode extrapolar seus limites de escrita e “a obra prefaciada torna-se, então, simples pretexto para um manifesto, para uma confidência, para um acerto de contas, para uma divagação” (GENETTE, 2009, p. 239). Esses elementos novamente nos remetem aos prefácios da primeira e da segunda edição, feitos pelo filho do tradutor Xavier Pinheiro e a nota do editor: “contra o silencio que tem sido feito em torno do nome de meu querido progenitor” (PINHEIRO, 1907, s.p.), “a luta que travei para a publicação da obra que tantos sacrificios custara a meu Pae” (PINHEIRO, 1907, s.p.) e “[...] porque Elle [Xavier Pinheiro] deu a existencia devotadamente para que ficasse esse sumptuoso monumento para admiração dos pósteros” (SANTOS, 1918, s.p.).

Os prefácios alógrafos podem também ser tardios ou póstumos e possuem, dentro da função de apresentar o texto, ou seja, informativa, as seguintes características: I - “a informação sobre a gênese da obra” (GENETTE, 2009, p. 234):

[...] esse tipo de informação é hoje o papel essencial dos prefácios (qualificados de forma mais modesta como ‘advertências’ ou ‘introduções’) fornecidos pelos responsáveis por edições eruditas, que acompanham as etapas da concepção, da redação e da publicação, e que se encadeiam logicamente numa ‘história do texto’ e na apresentação de suas próprias opções editoriais: estabelecimento do texto, escolha de prototextos e variantes, notas documentais e críticas etc. (GENETTE, 2009, p. 234)

A exemplo, o prefácio da edição da Editora 34 (1998) que traz informações a respeito da constituição da obra de Dante. O trecho no qual aparecem esses dados é introduzido da seguinte forma:

Antes de entrar no mérito ideológico e moral-salvador da *Comédia*, para depois examiná-la e julgá-la no seu excepcional valor poético, convém observar a situação do lugar e do tempo em que foi composta e as vicissitudes biográficas do autor que a compôs. (DISTANTE, 1998, p. 9)

As outras duas características são: II - biográfica e III - “situar o texto apresentado no conjunto da obra de seu autor [...] mais próximo da interpretação crítica” (GENETTE, 2009, p. 235). Como exemplo dos itens II e III, temos novamente

os prefácios das edições de 1946 e 1998 que, ao mesmo tempo apresentam informações sobre a origem da *Commedia*, a história de Dante e as outras obras do escritor florentino. Nas edições de 1946, por exemplo, há um item do prefácio que se chama As obras menores<sup>98</sup> de Dante (Figura 20). Já, na edição de 1998, as obras são mencionadas ao longo do prefácio, entremeadas pela biografia do escritor florentino:

Compôs a *Vita nuova* entre 1283 e 1292, em que canta e exalta a beleza e a virtude de Beatriz [...]. Nos primeiros anos do exílio, entre 1304 e 1305, escreveu *Convivio* e o *De vulgari eloquentia*, que deixou inacabados porque a partir de 1307 se dedicou por completo à composição de sua obra suprema, na qual trabalhou intensamente por pelo menos doze ou treze anos, ou seja, enquanto viveu. Uma outra notabilíssima obra que escreveu, provavelmente, em 1313, foi a *De Monarchia* [...]. (DISTANTE, 1998, p. 10)

A função de recomendação para os alógrafos autênticos é, segundo Genette, a mais importante, pois “a função de recomendação, na maioria das vezes, está implícita, porque a presença desse tipo de prefácio já é, por si só, uma recomendação” (2009, p. 236). Esse tipo de prefácio escrito “num prefácio original, por um escritor mais consagrado” (GENETTE, 2009, p. 236), “ou, se for uma tradução, um autor mais conhecido no país importador” (GENETTE, 2009, p. 236), “ou mais atual (por definição) quando da reedição remotamente póstuma de um texto clássico que é ‘revisitado’ por um escritor contemporâneo” (GENETTE, 2009, p. 236), “ou ainda, deixando de lado qualquer consideração de notoriedade relativa, capaz de acrescentar a uma obra o valor de uma interpretação e, por conseguinte, um estatuto teórico exemplar” (GENETTE, 2009, p. 236). Genette (2009) vê esse tipo de prefácio como uma espécie de ensaio crítico, principalmente para a reedição com considerável distância temporal para a primeira edição e do seu respectivo autor. Como exemplo desse tipo de prefácio temos o escrito por Pérez à edição da *Commedia* de 1942. O prefaciador apresenta seu texto como ensaio e faz uma reflexão sobre dois estudiosos de Dante: Boccaccio e Papini.

Se é a partir do prefácio alógrafo que conseguimos perceber uma diferença entre autor e prefaciador, no caso da nossa pesquisa também temos que pensar em outra diferenciação, a do prefaciador-prefaciador e a do prefaciador-tradutor, ou seja, aquele que, além de traduzir a obra, teve a incumbência de prefaciá-la. Na nossa

---

<sup>98</sup> As demais obras cuja autoria credita-se a Dante, excetuando a *Commedia*, convencionalmente são chamadas de obras menores.

pesquisa encontramos esse prefaciador-tradutor nas edições de 1920, 1930, 1976 e 1998.

A instância prefacial, prefácio e posfácio, independentemente do tipo, função ou características assumidas, destina-se ao “leitor do texto” (GENETTE, 2009, p. 172), ou seja, o seu destinatário, diferentemente de outros paratextos como, por exemplo, o título, nome do autor e quarta capa, pois, nesses casos, teremos um leitor possível, já que nem sempre aquele que lê o título adquirirá o livro. No entanto, para aquele que obteve o livro lhe é disponibilizada e dedicada a leitura desses textos preliminares, mesmo que, às vezes, o leitor não lhes dedique a atenção requerida e passe por eles despercebidamente. Sejam eles lidos ou não, o fato é que esses paratextos estão lá, integrando o texto, compondo a obra literária.

Nesse item que encerramos aqui, detalhamos as definições, as características e as funções trazidas na obra *Paratextos editoriais* (2009) e as exemplificamos com o *corpus* dessa pesquisa. Na sequência, seguindo esse alinhamento entre base teórica e *corpus*, traremos a quarta capa e as orelhas. Todas essas informações nos serão importantes, já que subsidiarão nossa análise a ser exposta na seção 5.

### 3.1.1.2 A quarta capa e as orelhas

Superadas as questões envolvendo a instância prefacial de um livro, chegamos agora a outros dois elementos menores, não por serem menos importantes, mas devido a sua frequência menos comum, pelo menos no que se refere ao *corpus* desta pesquisa. Neste item abordaremos os peritextos quarta capa e orelhas.

A quarta capa está localizada na parte externa e posterior do livro. Algumas vezes, nela não há texto algum, noutras há uma descrição sobre o autor, uma imagem, um resumo da obra e até mesmo é possível encontrar comentários de críticos de referência. A quarta capa pode ser o primeiro contato textual que o leitor terá antes de abrir o livro. Genette, em apenas dois parágrafos de sua obra *Paratextos editoriais* (2009), trata desse paratexto, abordando sua localização estratégica e composição, geralmente, pelos seguintes elementos:

- uma chamada [...], do nome do autor e do título da obra;
- uma nota biográfica e/ou bibliográfica;

- um *release*;
- citações da imprensa, ou outras apreciações elogiosas, sobre obras anteriores do mesmo autor, ou mesmo dessa, em caso de reedição, ou se o editor conseguiu obtê-las antes da publicação: é esta última prática que o costume anglo-americano designa com o sugestivo termo *blurb* (ou, mais ao pé da letra, *promotional statement*), equivalente ao nosso *blá-blá-blá* ou *conversa de vendedor*, às vezes encontra-se na primeira capa;
- menções de outras obras publicadas pelo mesmo editor;
- uma indicação genérica [...];
- um manifesto de coleção;
- uma data de impressão;
- um número de reimpressão;
- a menção do impressor da capa;
- a do desenhista do leiaute tipográfica;
- a referência da ilustração da capa;
- o preço de venda;
- o número de ISBN [...];
- o código de barras magnético [...];
- uma publicidade paga ao editor [...]. (GENETTE, 2009, p. 29, grifo do original)

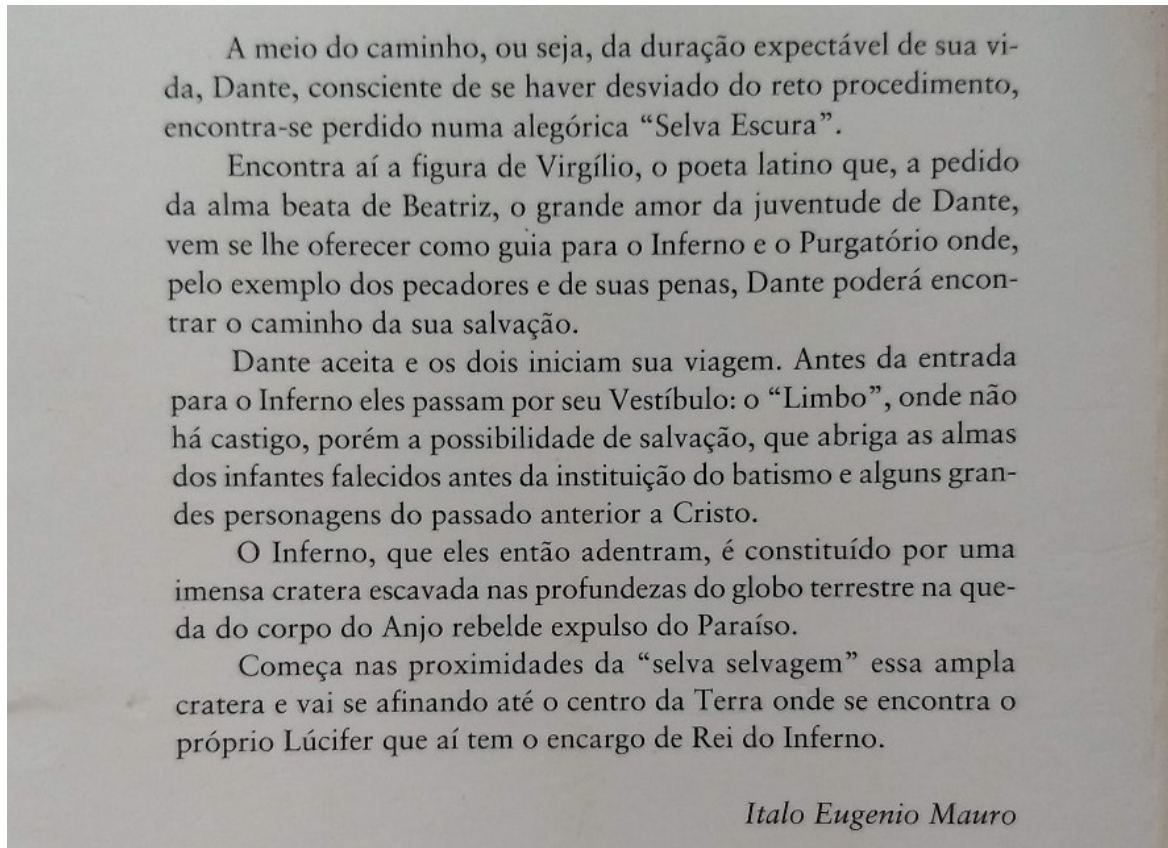
Por outro lado, Genette também chama a atenção para aquelas quartas capas que não possuem nenhum material textual, “quartas capas quase mudas” (GENETTE, 2009, p. 29), como ele as intitula, acrescentando que há, nesse caso, certo “sinal exterior de nobreza” (GENETTE, 2009, p. 29), uma vez que o livro, devido a sua superioridade, já fala por si e não precisaria do auxílio de outro texto. Essa quarta capa “muda” é a mais frequente no nosso *corpus*.

Em relação às obras selecionadas para este trabalho, apenas a edição de 1998 da Editora 34 apresenta quarta capa<sup>99</sup> textual em cada um dos três volumes. Como se pode ver na figura que segue, o texto é um resumo de cada uma das partes da *Commedia* e foi escrito pelo tradutor, Italo Eugênio Mauro. Esse texto, que aparece na quarta capa, poderá ser lido na íntegra, dentro do livro, na Introdução.

---

<sup>99</sup> Acreditamos ser conveniente informar que algumas das edições consultadas não possuem mais a capa e, conseqüentemente, a quarta capa original, por isso pode ser que haja outros exemplos desse tipo de paratexto, porém, para esta pesquisa, não foram possíveis de serem resgatadas.

Figura 21 - Quarta capa do volume do *Inferno* (1998)



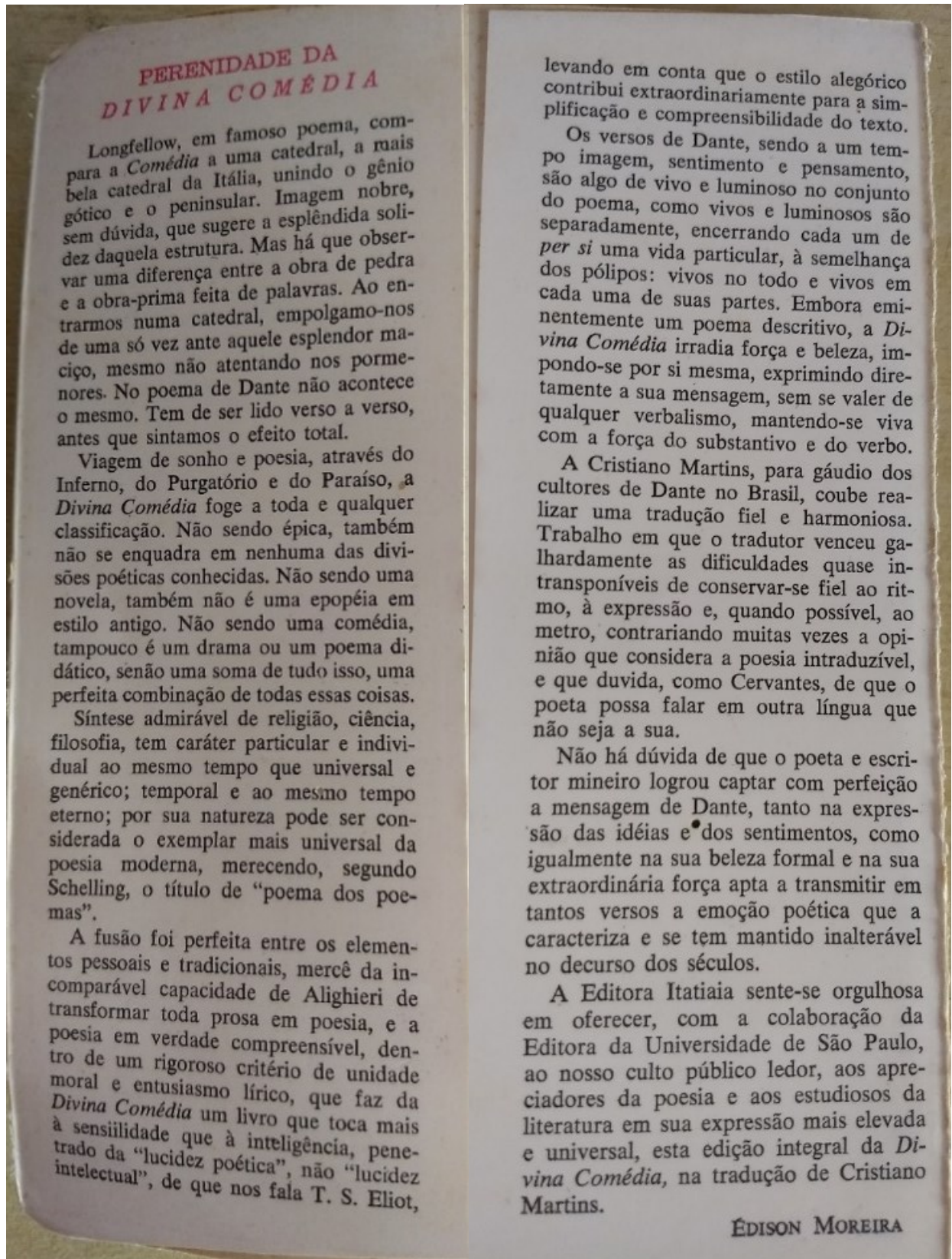
Fonte: a autora (2022)

Outro elemento paratextual importante são as orelhas. Geralmente, quando existem são sempre duas, localizadas uma na capa e outra na quarta capa, como uma espécie de extensão. Genette as define como:

[...] restos atrofiados de uma antiga encadernação, que podem hoje abrigar algumas das indicações já listadas, ou sua chamada, e especialmente o *release*, o manifesto de coleção, as listas de obras do mesmo autor ou da mesma coleção. Aqui também, uma orelha muda, como todo ato de desperdício, é uma marca de prestígio (GENETTE, 2009, p. 30, grifo do original).

As orelhas podem trazer trechos da obra, de outros elementos paratextuais, como o prefácio, resumo, comentários da crítica, informações do autor, tradutor, mas também, como Genette (2009) mencionou, pode ser uma “orelha muda” que funciona como uma continuidade da capa e da quarta capa.

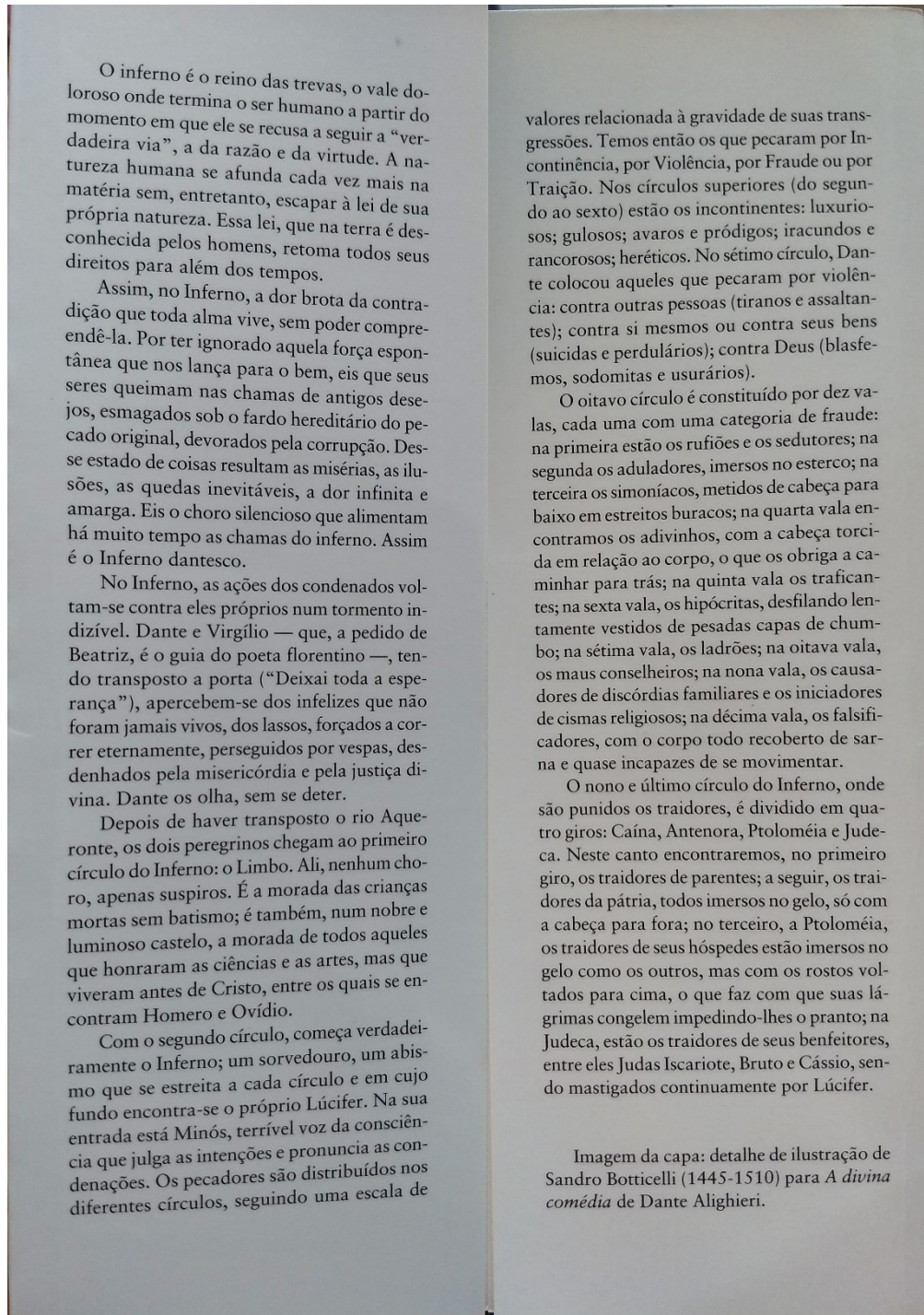
Na edição de 1976, com tradução integral de Cristiano Martins e publicada pelas editoras Itatiaia e Edusp, as orelhas constam de um texto, Perenidade da *Divina Comédia*, assinado pelo editor:

Figura 22 - Orelhas d'A *Divina Comédia* (1976)



Outra edição que apresenta também as orelhas é a edição da Editora 34. Cada um dos três volumes possui duas orelhas. Cada uma contendo um resumo da parte a qual se refere, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Ao final de cada orelha, há uma informação a respeito da ilustração da capa.

Figura 23 - Orelhas do volume do *Inferno* (1998)



Fonte: a autora (2022)

Para Genette (2009), mesmo que o prefácio, o posfácio, a quarta capa e as orelhas, bem como os demais paratextos editoriais não sejam lidos pelo leitor, nem sua existência obrigatória, não se pode pensar na existência, pelo menos hoje, de um texto sem o paratexto. Pois, mesmo que ele, o texto, esteja desprovido de quase tudo, restar-lhe-á ao menos um título e um autor e, no caso das traduções, um tradutor, mesmo que muitas vezes seja negligenciado.

### 3.1.1.3 *Prefácios e posfácios, quartas capas e orelhas de edições de traduções*

Antes de entrarmos nas reflexões sobre os paratextos atuarem como guia ou limiar, baseando-nos no material selecionado, julgamos oportuno pensá-los em suas características enquanto paratextos de obras traduzidas, uma vez que, a teoria de Genette (2009) apenas tangencia esse aspecto.

Anteriormente, tratamos de paratextos de obras literárias escritos pelo seu autor ou por um terceiro, como editor, amigo do autor, personalidade julgada conhecida do público leitor... Nos paratextos de obras traduzidas, além das pessoas já citadas, a autoria desse material poderá ser creditada também ao tradutor.

Bem sabemos que não temos nenhum dos paratextos *corpus* dessa pesquisa cuja autoria pertença a Dante Alighieri, a menos que consideremos o primeiro canto do *Inferno* como tal. Os paratextos encontrados nas 13 edições foram escritos por familiares do tradutor, pelo próprio tradutor, pelo editor ou pessoas que, de certa forma, eram conhecedoras da obra.

Retornando ao texto de Genette (2009), ele descreve uma diversidade de nomenclaturas e definições de paratextos, como podemos encontrar na subseção 3.1.1 e subsequentes. A respeito dos paratextos de tradutores, Genette (2009) faz referência a eles ao tratar da autoria, contudo, não apresenta em específico se paratextos de obras traduzidas poderiam ter características diversas daquelas obras literárias não traduzidas, apenas menciona o fato de o tradutor poder utilizar desse espaço para tratar de sua tradução.

Vejamos o caso brasileiro. Já mencionamos neste trabalho que a atividade editorial no Brasil é recente, data de pouco mais de 200 anos. Quando a produção livreira começou no país, o público e as publicações eram exíguos, por isso lançou-se mão da tradução, tentando-se criar o hábito da leitura. A tradução, então, como bem nos aponta uma das orelhas da obra de Paes, *Tradução: a ponte necessária* (1990),

em nosso país “é um alimento de maior importância. É só através da tradução que a maioria dos leitores têm acesso ao que de melhor se escreve nos outros países [...]” (1990, orelha extensão da capa).

Possivelmente, das obras traduzidas no começo do século XX, alguns títulos eram conhecidos do público letrado. Todavia, para uma parcela daqueles que teriam um primeiro contato com uma obra literária, pode ser que esses títulos fossem desconhecidos. Sendo assim, os paratextos aqui cumpriam o papel de, além de apresentar a obra literária ao seu leitor, localizá-la dentro da literatura mundial. A exemplo do prefácio de Piccarolo, publicado nas edições da *Commedia* de 1946, no qual o prefaciador contextualiza a obra no tempo e no espaço em que ela foi produzida, deixando essa intenção bem clara no início do seu texto: “[...] achamos indispensável iniciar este breve estudo sobre Dante e sua obra, com um quadro geral das condições históricas em que o poeta viveu e escreveu o seu poema imortal” (PICCAROLO, 1946, p. XII).

Podemos pensar, também, que os paratextos de obras traduzidas têm como função fisgar o leitor para a leitura de uma obra estrangeira em detrimento de uma nacional. Para tanto, reitera-se a importância da obra, creditando ao leitor certo *status*, visto que está em suas mãos o “grande poema” (SANTOS, 1918, s.p.).

Conforme o público leitor crescia, e a tradução já havia superado o primeiro contato, os paratextos de reedições poderiam trazer paratextos anteriores, no sentido de uma recuperação histórica, como ocorreu na edição da *Commedia* de 1918 que, além de possuir um novo prefácio, reproduziu aquele da edição 1907. Ou novos paratextos, substituindo os anteriores, indicando uma nova inserção da obra no tempo, como o prefácio de Pérez, em 1942, que substituiu o primeiro prefácio da edição de uma tradução do Barão, publicado no final do século XIX. Outro exemplo é o prefácio de Piccarolo que substituiu aqueles feitos por J.A. nas edições cuja tradução pertencem a Xavier Pinheiro.

Um estudo da obra, mostrando sua maturidade ou falando de aspectos ligados à tradução, também pode ser uma opção desse tipo de paratexto. No caso da *Commedia*, o que mais se aproxima ao se falar da tradução são elogios aos tradutores e ao trabalho por eles realizado, bem como, o método criado por Haroldo de Campos e utilizado na tradução dos *6 cantos do Paraíso* (1976). Além desses exemplos, encontramos paratextos que se referem à trajetória do tradutor e da publicação da tradução, como os prefácios de 1907 e 1918, escritos por J.A.

No entanto, não vemos dentre o material selecionado, nenhum que mencione quais foram as dificuldades encontradas na tradução, como ocorre, por exemplo, no prefácio de *O Infamiliar [Das Unheimliche]* (2019), de Sigmund Freud, no qual os prefaciadores-tradutores, Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, dissertam sobre escolhas feitas na tradução da obra:

Na presente tradução, depois de experimentar várias soluções possíveis, optamos por “infamiliar”, por razões que serão explicitadas mais à frente. Apesar de ser um aparente neologismo, “infamiliar” é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche* em seus usos por Freud. (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 9).

Em se tratando de Dante no século XX, Pasqualini (2019) nos traz que, na edição de 1907 da Garnier, cuja tradução é de Xavier Pinheiro, apenas em oito, das cerca de 1.313 notas de rodapé, o tradutor fará menção as suas escolhas tradutórias.

Os paratextos estudados nessa pesquisa possuem uma peculiaridade, não são frutos de paratextos já existentes em edições estrangeiras, ou seja, foram feitos pensando no leitor brasileiro. E aqui, entra uma outra figura além do tradutor e do prefaciador-tradutor, a figura do autor de paratextos de obras traduzidas.

Dentre aqueles mencionados na subseção 2.2.3, cuja autoria é conhecida, os que se encaixam no perfil de escreverem os paratextos das edições da *Commedia* no Brasil, dentro do século XX, são J.A, José Pérez, Antonio Piccarolo, Mello e Souza, Carmelo Distante e os editores H. Garnier, Jacintho Ribeiro dos Santos e Édison Moreira. Ao verificarmos um pouco das suas trajetórias e lermos os paratextos por eles escritos, não conseguimos encontrar características que contribuíssem para traçarmos um perfil desses escritores de paratextos.

Também mencionamos a escassez e a dificuldade de encontrar informações quanto a essas figuras e as editoras, responsáveis, possivelmente, pela escolha desses. Não conseguimos verificar, portanto, o que os levou a escreverem os paratextos dessas edições. Os editores, talvez, assim o fizeram por já estarem em contato com a edição. O parentesco de J.A e Mello e Souza com os tradutores pode ter sido o fator da escolha. Já Pérez, Piccarolo e Distante, como se sabe, ou tinham um envolvimento acadêmico, pois atuavam como professores, ou tinham uma atuação dentro da literatura e tradução, uma vez que são conhecidos alguns de seus trabalhos enquanto escritores ou tradutores.

Identificados os tipos e características dos paratextos, e após pensarmos neles nas obras traduzidas, cabe-nos agora discutir a respeito da atuação deles perante o texto.

### 3.1.2 Guia e/ou limiar?

Na subseção 3.1.1, inspiradas em Genette (2009), ao tratarmos dos paratextos, iniciamos a partir de sua etimologia. Recuperando um pouco disto, ao pensarmos o prefixo *para* através de sua origem latina, somos levados à compreensão de para-o-texto, ou seja, em direção ao texto. Direção que nos remete à acepção de guia. Já pela origem grega, temos o significado de próximo ao texto, ou seja, no seu limiar. É a partir da questão etimológica da palavra paratexto que partimos para nossa reflexão.

Como mencionado na subseção anterior, na obra *Paratextos editoriais* (2009) não se verifica uma abordagem sobre as funções dos paratextos nas obras traduzidas, nem o entendimento de guia e limiar, apesar de ela trazer elementos que nos possibilitem pensar a respeito. Assim sendo, buscamos outros pensadores cujos trabalhos pudessem contribuir com as nossas reflexões e que, de certa forma, dialogassem com a teoria paratextual de Genette (2009).

Tendo a etimologia da palavra paratexto como ponto de partida, como já pontuado anteriormente, fomos em busca de teorias que complementassem esse pensamento. Logo, para a acepção de guia, encontramos Agamben (2018). Já, para o entendimento de limiar, trouxemos Cacciari (2005). E partindo desses, chegamos a outros, como será possível constatar nos parágrafos seguintes.

Em sua obra *A Aventura* (2018), Agamben nos traz a definição de aventura, não com “a ideia de que ela seja algo estranho – e, portanto, excêntrico e extravagante – com relação à vida ordinária” (AGAMBEN, 2018, p. 41), mas como os fatos rotineiros da própria vida. Diante dessa desconstrução de entendimento, se os fatos da vida são a aventura em si, tão logo a narrativa, por estar dentro do cotidiano, também é uma aventura. Dessa forma, Agamben nos leva a conceber a aventura como a personificação da escrita, ou seja, quando se escreve, aventura-se (AGAMBEN, 2018). Escrever é uma aventura.

Diante de sua concepção de aventura, ao recuperar o estudioso alemão Oskar Becker, Agamben diz que é possível “ser-lançado” ou “ser-levado”. Quando há esse

ato de “ser-levado”, há aquele que conduz e aquele que é conduzido (BECKER, 1963 apud AGAMBEN, 2018). Aquele que conduz é o guia. Aquele que é conduzido, guiado, é o leitor. Dessa forma, o prefácio produz uma aparente segurança ao leitor que ao chegar ao texto não mais se depararia com um total desconhecido, uma vez que esse já fora “apresentado” pelo seu guia.

Lajolo e Zilberman, no primeiro capítulo da obra *A formação da leitura no Brasil* (2019), ao abordarem a formação do público leitor brasileiro, trazem uma importante caracterização da relação estabelecida entre o narrador e o leitor nos romances. Segundo elas, Manuel Antônio de Almeida com a obra *Memórias de um sargento de milícias*, publicada primeiro em folhetim e depois em livro, entre 1852 e 1855, inaugurou o que podemos chamar de narrador-guia: “Manuel Antônio de Almeida parece conduzir o leitor pela mão, como se o caminho a percorrer – vale dizer, a leitura autônoma da obra – fosse difícil” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 30). Tendência essa que de acordo com as autoras foi seguida por Machado de Assis, em 1874, com a obra *A mão e a luva*, quando o escritor trouxe essa relação de guia para o prefácio.

Ao lermos o referido prefácio, intitulado de Advertência, Machado traduz essa função de guia quando procura aproximar-se do leitor, falando-lhe da escrita da obra, dando-lhe conselhos sobre a narrativa e até justificando-se: “Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo [...]” (ASSIS, 1874, p. 4), “Convém dizer que o desenho de tais caracteres [...]” (ASSIS, 1874, p. 4), “Mas talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma coisa de tão pequeno tomo [...]” (ASSIS, 1874, p. 4).

Lajolo e Zilberman (2019) afirmam que essa característica de guia é uma estratégia para seduzir o leitor, mas também porque se via o leitor como um indivíduo, por vezes, incapaz de ler, já que tal prática ainda não era um hábito dentre os brasileiros do século XIX. Dante também estabelece, ao longo de toda a *Commedia*, esse diálogo com o seu leitor: “Imagina, ó leitor, qual fosse o espanto” (canto VIII, vv 94, *Inferno*), “Vês, leitor, que assunto altissonante” (canto IX, vv 70, *Purgatório*), “Ora leitor [...]” (canto X, vv 22, *Paraíso*). A partir dessa exemplificação, podemos considerar esse diálogo entre narrador e leitor, transpondo-o para prefaciador e leitor como uma característica do prefácio-guia.

Recuperando Agamben, ao “ser-lançado”, o leitor é como que deixado à porta, à soleira, no limiar, no vestíbulo que o possibilita ir adiante ou retroceder. Espera-se

do leitor que ele siga adiante, “a ultrapassagem desse limiar é a aventura das aventuras” (AGAMBEN, 2018, p. 58). O prefácio “mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um ‘vestíbulo’, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder” (GENETTE, 2009, p. 9–10).

A respeito do limiar, trazemos as considerações propostas por Cacciari no ensaio *Nomes de lugar: confim* (2005). No texto, o pensador italiano procura conceituar lugar a partir da tentativa de definir confim. Cacciari traz primeiramente uma das características de confim que é o contato. O limite, que ao mesmo tempo ele é e faz, assim como Genette (2009), que trouxe a membrana como aquela que possibilita o acesso, mas também separa. É o limite entre dois territórios, mas também é o espaço final, último ponto antes de se adentrar em um novo espaço. É linha que separa, que dá limite, é confim.

Outros dois entendimentos trazidos por Cacciari são *limen* e *limes*. *Limen* é a soleira, “o passo através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele” (2005, p. 14). Mais uma vez temos a associação com membrana (GENETTE, 2009). Já, o *limes* é “o caminho que circunda um território, que engloba sua forma” (CACCIARI, 2005, p. 14). O paratexto é a linha que separa o leitor do texto, mas também é aquilo que está em volta do texto, que dá a ele características de livro “e, todavia, não pode existir confim que não seja limen e ao mesmo tempo limes” [...] “não existe confim que não seja ‘contato’” (CACCIARI, 2005, p. 14).

Quem também fala sobre limiar é Zahidé Lupinacci Muzart no artigo *Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX* (1990), enviado para o V Encontro Nacional da ANPOLL. Muzart traz uma breve análise de alguns paratextos selecionados, escritos por mulheres brasileiras no século XIX. Aqui a autora se utiliza, no idioma original, de Genette (2009) como base teórica, mas traz também sua visão de paratexto pelo viés do limiar, “o leitor, já no limiar, estava magicamente envolvido na atmosfera romântica e induzido à leitura” (MUZART, 1990, p. 65), cabe a ele, então, dar o próximo passo, ultrapassar o limite.

Limiar também é o espaço onde está situada a presente pesquisa, aos trabalharmos com determinados conceitos que perpassam pela literatura e pela tradução. A obra literária que fornece as edições do nosso *corpus* provém da Itália não unificada do século XIV, por outro lado, o recorte por nós utilizado, são as edições de traduções brasileiras do século XX. Possivelmente, os paratextos que

analisaremos também diferem daqueles de obras não traduzidas ou traduzidas atualmente.

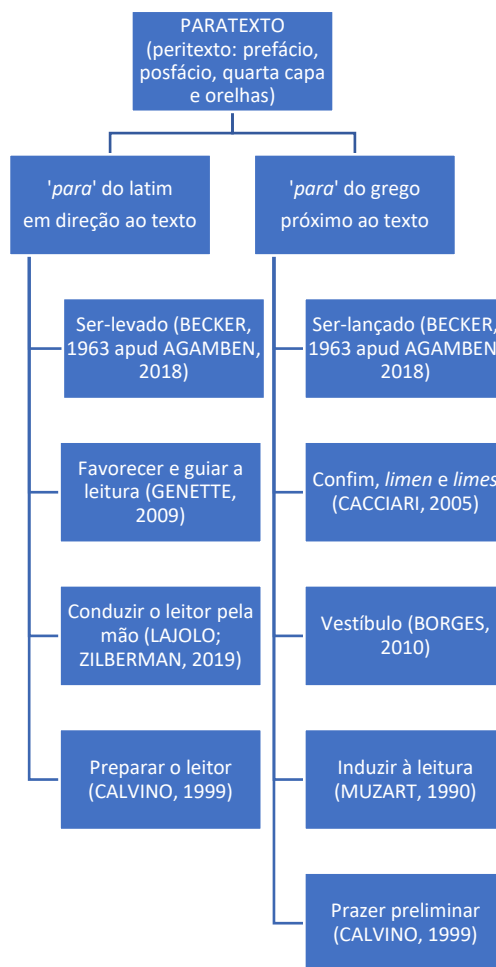
Quando trazemos esses dois entendimentos, guia e limiar, ao falarmos de prefácio - e por que também não paratextos? - nosso intuito não é apontar um em detrimento do outro, mas sim vê-los como dois caminhos possíveis, até complementares, na busca da compreensão desse elemento. Assim como nos traz Italo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno* (1999). Aqui, no Capítulo 1, o narrador prepara o leitor para a aventura - leitura da obra - que está por vir, ou seja, favorecendo e guiando a leitura. Mas, também, aqui o leitor é alertado de que cabe ao peritexto proporcionar um “prazer preliminar”, logo, permanecendo na fronteira:

Revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. Melhor isso que um discurso que pretenda sobrepor-se de forma indiscreta àquele que o livro deve comunicar diretamente, àquilo que, pouco ou muito, você mesmo extrairá dele. É certo que esse passeio ao redor do livro – ler o que está fora antes de ler o que está dentro – também faz parte do prazer da novidade, mas, como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito. (CALVINO, 1999, p. 16-17)

Com base nas reflexões feitas até aqui, chegamos à seguinte ilustração:



Figura 24 - Paratexto: guia e/ou limiar – definições



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Iniciamos essa seção olhando para o livro como um produto constituído de vários elementos, os paratextos. Cada um desses elementos desempenha um papel. Dentro desse conjunto, optamos pelos prefácios e posfácios, quartas capas e orelhas, que possuem diferentes variáveis e funções.

Podemos perceber também que, por mais que requeira nossa atenção, como nos é deixado o alerta ao final da quarta capa de *Paratextos editoriais* (2009): “Atenção ao paratexto!”, pouco se dedica a pensar sobre ele e no seu papel para o livro, inclusive para a sua aceitação ou não entre os leitores. E até mesmo na influência que pode exercer sobre o texto, considerando sua divulgação, entendimento e até mesmo valorização.

Por fim, identificamos que essas *instâncias prefaciais* podem se apresentar como guia e/ou limiar. Nas próximas páginas, conheceremos os peritextos das 13 edições selecionadas da *Commedia*: como eles se constituem em seus aspectos formais e que conteúdo eles trazem ao leitor de Dante.

## 4 A INSTÂNCIA PREFACIAL DA *COMMEDIA*

Na seção 2, percorremos alguns passos da trajetória feita pela *Commedia*, partindo dos aposentos de Dante em Ravena durante sua estada na residência de Guido Novello da Polenta, até chegar em português no Brasil, primeiro pelas mãos de Luiz Vicenti De Simoni no século XIX e, depois, através de outros tradutores. Também vimos um pouco mais de cada edição das traduções por meio do perfil das editoras que as publicaram, de seus tradutores e autores dos peritextos. Na seção anterior, “O livro como mercadoria e seus paratextos”, mostramos as teorias que sustentam nossa pesquisa. Por sua vez, nesta seção, descreveremos os materiais paratextuais encontrados nas edições selecionadas com maior destaque aos prefácios, para que na próxima seção, possamos desenvolver a análise desse material.

Após a leitura do material, sentimos a necessidade da criação de uma espécie de roteiro-base que nos auxiliasse na exposição dos dados encontrados. As informações constantes em cada material que está nessa seção contemplam: título e subtítulos, autoria, número de páginas, formato do texto, informações contidas nele e possíveis questionamentos que surgiram durante a leitura do material. Para melhor entendimento, elaboramos um quadro (Quadro 4) com as informações coletadas, que será apresentado ao final desta seção. Os paratextos estão dispostos cronologicamente e suas imagens foram inseridas no texto conforme julgamos oportuno<sup>100</sup>.

### 4.1 AS EDIÇÕES DE 1907<sup>101</sup>

#### 4.1.1 O prefácio de J.A.

No ano de 1907, vemos as primeiras publicações de traduções da *Commedia* no século XX. No material pesquisado, não conseguimos precisar qual das edições

<sup>100</sup> As imagens referentes à edição de 1907 (Typografia) e 1946 (Leia), com tradução de Xavier Pinheiro, bem como as referentes à edição de 1976, com tradução de Haroldo de Campos (Editora Fontana/IIC), não serão inseridas nesse trabalho uma vez que foram gentilmente cedidas à autora pelas bibliotecas Florestan Fernandes – FFLCH/USP e Brasileira Guita e José Mindlin - PRCEU/USP, com finalidade de leitura e análise, mas não de reprodução.

<sup>101</sup> Utilizamos como consulta às primeiras edições, publicadas em 1907, de ambas as editoras. A da Typografia contendo 3 volumes, apenas o primeiro possui peritexto dentro dos tipos indicados para análise. A da Garnier é apresentada em volume único.

foi lançada primeiro, nem se foram publicadas em período próximos. Sendo assim, optamos por iniciarmos nosso percurso com a edição integral em três volumes, intitulada *Divina Comédia*, cuja tradução pertence a Xavier Pinheiro.

Ao nos depararmos com essa edição, nosso primeiro questionamento foi no que tange à estratégia editorial por trás dessa publicação em três volumes. Na própria edição não há nenhuma indicação se os volumes foram lançados concomitantemente ou em momentos distintos. Apenas sabemos que são do ano de 1907. Contudo, baseando-nos nas considerações de Genette (2009), podemos pensar que esse formato possa ter sido pensado para auxiliar o leitor, tanto na organização da leitura, uma vez que os volumes obedecem à divisão em *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* ou, também, devido à extensão do poema e do tipo de papel utilizado para impressão, pois fazê-la em um volume único, poderia ser um desestímulo à leitura e acarretaria alguma dificuldade no manuseio da obra.

Anteriormente ao prefácio, há um agradecimento da família de Xavier Pinheiro a Americo de Albuquerque “e aos seus colegas do Conselho Municipal de 1897, que tudo fizeram pela publicação desta obra” (PINHEIRO, 1907, s.p.). Sobre o prefácio, sem título, é datado de abril de 1903 e é de autoria do filho do tradutor, J.A., informação inserida ao final da página. O texto, em prosa, com letras em itálico, foi desenvolvido em 15 páginas não numeradas. Objetivamente, divide-se em três partes: breve biografia do tradutor, informações sobre o processo tradutório e caminho percorrido à publicação da tradução.

Na primeira parte, que intitulamos de breve biografia do tradutor, J.A. apresenta seu pai, desde a infância na Bahia até a vida adulta no Rio de Janeiro. O prefácio se inicia com “Não é difícil para mim, filho do tradutor d’esta obra, dizer algo sobre a sua vida [...]” (PINHEIRO, 1907, s.p.), o que nos dá a entender que esse prefácio possa ter sido encomendado pela editora, por exemplo, quanto ao seu conteúdo. Esse início pode contribuir também para pensarmos no caráter político desse texto e da publicação da obra, como veremos adiante, a partir de outras evidências que corroboram com nosso pensamento.

No segundo parágrafo, J.A. deixa claro ao leitor qual será o conteúdo desse seu prefácio “A biografia de meu Pae não é difícil de ser traçada: com duas penadas estará feita” (PINHEIRO, 1907, s.p.), ou seja, o prefácio será voltado ao tradutor e não à obra traduzida.

Ao final do terceiro parágrafo, o prefaciador indica que seu pai teve de interromper seus estudos por conta de problemas financeiros e “não quiz ser mais pesado áquelles que tanto se esforçavam para completar a sua educação litteraria” (PINHEIRO, 1907, s.p.), por isso começou a lecionar nas fazendas dos amigos de sua família. Pode ter sido durante essa “educação litteraria” que o tradutor teve seu primeiro contato com a produção de Dante Alighieri.

A temática escolhida como fio condutor dessa primeira parte do prefácio-biografia são as letras. Como o filho prefaciador nos dá a entender, Xavier Pinheiro foi um homem das letras; iniciou sua vida profissional como professor, depois atuou como jornalista, estenógrafo, funcionário público, escritor e tradutor, ou seja, as letras o acompanharam durante toda sua trajetória profissional:

A sua vida inteira, quarenta annos pelo menos, foi dedicada ás letras, para não ser lembrada pelos seus contemporaneos.  
Ninguem mais do que elle vivia das letras, ninguem mais d'ellas cuidou com mais carinho, com mais dedicação. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

A segunda parte, dedicada ao processo tradutório da obra, que se iniciou com a provocação do amigo e colega de trabalho, o escritor Machado de Assis, em 1874, termina com a conclusão da empreitada e morte do tradutor em 1882. No meio desse caminho, o filho relata que seu pai, após aceitar o desafio de traduzir a obra, exilou-se do convívio de todos, continuou seus afazeres profissionais, mas, na parte que lhe sobrava, debruçou-se sobre os comentários críticos, traduções e tudo o mais que envolvia a *Commedia* dantesca.

Nesse período, pelo que se tem conhecimento, não havia nenhuma tradução integral da obra para o português. Sabemos apenas da existência de traduções de alguns trechos, como a de De Simoni e a edição portuguesa d’*O Inferno* feita pelo Monsenhor. Porém, nesse prefácio, como já apontamos anteriormente, há a indicação de que o tradutor tinha conhecimento de latim e francês, podendo ser essas as línguas dos materiais utilizados para fazer a tradução. Xavier Pinheiro, segundo seu filho, primeiro traduziu, depois se lançou a comentar cada trecho da *Commedia*<sup>102</sup>. É mencionado também que havia a intenção de se publicar uma edição com esses

---

<sup>102</sup> Informações sobre os comentários à *Commedia* feitos por Xavier Pinheiro podem ser obtidas na tese *Zonas de tangência na Commedia*, de Joseni Terezinha Frainer Pasqualini, defendida no PPGLit (UFSC), em 2019, sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Silvana de Gaspari.

comentários, no entanto, não encontramos nenhuma evidência de que tal publicação tenha ocorrido.

Na terceira parte do prefácio, o filho se dedica a mostrar a trajetória de mais de 20 anos percorrida por sua família e, em especial por ele, para ver o trabalho de seu pai publicado. A primeira figura pública que se ocupou da publicação da tradução foi Americo de Albuquerque em 1898, autor do projeto de lei<sup>103</sup> que tratava da publicação. E assim, então, entendemos o porquê da dedicatória feita a Albuquerque no início da edição.

O projeto de lei foi aceito pelo conselho municipal existente na época e encaminhado ao então prefeito, Ubaldino do Amaral, que não deu prosseguimento ao pleito. Posteriormente, a lei foi promulgada pelo vice-presidente do conselho<sup>104</sup> e foram dedicados à impressão no orçamento do ano seguinte, “quinze contos de réis” (PINHEIRO, 1907, s.p.). De posse dessa autorização, em 1899, J.A. foi até o prefeito interino, Honorio Gurgel e a Benedicto Valladares, da Diretoria de Instrução do Instituto Profissional, para dar sequência à impressão da obra. No entanto, não recebeu uma resposta positiva. Ainda em 1899, por indicação de amigos liderados por Leoncio de Albuquerque, J.A. foi ao prefeito Cesario Alvim e depois a mais dois outros que ignoraram seu pedido.

Nesse meio tempo, o deputado federal baiano, João Neiva, colocou-se à disposição para tentar a impressão via governo federal. O filho do tradutor, querendo que se cumprisse a lei municipal, disse que, caso essa lhe faltasse, recorreria ao deputado. No entanto, em 1901, o prefeito Xavier da Silveira Junior autorizou a impressão. J.A. termina seu prefácio com a mesma frase que aparece no *Inferno* no canto IV: “Onorate l’altissimo Poeta”, utilizando-a em referência ao seu pai.

Cabe aqui destacar alguns pontos que dizem respeito a esse prefácio. Primeiro é a pouca referência à obra traduzida, a *Commedia*, ou ao seu autor Dante Alighieri. As referências a eles aparecem apenas quando se menciona a tradução de Xavier Pinheiro, mas, comentários sobre a trama da obra ou o percurso de seu autor, nada disso é mencionado. Apesar de quase nulos, os poucos comentários ligados à *Commedia* evidenciam a grandiosidade do “imortal poema”. Assim, o leitor que tivesse em mãos apenas tal tradução, ao ler o prefácio conseguiria depreender somente que

---

<sup>103</sup> De acordo com o prefácio à primeira edição, o número do projeto era 176 e o decreto número 611 de 03 de novembro de 1898.

<sup>104</sup> Não encontramos a informação de quem era o vice-presidente do Conselho Municipal.

é um poema, dividido em *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* e que fora escrito por um florentino. O prefácio, aqui, destina-se muito mais a enaltecer o tradutor do que a apresentar a obra. Tal fato é difícil de acontecer, uma vez que é de longa data o não reconhecimento do trabalho tradutório, ainda mais no início do século passado, evidenciando-nos ainda mais que essa publicação possa ter tido um caráter muito mais político do que literário.

Podemos destacar também as inúmeras referências a pessoas que se ligaram diretamente ao tradutor, a sua família ou que estiveram envolvidas na publicação. Verificamos que boa parte dessas pessoas possuíam algum envolvimento com os governos da época, seja do período imperial ou dos primeiros anos da República. Alguns desses nomes são por nós conhecidos até hoje, como o Barão de Cotegipe, responsável por conseguir um cargo público para Xavier Pinheiro quando ele se mudou para o Rio de Janeiro; Machado de Assis e Arthur Azevedo, colegas na Secretaria de Agricultura; o Imperador D. Pedro II, que recebeu das mãos do próprio Xavier Pinheiro uma edição, feita para ele, da tradução do *Inferno* e que, anos mais tarde, recebeu a visita da esposa do tradutor, já viúva, que solicitava fosse publicada a tradução; além de outros políticos e escritores como Luiz Murat e Gustavo Santiago, que foram responsáveis pela crítica, dando publicidade ao trabalho de Pinheiro.

Se as figuras públicas que desfilam pelo prefácio de J.A. são muitas, a relação dessa amizade com a família do tradutor e o auxílio dado também estão presentes, talvez como maneira de agradecer a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que o público leitor pudesse ter acesso, em formato de livro, à tradução de Xavier Pinheiro. A família sempre contou com a ajuda de seus amigos. No começo da sua carreira profissional, quando atuou como professor, ainda na Bahia, Xavier Pinheiro dava aulas nas fazendas dos amigos de seu pai. Tanto na Bahia quanto no Rio de Janeiro, esses amigos também tinham envolvimento político. Apesar disso, o trajeto percorrido para a publicação da *Commedia* não foi fácil.

Amigos e políticos à parte, algo que também nos chama a atenção no prefácio são as referências a publicações externas a esse texto. Menciona-se o fato de críticas positivas ou não terem sido publicadas nos jornais da época por conta da tradução. Conforme nos é apresentado no prefácio, o único jornal que criticou o projeto do Conselho Municipal em publicar a tradução foi A cidade do Rio de Janeiro, fundado pelo abolicionista José Carlos do Patrocínio no ano de 1887. Por outro lado, percebe-

se que o jornal carioca A Tribuna<sup>105</sup> era favorável à publicação da obra. Nesse jornal até mesmo J.A. publicou uma Carta Aberta, criticando a postura de Benedicto Valladares de não fazer a impressão da tradução.

Apesar do não reconhecimento da crítica, segundo nos é deixado bem claro nesse prefácio, a tradução de Xavier Pinheiro foi a que mais teve publicações no século XX; das 24 edições apresentadas pelo DBLIT, 7 são com a sua tradução. Hoje, a sua tradução, sem entrarmos na questão tradutória, continua sendo muito conhecida entre o público leitor brasileiro através de diversas reedições e até mesmo sendo disponibilizada em meio digital de forma gratuita, reforçando ainda mais nossa suposição de uma tentativa de popularizar a *Commedia*.

#### 4.1.2 A Advertencia de H. Garnier

A edição de 1907 da editora Garnier traz o prefácio creditado ao editor, H. Garnier, intitulado Advertencia do Editor. O prefácio possui 12 páginas, numeradas a partir da segunda em números romanos de VI a XVI. O texto, em prosa, é iniciado com uma menção à primeira edição da tradução da *Commedia*, feita pelo Barão que, segundo o editor, encontrava-se “ha muitos annos esgotada” (GARNIER, H., 1907, p. V). Sendo assim, o público leitor estaria “[...] privado das bellezas primaciaes de tão notavel trabalho, quer pela rigorosa fidelidade da traducção, quer pelo purismo da linguagem” (GARNIER, H., 1907, p. V).

Ao longo do texto, ao se tratar da tradução, são atrelados a ela comentários elogiosos como “primorosa”, elogios também existentes ao referir-se ao tradutor. Tal como o prefácio apresentado no item anterior, aqui também temos o enaltecimento do tradutor como característica.

Na sequência de seu texto, o editor menciona outros tradutores que traduziram a *Commedia* para o português, seja de forma integral ou parcial. Os tradutores mencionados foram: Xavier Pinheiro, Generino dos Santos, Bernardo Guimarães, Francisco Octaviano, Machado de Assis, Adherbal de Carvalho, Pires de Almeida, Silva Nunes e João Francisco Gronwell.

O prefaciador classifica a *Commedia* como “formosissimo poema épico do christianismo” (GARNIER, H., 1907, VI), ou seja, já indicando certo direcionamento a

---

<sup>105</sup> Segundo artigo de Bruno Brasil, publicado no site da Biblioteca Nacional, em 05 de novembro de 2015, o jornal A Tribuna fazia oposição ao governo de Deodoro da Fonseca.

que tipo de leitura o leitor se depararia. Na sequência, H. Garnier apresenta uma citação sobre a obra de Dante. Segundo ele, essa citação foi retirada do prefácio da primeira edição. Tal trecho, que irá ocupar a Advertencia deste ponto, segunda página, até o seu final, refere-se à obra *Konversations Lexikon*, uma das principais enciclopédias alemãs entre os séculos XIX e XX, “[...] cuja versão devemos ao ilustre Dr. José Carlos Mariani, que a fez propositamente para primeira edição desta tradução de seu glorioso tio” (GARNIER, H., 1907, p. VI).

A citação da *Lexikon* trata-se, na verdade, de um resumo breve, apesar de detalhado, sobre as partes que compõem a *Commedia* e seus respectivos círculos. Reiterando-se a ligação da obra com “as doutrinas do catholicismo” (GARNIER, H., 1907, p. VI). O texto se encerra trazendo informações da possível duração da viagem dantesca ao além-túmulo e seu sentido alegórico. A respeito disso, a citação utilizada apresenta uma mudança com o passar dos séculos a respeito do sentido da obra. Um “sentido moral theologico” (GARNIER, H., 1907, p. XV), trazendo Schlosser<sup>106</sup> como defensor desse pensamento ou uma crítica à política do período, conforme defendiam Rosetti<sup>107</sup> e Marchetti<sup>108</sup>.

#### 4.2 A EDIÇÃO DE 1918<sup>109</sup>

O material apresentado antes do texto principal, na edição de 1918, é composto por três paratextos: uma advertência, feita pelo editor, a repetição do prefácio à primeira edição e outro prefácio referente à edição que está sendo lançada.

A advertência, cujo título é Explicação do editor sobre a presente edição, desenvolvida em 5 páginas não numeradas, é escrita em prosa com letras em itálico. A Explicação, como é indicado em seu final, foi escrita por Santos, o editor, em outubro de 1915 no Rio de Janeiro. Aqui, Santos tece consideráveis elogios ao tradutor e à tradução, uma vez que como se pode entender, essa publicação trata de uma homenagem ao tradutor da obra: “[...] sendo á sua memoria esse meu modesto preito

<sup>106</sup> Encontramos algumas personalidades, ligadas ao mundo das letras, que poderiam referir-se a Schlosser, não tendo certeza, dessa forma, para qual desses é feita a referência.

<sup>107</sup> Sobre Rosetti, existem ao menos duas possibilidades: primeiro o poeta italiano, Gabriele Pasquale Giuseppe Rosetti (1783-1854), que fez alguns estudos sobre a *Commedia*, ou seu filho, Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), que traduziu a obra dantesca *Vita Nuova* para o inglês (ABRAMS, 2000).

<sup>108</sup> Não encontramos nenhuma informação a seu respeito.

<sup>109</sup> Para consulta, utilizamos a 2ª edição de 1918, composta por 2 volumes (volume 1 com *Inferno* e *Purgatório* e o volume 2 com o *Paraíso*).



de reverencia [...]”, “[...] guardarão essa 2.<sup>a</sup> edição como um tributo de admiração e apreço [...]” (SANTOS, 1918, s.p.).

A respeito da edição, o editor, ao elogiar Xavier Pinheiro, menciona o fato de que o trabalho deverá permanecer conhecido pelos intelectuais brasileiros e portugueses:

Os versos que o egregio poeta bahiano, ha 33 annos desaparecido do scenario da vida, passou para a nossa seductora lingua, constitue um trabalho de tal ordem que ele só é sufficiente para que o nome de **José Pedro Xavier Pinheiro** viva perennemente na memoria dos intellectuais da sua terra e de Portugal [...] (SANTOS, 1918, s.p., grifo do original)

E acrescenta: “a traducção brasileira é toda em verso rimado, enriquecida de notas e a presente edição, que tenho a honra e a ventura de apresentar aos intellectuaes do Brasil e de Portugal [...]”. Recordemos que, no início do século XX, não era raro ocorrer a publicação de obras brasileiras em Portugal e vice-versa.

Um fato curioso recai sobre o último parágrafo “[...] que tambem teve um interprete, passando para a nossa lingua a primeira parte do bello poema” (SANTOS, 1918, s.p.). Não fica claro se o editor está se referindo a essa edição ou a uma outra, pois menciona que a tradução é da “primeira parte do poema”. Contudo, na folha de rosto, há a indicação desse ser o primeiro de outros volumes e, bem sabemos, a julgar pela edição de 1907, da Typografia, que Xavier Pinheiro traduziu a *Commedia* de forma integral.

Em termos de conteúdo, a Explicação do editor sobre a presente edição assemelha-se, em muito, com o prefácio da edição de 1907 da Garnier, intitulado Advertencia do Editor, no que tange à referência ao tradutor. Entretanto, no prefácio de H. Garnier, há um resumo da *Commedia*.

Na sequência, ao lermos o prefácio intitulado Da primeira edição, escrito em prosa, letras em itálico, 48 páginas não numeradas, somos remetidos ao prefácio publicado pela Typografia Nacional, em 1907, pela semelhança entre os textos. No entanto, ao nos debruçarmos sobre sua leitura, percebemos que são incluídos ao longo dele três outros textos que foram publicados em jornais da época. Esses três textos foram mencionados no prefácio de 1907, no entanto, constam transcritos apenas neste prefácio de 1918. No mais, o prefácio continua o mesmo, com poucas correções de ordem gráfica e alterações semânticas, feitas, possivelmente, para possibilitar a inclusão desses três textos.

Os textos incluídos são: um artigo de Luiz Murat, intitulado Um livro esquecido, publicado em 18 de maio de 1900 pelo jornal A Tribuna; uma Carta Aberta de autoria de Gustavo Santiago, publicada na Gazeta do Commercio<sup>110</sup>, em 29 de maio de 1902; e, por fim, outro texto de Luiz Murat, Carta Aberta, publicado em 22 de agosto de 1901, n'A Tribuna.

No primeiro texto, o de Luiz Murat no jornal A Tribuna, o poeta inicia fazendo referência à propaganda que existiu há 17 anos em função da publicação da tradução de Xavier Pinheiro. Todavia, passados os anos, até aquele momento a publicação não havia se concretizado. Na sequência, Murat faz uma dura crítica ao governo imperial da época que, segundo ele, cerceava o direito da população de se desenvolver intelectualmente:

A monarchia não se desopressava facilmente das suas obrigações, quando se tratava de dar ao povo alguma coisa que o fizesse pensar, que lhe allumiasse um pouco a intelligencia obscurecida por mais de meio seculo de trévas. Ella gostava de o vêr patinhar, como um batrachio, no lodo daquella escuridão.

Os livros fortes, corroborantes, reffectivos, ella os deixava esquecidos e despresados entre os manuscriptos dos seus respectivos autores.

Está na indole e no interesse desse regimen politico o apoucar e comprimir as maravilhosas faculdades da creação, os livros que se embebem numa intuição superior, que se reservam um direito de protesto, que se arregimentam, em summa, entre aquelles que representam a reacção e o libello contra tudo que não fôr uma alliança, uma connexão intima entre a acção de um governo e a aspiração de um povo. (MURAT, 1900, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.)

Ao longo do artigo, Murat faz menção ao 93 literário<sup>111</sup>, responsável, segundo ele, por mudar os rumos da literatura em nosso país. Depois, enaltece Xavier Pinheiro, chegando a compará-lo com Jean-Jaques Ampère. E, ao tecer comentários elogiosos à figura de Xavier Pinheiro, é que o leitor do início do século XX fica conhecendo minimamente a obra de Dante, objeto da tradução ali publicada. É através desse texto que vemos, pela primeira vez, um pincelar sobre a *Commedia*. Mais uma vez faz-se uma crítica às pessoas do período: “minh'alma confrangeu-se pesarosa deante do indifferentismo do povo e da ingratitude dos governos” (MURAT, 1900, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.) e o texto se encerra.

O outro texto de Murat, inserido ao final do prefácio, trata-se de uma Carta Aberta dirigida ao então prefeito do Rio de Janeiro, João Felipe. Na ocasião, Murat

<sup>110</sup> A respeito desse jornal, não conseguimos encontrar outras informações.

<sup>111</sup> O ano de 1893 é considerado o marco do simbolismo no Brasil devido à publicação de duas obras de Cruz e Sousa, *Missal* e *Broquéis*.

lhe pede que se faça cumprir a lei que autorizava a publicação da tradução de Xavier Pinheiro. Após fazer um breve resumo de todo o trâmite burocrático que a obra percorreu: projeto de lei, decreto, autorização..., Murat critica a falta de empenho dos governantes, mostrando que se passou de governo a governo e nada fora feito. Apresenta inclusive a resposta de Benedicto Valladares, diretor de Instrução da época, ao justificar a não impressão da obra:

[...] ninguém dirá oportuno gastar dinheiro com a impressão da <<Divina Comedia>> de Dante, obra muitas vezes traduzida e excellentemente traduzida em diversos idiomas, inclusive o nosso, pelo que, em verdade, a vantagem de tal traducção caberá sómente ao supplicante.>>. (MURAT, 1901, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.)

Murat continua sua Carta enaltecendo o trabalho do tradutor. Para tentar convencer o prefeito, Murat lança mão de referências ao filósofo francês Augusto Comte e ao poeta inglês Shakespeare. E não apenas o trabalho de Xavier Pinheiro é enaltido, Murat procura expor também a importância do trabalho tradutório:

É pelo esforço, pela tenacidade dos grandes traductores, que temos o conhecimento, ainda que enigmatico, da nossa predestinação, si assim nos podemos exprimir. Nós nos impregnamos triplicemente das lendas antiquissimas, da historia contada pelos traductores que foram até lá, graças a estudos pacientemente feitos. Toda a sua philosophia, toda a sua esthetica, toda a sua moral nós hoje conhecemos. Quem foi que vulgarizou a civilisação de tantos povos? Quem os trouxe até nós? O traductor. (MURAT, 1901, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.)

Ele termina inserindo um trecho do canto XI do *Purgatório*, da tradução feita por Xavier Pinheiro no qual consta o Pai Nosso.

Diante dos dois textos de Murat, uma das possíveis hipóteses é a de que ele possa ter sofrido algum tipo de censura por parte dos governos da época. Isso porque, durante o período imperial, Murat foi favorável ao fim da escravidão e ao início da República. Contudo, quando o Brasil se tornou República, ele não simpatizou com os primeiros governos, a saber, de Deodoro da Fonseca e de Floriano Peixoto (BN, 2021). Como a edição de 1907 ficou a cargo da Typografia, órgão ligado ao governo, pode ser que esses textos tenham sido retirados do prefácio de forma consciente.

Outro texto que não aparece no prefácio da primeira edição é o de Gustavo Santiago. Nesta Carta Aberta, Santiago inicia fazendo referência à publicação da tradução que estaria próxima: “Acabo de receber a <<circular>> anunciadora do proximo apparecimento em publico da traducção portugueza, feita por teu falecido

pae, da << Divina Comedia>>” (SANTIAGO, 1902, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.). Depois, elogia o empenho do filho em publicar a obra de seu pai, “e não sei que mais louvar em ti: si a firmeza, com que de anno vens batalhando pela incorporação em a nossa litteratura dessa obra prima; si a supremacia do culto em ti erigido á memoria paterna” (SANTIAGO, 1902, s.p. apud PINHEIRO, 1918a, s.p.).

O trabalho tradutório feito por Xavier Pinheiro também é elogiado por meio da menção de traduções feitas em outros textos não identificados, creditados a Murat. Fechando sua manifestação, coloca-se à disposição para ajudar na saga que se tornou a publicação da *Commedia*.

No prefácio A segunda edição, também de autoria de J.A., ao longo de 7 páginas, portanto, bem mais suscinto que o prefácio anterior, também em prosa, letras itálicas e não numerado, ele discorre em linhas gerais em relação ao que houve após a primeira edição. É importante ressaltar que entre a escrita do primeiro prefácio, 1903, e a escrita desse, 1915, 12 anos se passaram. Essa distância temporal se faz sentir na escrita. Se, há 12 anos vimos um ativo J.A. na busca em dar os louros merecidos ao trabalho de seu pai, nesse prefácio vemos uma escrita mais austera, apesar de ainda haver alguma esperança numa melhoria em torno do reconhecimento do trabalho de seu pai.

Seu texto inicia-se externando seus sentimentos de felicidade por haver uma segunda edição, menciona que o percurso percorrido para a primeira publicação se encontra no prefácio anterior, bem como justifica, de certa forma, o porquê de repetir-se o prefácio da edição antecedente:

Essa minha dedicação já narrei na 1.<sup>a</sup> edição e a reproduzo nesta, afim de que fique registada, ab eterno, que na minha Patria os intellectuaes de valor, como foi o interprete do maior dos poetas, só conseguem romper a modestia em que viveram, depois de mortos e, mesmo assim, sob difficuldades insuperaveis. (PINHEIRO, 1918b, s.p.).

Se, no prefácio da primeira edição, vimos um filho proativo em busca da publicação da obra de seu pai, no prefácio da segunda edição vemos um filho descontente. Após obtida a publicação, a queixa agora é o reconhecimento dispensado a ela:

[...] as noticias que appareceram na imprensa, em certos jornaes, foram feitas como se tratasse de uma collectanea de sonetos e outras pequenas composições de qualquer poeta. (PINHEIRO, 1918b, s.p.)

No entanto, uma reflexão pode se fazer sobre a não ocorrência da publicidade da obra, segundo o filho do tradutor. Apesar de aproximadamente 20 anos terem se passado entre a conclusão da tradução e a publicação da primeira edição, sabemos que houve uma segunda edição, apesar de desconhecermos as suas respectivas tiragens. Logo, intuímos que alguma repercussão deve ter havido, caso contrário não ocorreria uma segunda edição.

Nesse segundo prefácio, vemos também mais pontos de contato com a obra dantesca, no sentido de que há mais referências a ela, mesmo que ainda sejam pouquíssimos. Essas referências são quanto à estrutura formal da obra, poesia e número total de versos, bem como comentários referentes à dificuldade de se traduzir uma obra como a *Commedia* e enaltecendo ainda mais o trabalho de Xavier Pinheiro: “O poeta bahiano não foi um tradutor vulgar, fez muito mais do que os outros que tentaram interpretar a trilogia dantesca” (PINHEIRO, 1918b, s.p.), “[...] não se limitou em passar para a nossa língua os 14.233 versos de um poema como outros o fizeram, mas estudar a estupenda obra sob vários aspectos [...]” (PINHEIRO, 1918b, s.p.).

Uma característica que se verifica em ambos os prefácios é a menção a pessoas que ajudaram ou não na publicação da obra. Dessa vez, o prefaciador cita nomes de amigos que prometeram uma publicidade, mas não a fizeram ou não como desejava o filho. São eles Syloio Romero, Araripe Júnior, Arthur Azevedo e Murat, que fora citado também no prefácio anterior como alguém que ajudou na primeira publicação: “Existem outros homens de letras, cujos nomes deixo de citar, para não parecer que guardo magua” (PINHEIRO, 1918b, s.p.). Aliás, comentários desse tipo são recorrentes nos prefácios de J.A. Apesar disso, é possível sentir um tom pesaroso ao longo de boa parte do prefácio. Mas também há alguém que recebe elogios: o amigo e editor Jacintho Ribeiro dos Santos.

Em certo momento do prefácio, J.A. menciona as outras traduções que circulavam no mesmo período; são as dos brasileiros Monsenhor e Barão e a do português Domingues Ennes.

Além do acréscimo dos três textos publicados em jornais ao prefácio da primeira edição, há ainda informações sobre outras alterações entre as duas edições, as quais são mencionadas na folha de rosto da segunda edição: revisão, mas sem a indicação de quem foi o responsável por essa tarefa; o acréscimo das imagens de Gustavo Doré, conforme era o desejo do tradutor, segundo menciona seu filho no prefácio; e um rimário organizado por J.A. O rimário foi inspirado em uma edição

italiana de Brunone Bianchi, de 1854, e comentários de G. A. Scartazzini, de 1914. Para esse trabalho, J.A., como é mencionado no texto do prefácio, teve ajuda de dois de seus filhos, netos do tradutor.

Ao final, o filho anuncia a escrita de uma obra sobre seu pai, com publicação prevista para o centenário de nascimento do tradutor, 12 de outubro de 1822. No entanto, não se tem notícias dessa publicação. Por fim, menciona que esta segunda edição, além de circular pelo Brasil, seria distribuída também em Portugal<sup>112</sup>.

Ao colocarmos lado a lado os prefácios, sejam as duas versões do prefácio à primeira edição, seja o da segunda edição, a marca deixada por J.A. é a crítica, primeiro ao Império e ao poder público em geral por não se dedicarem à publicação, e, depois, à imprensa especializada que não publicizou, segundo ele, de forma adequada o trabalho de seu pai. Talvez, a ligação entre filho e pai possa ter ficado mais evidente do que a de prefaciador e tradutor.

Se as duas primeiras publicações de Xavier Pinheiro no século XX tiveram como prefaciador seu filho, isso não ocorreu nas seguintes. O prefácio de J.A. será substituído, nas edições de 1946, pelo de Piccarolo, que não possuía uma ligação direta com o tradutor, apesar de também ter sido, no Brasil, tradutor de Dante.

#### 4.3 A EDIÇÃO DE 1920<sup>113</sup>

Em 1920, houve uma publicação do *Canto Quinto* do *Inferno*, com tradução de Eduardo Guimaraens, publicada pela Livraria Americana. Do nosso *corpus* de pesquisa, essa é uma das poucas edições em que o tradutor também é o autor dos prefácios, algo que só irá ocorrer nos fascículos de 1930, nas edições de 1976 e na edição de 1998.

A capa da obra é encimada pelo nome do tradutor em letras pretas maiúsculas, mas menores em relação às demais que seguem. Após, em caixa alta, em vermelho negrito, há a escrita “DANTE”, seguida de “CANTO QUINTO”, também em vermelho, contudo, em letras menores. Apenas a letra “C” está em negrito. Abaixo,

---

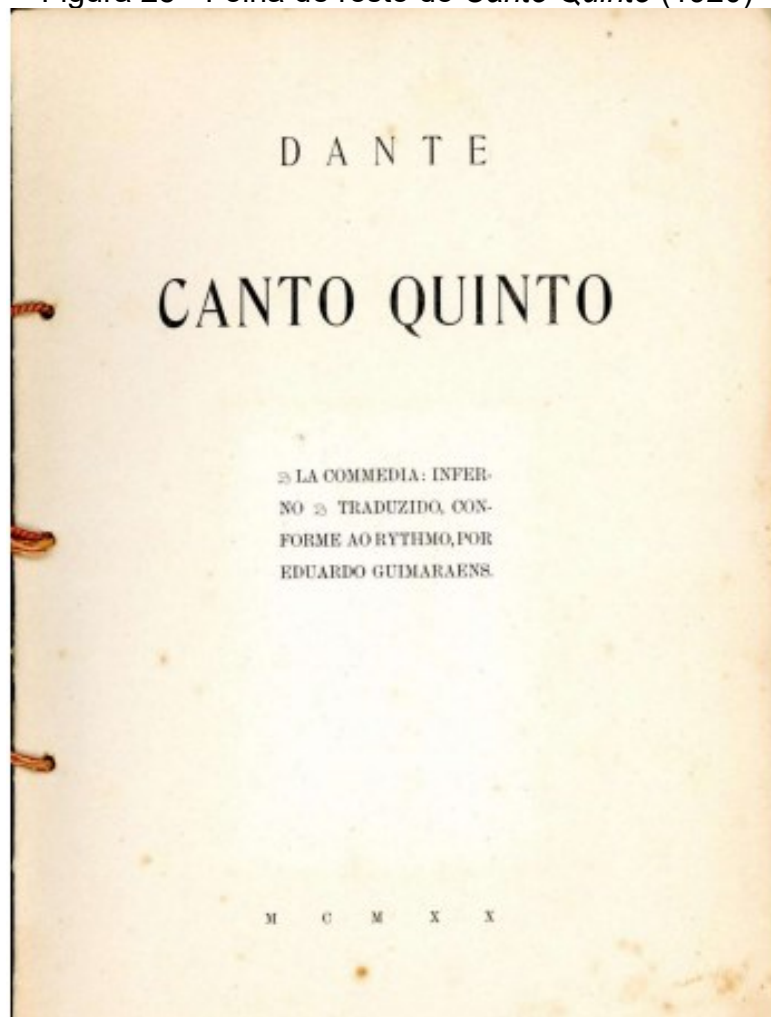
<sup>112</sup> Ao longo do século XX, outra tradução feita por um brasileiro, que também circulou por Portugal, foi a do Monsenhor, de 1886. Por outro lado, como consta no prefácio de J.A. à segunda edição, tivemos a tradução do português Domingos Ennes, que circulou no Brasil.

<sup>113</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição de 1920.

ainda na capa, é apresentada uma imagem de Dante e, na sequência, o ano de publicação, 1920, em números romanos (Figura 1).

Já, a folha de rosto contém as informações dispostas de forma centralizada, variando apenas o tamanho das letras utilizadas: “DANTE CANTO QUINTO LA COMMEDIA: INFERNO TRADUZIDO, CONFORME AO RYTHMO, POR EDUARDO GUIMARAENS”. Ao fim da página, repete-se o ano de publicação em números romanos.

Figura 25 - Folha de rosto do *Canto Quinto* (1920)



Fonte: disponível em <https://www.eduardoguimaraens.com.br>. Acesso em: 28 jan. 2021

O prefácio, composto por 5 parágrafos, ocupa 2 páginas não numeradas. Seu texto, em prosa, está em itálico, com exceção para as seguintes palavras: “Commedia”, “a vizio di lussuria”, “la bufera infernal che mai non resta”, essa aparece em forma de citação, fazendo referência ao canto V do *Inferno*, “Prima Cantica” e

“colori-a com meu melhor sangue”. No prefácio, consta que foi dirigido<sup>114</sup> ao amigo do tradutor, Mansueto Bernardi.

Guimaraens inicia seu texto estabelecendo um diálogo com seu amigo Bernardi: “Recorda um pouco, meu amigo, as primeiras paginas do Poema sagrado. Não será difficil a quem, como tu, as sabe de cor: e, com a intelligencia e com o coração, amas de humano amor a divina Commedia” (GUIMARAENS, 1920a, s.p.). Depois lhe fala brevemente do primeiro canto do *Inferno* e narra o sucedido com Paolo Malatesta e Francesca da Rimini<sup>115</sup>. Na sequência, trata da sua tradução “[...] para repetir a expressão de um altíssimo poeta contemporâneo que ambos admiramos, colori-a com o meu melhor sangue” (GUIMARAENS, 1920a, s.p.) e, para finalizar, retoma o diálogo com seu amigo.

Após o prefácio, mas antes da tradução, há um resumo em forma de soneto do canto V, no entanto, a autoria não é mencionada, mas trata-se do poema de inspiração dantesca feito pelo próprio Guimaraens e publicado na obra *Divina Chimera* (1916) (MANUPPELLA, 1966).

#### 4.4 A EDIÇÃO DE 1930<sup>116</sup>

A publicação da tradução do Monsenhor pela Livraria João do Rio chama a atenção, inicialmente, pelo fato de, diferentemente das demais edições analisadas, ter sido publicada em fascículos, os quais eram publicados, diariamente, de forma avulsa e independente e vendidos na própria livraria, segundo é indicado pelo material. No total foram 17 fascículos, cada um contendo 2 cantos do *Inferno*. Em relação aos materiais paratextuais, segundo os dados expostos por Heise (2011), foram retirados da edição lisboeta e são da autoria do Monsenhor.

---

<sup>114</sup> Utilizamos a palavra dirigir, ao invés de dedicar, para não causar confusão com outra espécie de paratexto, a dedicatória que, segundo Genette (2009), em breves linhas, tratava-se, especialmente na época do mecenato, de “uma homenagem remunerada” (GENETTE, 2009, p. 111), mas que com o passar dos anos perdeu essa função e atualmente invade as funções prefaciais. Como traço distintivo entre prefácio e dedicatória, entendemos essa como “uma simples menção [...]” (GENETTE, 2009, p. 114), no tom de agradecimento, mas sem um texto elaborado. Por sua vez, os prefácios trazem atrelados a si um texto, podendo conter alguma espécie de endereçamento ou agradecimento. Como exemplos de dedicatórias, trazemos, na edição de 1907 da Typografia, onde J.A. dedica a publicação a Albuquerque e ao conselho municipal da época e, na edição de 1947, os agradecimentos de Tahan aos que o ajudaram na edição e publicação da tradução. A respeito dos paratextos do tipo dedicatória, sugerimos a leitura do capítulo *As Dedicatórias* da obra de Genette (2009).

<sup>115</sup> Dante traz a história de Francesca e Paolo do canto V do *Inferno*.

<sup>116</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição de 1930, com seus 17 fascículos.

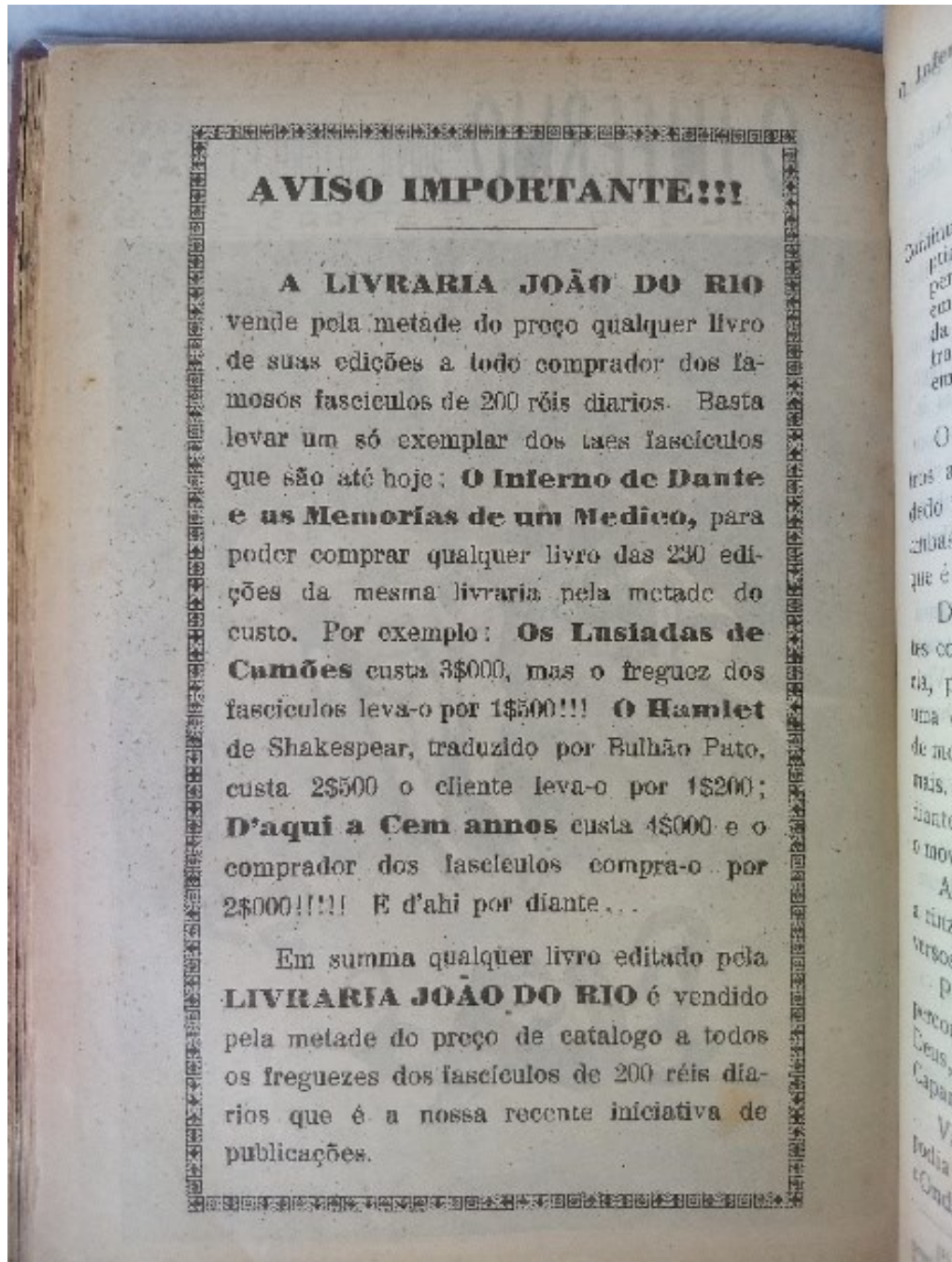


De acordo com Heise (2011), os paratextos da edição de 1886 ocupam cerca de 200 páginas. Já, na edição da João do Rio, como veremos adiante, os paratextos compreendem apenas cerca de 13 páginas. A ordem dos paratextos também mudou. Na edição de Lisboa, foram organizados da seguinte forma: um prólogo contendo o porquê de o Monsenhor ter traduzido o *Inferno* e o percurso feito para tal tradução, seguido de uma introdução dividida em: biografia de Dante Alighieri, explicação da *Commedia*, resumo do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, explicação sobre Dante e Beatriz, sobre o título do livro e as obras menores de Dante (HEISE, 2011). Já, na edição de 1930, a motivação e percurso tradutório, o resumo do *Purgatório* e do *Paraíso* e as partes explicativas sobre Dante e Beatriz, título do livro e as obras menores foram suprimidos. Os que constam na edição da João do Rio, segundo nos é dado a entender através da explanação dos conteúdos feita por Heise (2011), não aparecem de forma integral.

Além dos paratextos ligados diretamente ao texto principal, há outros como propagandas e listas de livros pertencentes ao catálogo da editora.

O prefácio, intitulado A Divina Comedia, escrito pelo também tradutor do texto, indicação essa feita entre parênteses abaixo do título do prefácio, acompanha os fascículos de 2 a 6. No total são 7 páginas, numeradas em algarismos arábicos e com algumas notas de rodapé. O texto, em prosa, é de uma leitura mais exigente, durante a qual o prefaciador-tradutor deixa evidente toda sua erudição, característica, possivelmente, oriunda de sua formação e atuação religiosas. O curioso é que, por diversos momentos, nas propagandas ao longo dos fascículos (Figura 26), a editora faz questão de reforçar o caráter popular das suas publicações, principalmente devido ao preço baixo, segundo sugere a editora nas propagandas, o que entra em contradição ao pensarmos na linguagem utilizada no prefácio feito pelo tradutor.

Figura 26 - Propaganda dos títulos da Livraria João do Rio nos fascículos d'*O Inferno* (1930)



Fonte: a autora (2021)

O Monsenhor não entra no seu escopo enquanto tradutor, nem no seu trabalho tradutório, ele opta por prefaciar *O Inferno* poeticamente com um tom teórico. Para tanto, traz inúmeras referências externas à obra. E, a respeito daqueles que prefaciam a obra de Dante, Monsenhor emite sua opinião: “É para mim indecisa a vantagem de toda essa faina; porque, si um Poeta de tal ordem ganha sempre em ser

lido, perde muito em ser glosado por quem o não entende” (CAMPOS, J., 1930a, p. 60).

O prefaciador faz um resumo da *Commedia* e da trajetória de Dante, que se inicia com uma pergunta sobre a obra dantesca, cuja resposta indica:

É o symbolo gracioso do Templo de Sião, dividido em tres partes: o **Vestibulo**, o **Santo**, o **Santissimo**; - é um lampadário giganteo, de que pendem tres raios de luz, alumando atravez dos seculos a esfera indefinita do pensamento humano; é um foco inextinguível de luz intellectual, cheia de amor; - é o amor do verdadeiro bem cheio de alegria; - é alegria, que transcende toda a doçura – é o **fiat lux**, que rasgou o cahos da idade media; - é o éco antecipado da trombeta do Archanjo, que vem despertar as gerações adormecidas na sombra da morte; - é o bramido de uma consciência afflicta ante os males da humanidade; - é a transfiguração de uma alma desenganada, que resolve romper com o **mundo feio**, e incarnar suas visões tremendas no marmore, no bronze, na palavra, na escriptura, e pela escriptura nos olhos, e pelos olhos nos corações. (CAMPOS, J., 1930a, p. 12, grifo do original)

Na sequência há uma outra pergunta, mas agora, a respeito do autor da *Commedia*: E “<< Quem és tu?>> perguntou a humanidade a Dante. << Eu sou o teu gênio bom>>, respondeu Dante [...]” (CAMPOS, J., 1930a, p. 12).

O prefaciador menciona a influência daqueles que antecederam Dante com seus escritos, mostrando que sua obra é resultado de uma construção anterior, assim também como fará Piccarolo no prefácio das edições de 1946.

Outra instância prefacial que segue, sem autoria indicada, mas segundo Heise (2011), a partir da edição de 1886, pertence também ao tradutor, intitula-se Resumo do Inferno de Dante e, como o próprio nome diz, faz um resumo do *Inferno*: como começa, quem guia e os círculos que o compõem. Ao final, indica-se que os resumos do *Purgatório* e do *Paraíso* serão colocados no momento oportuno. Momento esse que não se verifica nos fascículos seguintes referentes ao *Inferno*. Nesse Resumo é apresentada ao leitor a informação de que o *Inferno* será publicado em 17 fascículos, seguindo-se o ano da publicação e dados da editora. O Resumo, composto por apenas 1 página não numerada, aparece a partir do 2º fascículo e repete-se até o 12º fascículo, sempre junto aos cantos de números ímpares, logo, cantos III, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX e XXI.

Já, em Traços Biographicos de Dante Allighieri, cujo sobrenome aparece escrito ao longo de todo paratexto com dois “l”s, novamente sem autoria indicada, mas que também pertence ao Monsenhor (HEISE, 2011), são apontadas as fontes a serem

pesquisadas, caso se queira encontrar uma biografia de Dante. Primeiro, o autor sugere recorrer às próprias obras de Dante, na sequência cita, no corpo do texto e em notas de rodapé, alguns outros estudiosos e comentadores da obra que poderiam auxiliar nesta empreitada, como Palli, Fraticelli, Vernon e Milanesi<sup>117</sup>. Contudo, reitera a dificuldade em dar veracidade à biografia de Dante, citando o caso de Beatriz e que há diversas narrativas diferentes sobre ela. Cita os biógrafos dantescos Villani e Boccaccio, do qual há uma nota de rodapé apresentando-o. Ao final da página, há uma indicação de que haveria uma continuação desse texto a ser publicada em outro fascículo, no entanto isso não se verifica, ao menos nos fascículos destinados a *O Inferno*. Dessa forma, os Traços Biographicos de Dante Alighieri aparecem nos fascículos de 8º a 12º num total de 5 páginas.

Por duas vezes, nos cantos IV e XXIII, referentes aos fascículos 2º e 12º, respectivamente, há uma página escrita por Hermeto Lima, encimada com uma foto e uma descrição de Saverio Fittipaldi. Segundo Lima, Fittipaldi era o responsável por essa publicação do *Inferno* e é mencionada a escolha da tradução do Monsenhor, reforçando a ideia de popularizar a obra de Dante no país.

Chama a atenção essa vontade de tornar a *Commedia* popular, uma vez que nas propagandas que se intermeiam pelos fascículos, não raro destaca-se o preço que, segundo a editora, na época, eram baixos e de fácil aquisição pela maioria da população. Somada ao preço, há também a publicação em fascículos, o que auxiliaria na aquisição da obra.

Em relação às propagandas, há duas diferentes, mas que se referem à mesma obra: a publicação pela editora da obra *As memorias d'um medico* de Alexandre Dumas (Figura 3), uma outra a respeito da publicação de *A Historia Universal* de Cesar Cantú e um “Aviso Importante!!!”, indicando que ao se comprar *O Inferno de Dante* ou *As Memorias de um Medico*, um fascículo apenas que fosse, poder-se-ia adquirir qualquer outra obra da editora pela metade do preço (Figura 26).

Sobre Cesar Cantú, em sua tese, Heise (2011) apresenta que em uma viagem de trem por Roma no ano de 1874, o Monsenhor conheceu o escritor italiano:

[...] partindo do Rio de Janeiro chegou a Lisboa, de onde pegou um trem e foi até Roma antes de chegar a Jerusalém. Em Roma, quis o destino que

---

<sup>117</sup> Sobre Palli e Milanesi não encontramos nenhuma informação. A respeito dos demais, acreditamos ser Pietro Fraticelli e William Warren Vernon, que comentaram diferentes edições da *Commedia* nos anos de 1920.

conhecesse um ilustre personagem italiano, que depois será amplamente citado na introdução de Pinto de Campos na sua tradução da *Commedia*. Chovia abundantemente na cidade eterna, e o pio Monsenhor viu um homem bloqueado pela chuva. Ofereceu-lhe passagem e o cavaleiro aceitou. Durante o trajeto percebeu que se tratava de um homem altamente instruído, e se assustou quando lhe pediu o cartão de visitas, o companheiro de trem era nada menos que Cesare Cantù [...]. (HEISE, 2011, p. 66, tradução nossa)<sup>118</sup>

Ao longo dos fascículos, a editora também apresenta os livros que pertencem ao seu catálogo, totalizando 218 diferentes obras.

Após a publicação d'*O Inferno* em 17 fascículos, a João do Rio também publicou, como veremos no próximo item, *O Purgatorio*, no entanto esse não foi traduzido pelo Monsenhor, mas sim por Cézar Augusto Falcão.

#### 4.5 A EDIÇÃO DE 1931<sup>119</sup>

Após a publicação de *O Inferno*, a editora Livraria João do Rio também publicou, só que um ano depois, em 1931, *O Purgatorio*, com tradução de Cézar Augusto Falcão. Curioso notar que, diferentemente do material analisado da edição de 1930, esse não possui nenhuma instância prefacial de grande relevo, a não ser por uma propaganda referente à publicação d'*O Inferno* de Dante (Figura 2) e uma indicação de que *O Paraizo* seria publicado posteriormente (Figura 4).

Não sabemos da divisão nem da composição dos fascículos. O que se sabe apenas, ao olharmos para a capa, é a indicação de que pertence à Collecção João do Rio e foi organizada por Saverio Fittipaldi, responsável também pel'*O Inferno*. Não sabemos se os fascículos contendo *O Purgatorio*, originalmente, possuíam paratextos, uma vez que a edição analisada não contém. Porém, como esse material foi publicado de forma separada, devido à distância temporal, bem como ao estado de deterioração do material analisado, pode ser que partes tenham sido perdidas. Já, em relação aos fascículos referentes a'*O Paraizo*, não conseguimos encontrar nenhum indício de que tenham sido publicados.

<sup>118</sup> “[...] partendo da Rio de Janeiro arrivò a Lisbona, da dove prese un treno e andò fino a Roma prima di recarsi a Gerusalemme; a Roma fortuna volle che conoscesse un ilustre personaggio italiano, che sarà poi ampiamente citato nella introduzione di Pinto de Campos alla sua traduzione della *Commedia*. Pioveva a dirotto nella città eterna, e il pio monsignore vide un uomo bloccato dalla pioggia; gli offrì un passaggio, e il cavaliere l'accettò; durante il tragitto conobbe che si trattava di un uomo altamente istruito, e si spaventò quando questi gli diede il suo biglietto da visita; il compagno del carro era niente meno che Cesare Cantù [...]”. (HEISE, 2011, p. 66).

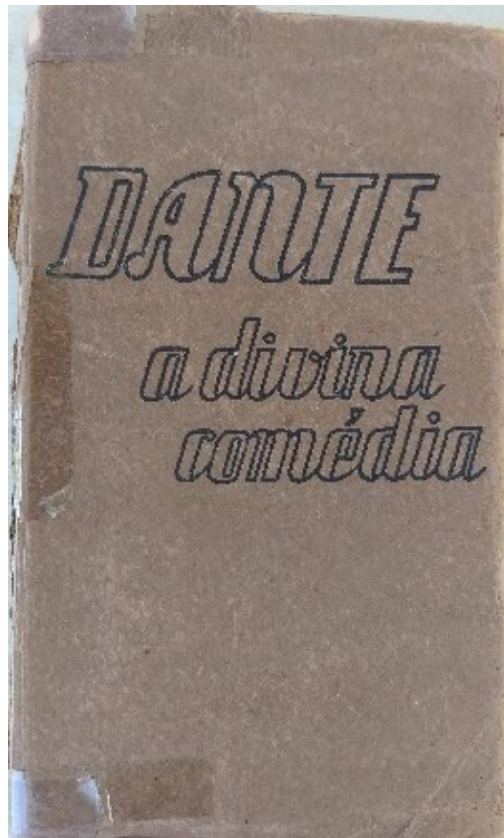
<sup>119</sup> Para consulta, utilizamos a 1ª edição de 1931, com seus respectivos fascículos.

Ultrapassadas as publicações da *Commedia* em fascículos pela João do Rio, retornamos às publicações em livros. A que segue pertence a Edições Cultura, com tradução do Barão e prefaciada por Pérez.

#### 4.6 A EDIÇÃO DE 1942<sup>120</sup>

Em outra publicação de uma tradução do Barão, essa de 1942, pela Edições Cultura, inicialmente, na capa do livro, temos apenas as seguintes indicações: “DANTE a divina comédia”. Sim, a palavra Dante escrita toda em letras maiúsculas e sem o costumeiro sobrenome Alighieri. O título da obra acrescido do artigo “a” e todo o título em letras minúsculas (Figura 27):

Figura 27 - Capa d'A *Divina Comédia* (1942)



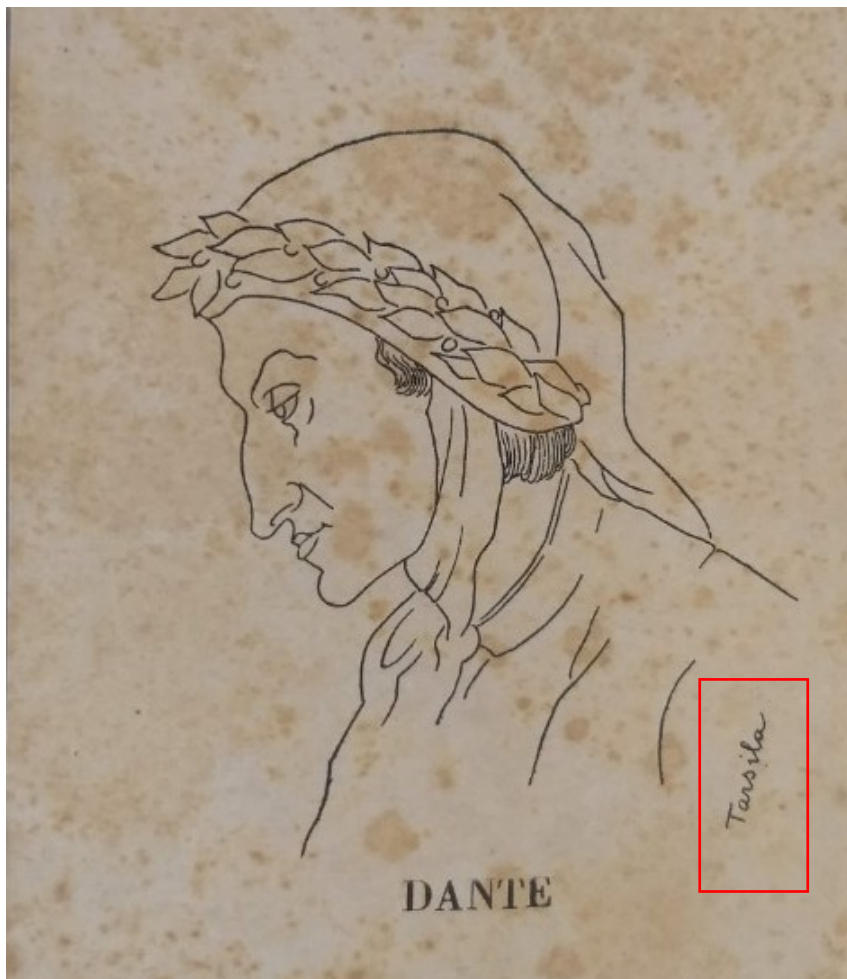
Fonte: a autora (2021)

---

<sup>120</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição de 1942, em volume único.

Na sequência, há uma folha em branco e, no seu verso, uma pintura retrato de Dante, com a escrita DANTE em caixa alta, assinado por Tarsila<sup>121</sup> (Figura 28):

Figura 28 - Pintura retrato de Dante n'A *Divina Comédia* (1942)

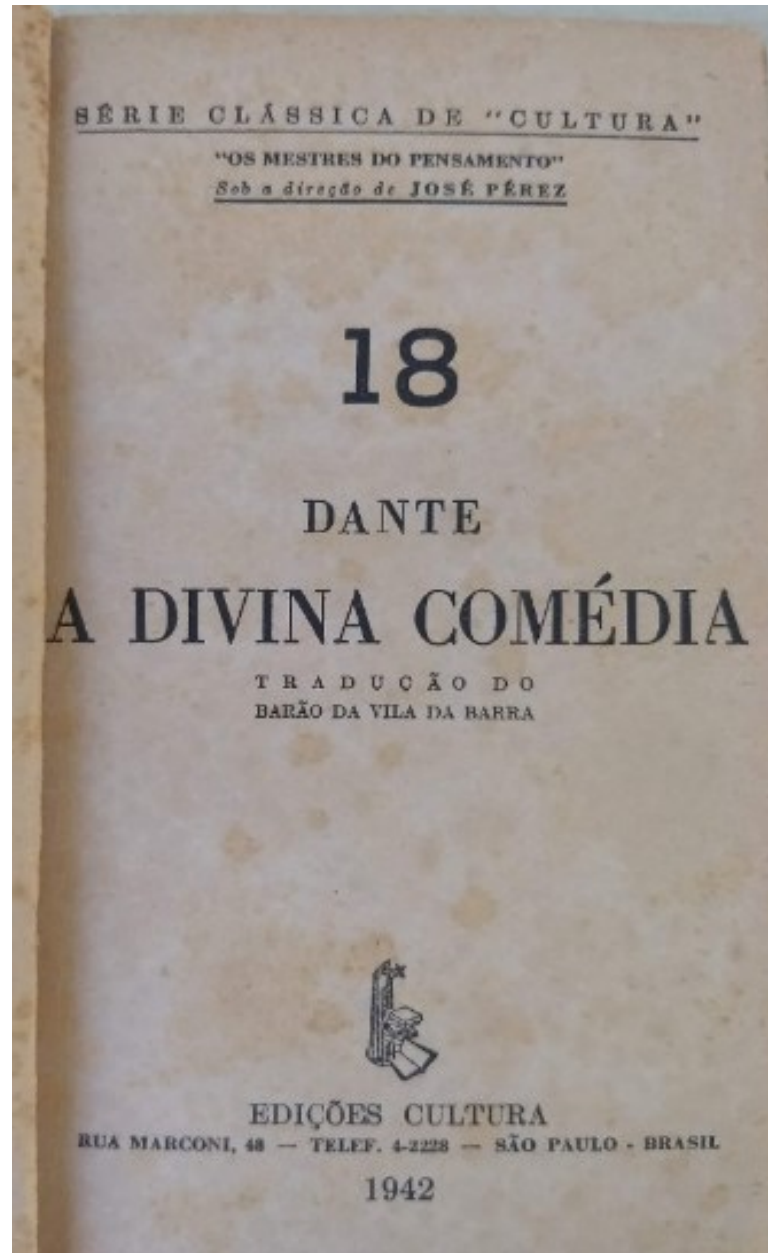


Fonte: a autora (2021)

Na folha de rosto, o nome do Barão aparece com o seu sobrenome, Vila, com apenas um “l”, destoando até então da grafia encontrada, com dois “l”s. Aqui, pode-se verificar também o título do prefácio, Dante e a poesia universal, e seu autor, José Pérez que, além disso, foi o responsável pela coleção Os mestres do pensamento, da qual a *A Divina Comédia* faz parte, sendo a 18ª obra (Figura 29):

<sup>121</sup> Acreditamos ser Tarsila do Amaral, uma vez que, ao compararmos essa assinatura com outras constante em quadros da artista, elas apresentam semelhanças.

Figura 29 - Folha de rosto d'*A Divina Comédia* (1942)



Fonte: a autora (2020)

O verso da folha de rosto contém uma Síntese cronológica da vida de Dante (1265-1321), trazendo aspectos conhecidos da vida pessoal do poeta, iniciando com seu nascimento em Florença, mencionando seus pais e fazendo referência a Cacciaguida que, na *Commedia*, é apresentado como sendo trisavô do poeta. Cita-se sua atuação em batalhas como soldado em defesa de Florença, passando pela morte de Beatriz, seu casamento com Gema Donatti e o nascimento de seus quatro filhos, Pedro, Jacó, Antonia e Beatriz. Há, também, menção ao seu envolvimento político quando atuou como conselheiro, embaixador e prior, seguido da sua condenação,



posterior exílio e terminando com sua morte em Ravena. Eis então que chegamos ao prefácio.

Na sequência, há uma página na qual aparece o título central do prefácio, escrito em letras maiúsculas e destacadas (Figura 13). O prefácio é numerado em algarismos arábicos a partir da segunda página, do número 8 ao 32. A página inicial é aberta com Prefácio de José Pérez, em letras maiúsculas, com destaque em “Prefácio” e “José Pérez”, o “de” também aparece em maiúsculas, mas em letras menores (Figura 19). O ensaio, como o próprio Pérez define, é composto por 26 páginas. O texto em prosa está todo grafado em itálico.

Diferentemente de outros prefácios apresentados nessa seção, esse em nenhum momento faz referência ao tradutor, nem ao seu trabalho tradutório. Também não há um viés de crítica política sobre a publicação. Pérez, para apresentar o poeta, lança mão de dois biógrafos de Dante, Boccaccio e Papini. De um lado, apresenta um Dante deus, imortalizado e imaginado por Boccaccio, de outro, um Dante homem, descrito pelos olhos de Papini. Duas faces, duas versões de um mesmo escritor.

O prefácio está dividido em onze partes, separadas pelo sinal gráfico \* repetidos três vezes. Na primeira, Pérez introduz seu texto trazendo informações dos dois biógrafos: “Dois compatriotas do Poeta e seus dois ilustres biógrafos, um, seu contemporâneo Boccaccio, outro, contemporâneo nosso, Papini – e, além do mais, dois Giovanni – sejam o fundamento deste breve ensaio sobre Dante” (PÉREZ, 1942, p. 7). Curioso notar que Pérez chama atenção para “três atributos” que, segundo Papini, seriam precisos para ler Dante: ser católico, florentino e artista. Pérez diz que tanto Boccaccio quanto Papini eram católicos, florentinos e artistas. Dante, acredita-se, também o era.

Ainda na primeira parte, Pérez menciona a extensa quantidade de obras que tratam de Dante, sendo “que alguns desses infinitos livros constam do acervo da Biblioteca Municipal de São Paulo - aí por uns quatrocentos tomos – adquiridos com a livraria de Batista Pereira [...]” (PÉREZ, 1942, p. 8).

Na segunda parte, Dante é endeusado por Boccaccio ou como Pérez adjetiva a descrição feita pelo autor de *Decameron*, “este é um Dante, digamos, lendário” (PÉREZ, 1942, p. 13). O prefaciador aponta como o nome de Boccaccio ficou atrelado ao de Dante a partir das leituras públicas feitas em Florença e traz também alguns dados da vida dantesca, da origem do seu sobrenome, do encontro com Beatriz e de sua família.

Seguindo a Boccaccio, veremos Dante pouco ligando ao frio ou ao calor, às vigílias e aos jejuns e a outros males, com assíduo estudo, vindo a conhecer da divina essência e de outras coisas e daquilo que por humano engenho quase não se pode compreender. E relata como, na Paris universitária e teologal daqueles tempos, causou assombro o seu saber, e daí uns o chamarem de Poeta, alguns de Filósofo, e outros de Teólogo. (PÉREZ, 1942, p. 10)

Era admiravelmente ordenado nos costumes públicos e particulares; mais que nenhum outro, cortês e civil. Moderadíssimo no comer e no beber, eis que dizia que não vivia para comer, mas comia para viver. Raro, se não provocado, falava [...]. (PÉREZ, 1942, p. 12-13)

Na terceira parte, Dante é humanizado por Papini que, apesar de o escritor florentino ter sido grande intelectual, foi um homem “cheio de vícios e defeitos, especialmente de ordem moral” (PÉREZ, 1942, p. 13). Nesse trecho, Pérez utiliza como fonte a obra de Papini, *Dante Vivo*, publicada no Brasil em 1935 com edição da Livraria do Globo de Porto Alegre, tradução feita pelo Pe. Leonardo Mascello (DANTE..., [20--?]):

Para Papini, Dante foi boêmio, namorador, mulherengo, homo-sexual, frequentador de marafonas, profundamente orgulhoso – de uma soberbia excessiva – provavel assassino, acovardado, apanhando, sem reagir, bordoadas a valer, peculatório e rebelde, infeliz e infelicitante, - um urucubaca – adúltero com sua própria cunhada, pecador responsável de muitas culpas, principalmente da luxúria, da ira e do orgulho, e louvador de si mesmo. Além disso, foi o mais terrível dos panfletários e como tal um homem cruel. (PÉREZ, 1942, p. 13)

Na quarta parte, Pérez, em apenas 1 parágrafo de aproximadamente 20 linhas, faz uma reflexão a respeito dos dois Dantes apresentados.

Na quinta parte, temos um perfil de Dante traçado por Pérez, que o caracteriza como um homem político, escritor de uma obra também política (fazendo referência à *Commedia*). Vejamos um trecho que funciona como síntese do pensamento de Pérez a respeito de Dante:

Os Cantiche da “Divina” são dedicados ao julgamento dos maus políticos, dos administradores pervertidos, dos diplomatas sem consciência, dos reis e até dos papas que Dante vai julgando cruel e inflexivelmente. Este é o fundo último do grande poema. Tudo, porém, vem cercado de tais auréolas da sua paixão, a sua enorme paixão por aquela Beatriz transformada em verdadeira alegoria, numa espécie de vice-Nossa Senhora, e tais são os debates em torno a problemas, de teologia principalmente, e tão desconforme e esmagadora é a sala Poesia, que aos mais desatentos pode escapar o sentido mais profundo do poema, que nos parece visceralmente político, insistimos. Isto, sem esquecer que a melodiosa enciclopédia, que é a “Comedia”, tratando de tudo, concentrando tudo, combinando tudo – história, mitologia, filosofia, teologia, as ciências do tempo, os ideais da época, as

tendências contemporâneas e o esforço dos antigos, numa demonstração de cultura que assombra, numa intuição de inteligência que estarrece, transformado Dante num verdadeiro gigante do pensamento pelo que assimilou e pelo que depositou e sedimentou nos seus versos catedralescos – tudo isso é capaz de desviar mesmo a atenção, a ponto de não se poder apreender com direitura e com exatidão a essência primordial dos seus intuitos. No entanto, lida como se deve ler uma obra dessa natureza, com vertiginosa atenção e estudo autêntico, apreendido o seu cosmorama geral e surpreendida nos seus detalhes, estudo do qual se pode sair culto e até sábio, bastando por uma verdadeira enciclopédia, embora desaparelhada dos conhecimentos ulteriores, e conhecida a sua vida de fortes lances políticos, e o desejo das represálias contra aqueles Guelfos-Negros, que tanto o perseguiram, chega-se à conclusão racional de que a sua pretensão foi escrever a desforra do seu partido esmagado e a vingança da sua vida prejudicada pelos antigos companheiros de facção. (PÉREZ, 1942, p. 17-18)

Já na sexta parte, Pérez apresenta um Dante segundo a ótica de outros intelectuais. São eles Giovanni Maria Cornoldi, cujo sobrenome aparece como Cornaldi, Friedrich Nietzsche, Cecco D’Ascoli, Voltaire e Melchiorre Cesarotti. Cornoldi é citado por ter sido o autor da obra *La filosofia scolastica di S. Tommaso e di Dante*. O filósofo Nietzsche liga-se a Dante no texto de Pérez por ter comentado, certa vez, a respeito do escritor florentino, que ele seria “uma hiena que fazia poesia entre os túmulos”. Segundo Pérez, o poeta italiano Cecco D’Ascoli, o escritor francês Voltaire - “on a regardé ce salmigondis comme un beau poème épique” - e o teórico Cesarotti - “garbuglio grottesco” - também haviam feito comentários a Dante na mesma linha de Nietzsche.

Na sétima parte, é apresentado ao leitor “um dos grandes problemas na dantologia, [que] é o problema das fontes e das origens” (PÉREZ, 1942, p. 22-23), trazendo dados que embasam uma possível origem árabe da *Commedia*.

Na parte seguinte, Pérez faz um breve resumo das demais obras de Dante ou, como Piccarolo apresenta no seu prefácio de 1946 “as obras menores”: *La Vita Nuova*, *Il Canzoniere*, *Il Convivio*, *De Vulgaris Eloquentia*, *De Monarchia*, *Egloghe Latine*, *Epistolae* e *Questio di acqua ed terra*. Chamamos a atenção para como é apresentada a grafia dos títulos, sem a tradução para o português. Fato esse que pode ser em razão dessas obras não terem, nesse período, tradução para o português ou terem sido traduzidas recentemente, como é o caso de *Vita Nuova*, com tradução em 1937 (Athena Editora). O fato de não se traduzir o título se mantém em outros livros citados ao longo do prefácio. No entanto, a *Commedia* aparece com a grafia *Comédia*.

Na nona parte, a *Commedia* vem apresentada como uma síntese da Idade Média, tal definição também será utilizada por Distanto na edição da Editora 34. Na penúltima parte, é abordada a simetria dantesca, particularmente, da simbologia do número 3. Por fim, encerra-se trazendo um Dante como poeta universal.

Ao longo do seu ensaio, Pérez utiliza expressões em italiano e trechos de obras literárias, algumas em italiano e outras em português; algumas, quando da *Commedia*, são referenciadas, as outras não. As citações cujas referências aparecem são aquelas que se encontram traduzidas para o português. O prefaciador traz referências a outros textos e intelectuais que também discorreram sobre Dante, fazendo-nos recordar dos prefácios existentes na publicação de 1930 da João do Rio.

Até aqui, sabemos que a tradução da *Commedia*, feita pelo Barão, teve três edições, uma em 1888, outra em 1907 e essa de 1942. Cada edição contou com diferentes prefaciadores, Araripe Júnior e Dr. José Carlos Mariani, H. Garnier e Pérez respectivamente. Isso nos leva a pensar no porquê tal substituição ocorreu. Como se trata de três publicações feitas por editoras diferentes e períodos temporais diferentes, essa pode ser a explicação mais plausível, ou seja, uma escolha editorial que se adequou temporalmente.

#### 4.7 AS EDIÇÕES DE 1946<sup>122</sup>: O PREFÁCIO DE PICCAROLO

No ano de 1946, duas editoras, Leia e Edigraf, lançaram edições da *Commedia*. Ambas com tradução de Xavier Pinheiro e prefaciadas por Piccarolo. Nosso primeiro questionamento foi se as duas editoras possuíam alguma ligação e caso fossem publicações distintas, o que teria levado duas editoras diferentes a publicarem a mesma obra com as mesmas características, ou seja, mesmo prefaciador, prefácio e tradutor.

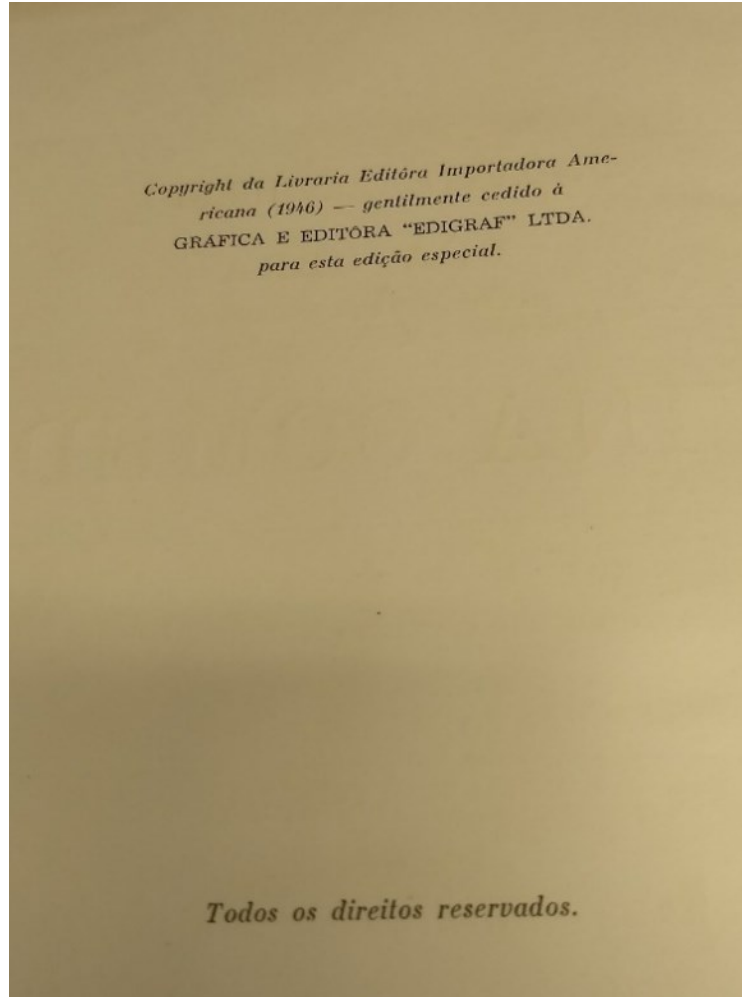
Um caminho nos é apontado na própria edição da Edigraf. No verso da página de rosto, encontra-se a seguinte informação: “Copyright da Livraria Editôra Importadora Americana (1946) – gentilmente cedido à GRÁFICA E EDITÔRA ‘EDIGRAF’ LTDA. Para esta edição especial”. Logo, intuímos que Leia é a abreviação de Livraria Editora Importadora Americana. Isso nos indica que, possivelmente, a publicação da Leia é anterior à da Edigraf e que o ano de publicação dessa última não

---

<sup>122</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição bilingue de 1946 de ambas as editoras, compostas por três volumes cada uma.

seja 1946, como indicado pelo DBLIT. Contudo, na edição da Edigraf, esse ano entre parênteses é a única data apresentada ao longo de todo o livro, conforme podemos verificar na indicação que aparece no verso da folha de rosto (Figura 30).

Figura 30 - Indicação de cessão de impressão da Leia à Edigraf (1946)



Fonte: a autora (2019)

Mas, então, o que levou a Leia a ceder seus direitos de publicação à Edigraf? E qual seria o ano exato dessa edição? Será que houve alguma parceria entre as editoras? Ou elas faziam parte de um mesmo grupo editorial ou, talvez ainda, a Edigraf tivesse um alcance de publicação maior? Ou se trata da mesma editora que por algum motivo mudou de nome? Como se pôde verificar na Figura 30, aparece a indicação de “edição especial”. Seria em virtude de alguma comemoração? Se sim, qual?

Como mencionamos na seção 2, nada encontramos sobre essas duas editoras. Hallewell (2017) aponta que na década de 1860 em São Paulo, havia uma Typografia Americana, mas não há nada além disso. Outras buscas realizadas não

resultaram em nenhuma informação que nos auxiliasse a responder nossos questionamentos. Suspeitávamos que talvez a Editora Leya pudesse ter alguma relação com a Leia, mas aquela é uma editora fundada em 2008 em Portugal que, no ano seguinte, se instalou no Brasil.

Na folha de rosto das duas publicações, é indicada a existência de um “Texto crítico italiano da ‘Società Dantesca Italiana’” e “apostilas de R. Fornaciari”, porém nas versões consultadas, tais textos não foram encontrados. Há também a indicação de um estudo de Piccarolo, que se trata do prefácio, apresentando-o como “Professor Emérito da Escola Livre de Sociologia e Política”.

Num primeiro momento, acredita-se ser esse um estudo crítico, feito para outro fim, mas que fora colocado nessa edição como prefácio, tal como ocorreu com a introdução de Cristiano Martins em 1976. No entanto, o próprio Piccarolo se refere ao texto escrito como prefácio à terceira edição da tradução de Xavier Pinheiro. Na folha de rosto, consta ainda o título do prefácio, Dante Alighieri e sua obra.

O prefácio está dividido em seis partes: I - Florença nos tempos de Dante, II - A literatura pré-dantesca, III - Notícias biográficas, IV - As obras menores de Dante, V - A Divina Comédia e VI - Dante em Portugal e no Brasil. A parte V ainda se subdivide em: 1º- Origem e formação da Divina Comédia, 2º – Topografia da Divina Comédia, 3º – A alegoria na Divina Comédia, 4º – Ciência e Religião na Divina Comédia e 5º - A arte e a poesia na Divina Comédia.

O prefácio é bastante extenso, contendo 52 páginas indicadas em algarismos romanos a partir da segunda página, os números vão de XII a LXII, mais três imagens, na edição da Leia. O que é característico de todas as partes desse prefácio são as citações das obras de Dante, não apenas da *Commedia*, mas também do *Convivio*, da *Vita Nuova* e demais obras. A respeito das citações referentes à *Commedia*, há a indicação de que a tradução dos trechos apresentados é de Xavier Pinheiro, ou seja, do tradutor que o leitor lerá mais adiante. O prefaciador também informa que, quando os trechos citados são referentes à *Vita Nuova*, pertencem à publicação da Editora Athena. Já, a tradução dos demais textos foram feitos pelo próprio prefaciador, como ele informa no prefácio.

Todo o texto está disposto na página sempre em duas colunas, apenas os títulos principais de cada subitem aparecem centralizados.

Na parte I, Piccarolo apresenta ao leitor a história política da Itália na época de Dante, as disputas entre Império e Papado, que começaram muito antes de Dante,

mas que incidiram sobre seu exílio. Piccarolo não se dirige diretamente ao leitor, porém deixa transparecer a importância de se saber a história da época para entender a obra dantesca.

A segunda parte é reservada a uma retrospectiva das artes que criaram o terreno para que a genialidade de Dante pudesse florescer,

[...] passamos sem mais, a traçar breve desenho da cultura toscana, início da verdadeira literatura italiana, que precede e, em parte, prepara o meio ambiente onde Dante desenvolverá sua atividade, tanto pelo que diz respeito à formação lingüística, como à literatura propriamente dita. (PICCAROLO, 1946, p. XIV)

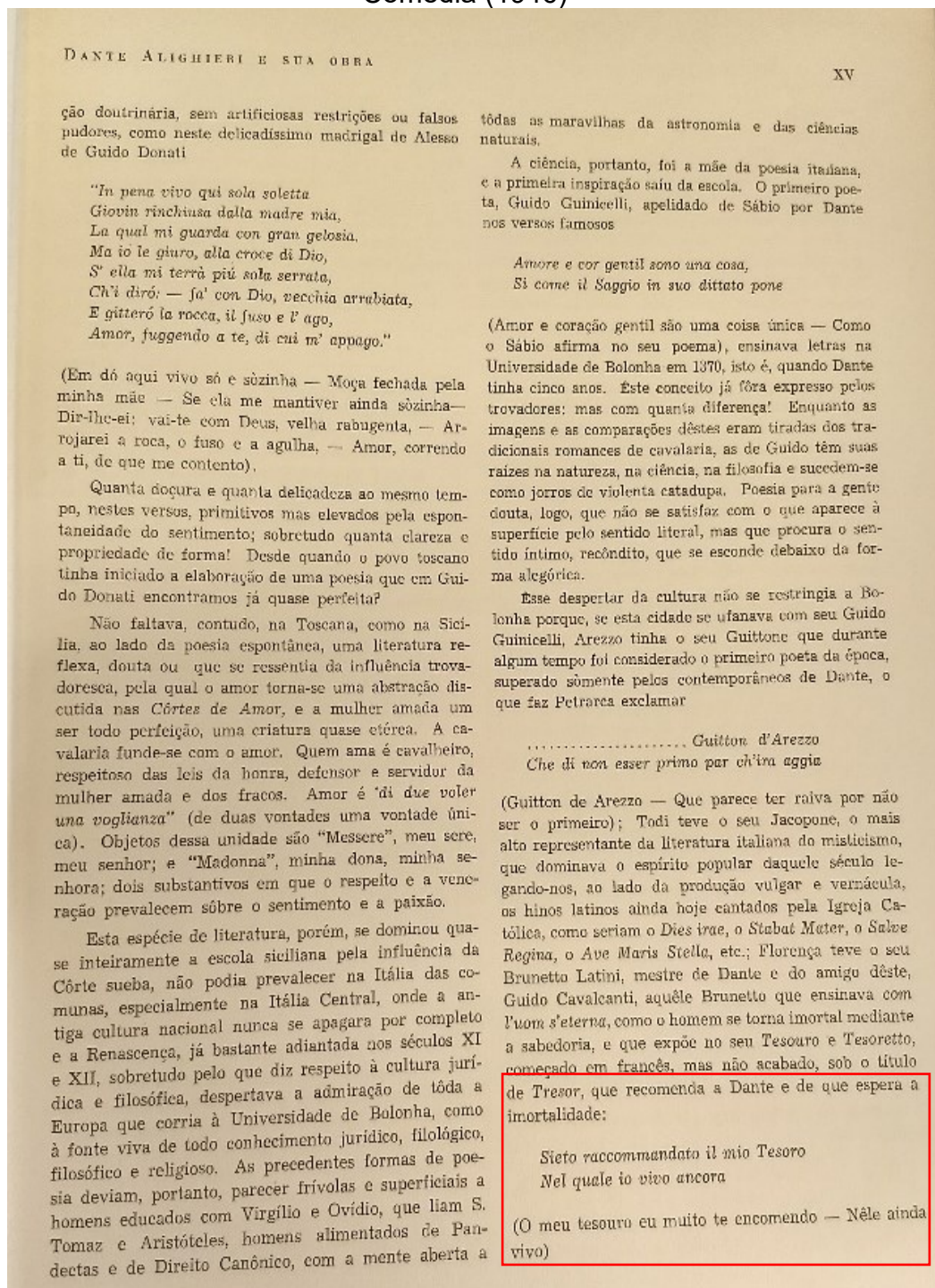
As artes apresentadas são: a literatura, a arquitetura, a pintura e a música. Sobre a literatura, Piccarolo apresenta, como uma pré-literatura italiana, as produções oriundas da Sicília, contudo, segundo o prefaciador, a literatura italiana é iniciada na região da toscana, tendo como centro as cidades de Florença e Bolonha. Também são dedicadas algumas linhas à arquitetura, tanto aquela vista nos edifícios como nas pontes, que manifestavam o desenvolvimento da cidade de Dante. Outro elemento apontado como influenciador da escrita dantesca é a pintura, por meio dos pintores renascentistas Cimabue e Giotto di Bondone. Na música, chamada de *ars nova florentina*, assim conhecida por oposição a *ars antiqua*, em referência à escola francesa, teve como verve a vida cidadina sem ligação com a música sacra.

Na parte III, Piccarolo retoma a história de Florença, mas mesclando com pontos da vida do próprio Dante. E, nessa espécie de biografia dantesca, utiliza-se de trechos da *Commedia*, da *Vita Nuova* e do *De vulgari Eloquentia*. Utiliza muitas contribuições também de Francesco de Sanctis, estudioso que é referência em se tratando do escritor florentino; Boccaccio, tido como primeiro biógrafo de Dante; e de Petrarca, admirador da obra dantesca. Ao ler atentamente essa terceira parte, a impressão que se tem é de que as partes que compõem o prefácio foram feitas em momentos diferentes e não passaram por uma revisão, já que há explicações que se repetem. Um exemplo é a explicação sobre o *Tesouro*<sup>123</sup>, de Brunetto Latini, que aparece em um momento da segunda parte e, cerca de quatro páginas à frente na terceira parte, encontra-se a mesma explicação. A única diferença fica por conta da grafia da citação utilizada, em uma (Figura 31) aparece “sieto raccomandato” e na

<sup>123</sup> // *Tesoretto* escrito no século XIII por Brunetto Latini, que foi “mestre de Dante” (PICCAROLO, 1946, p. XV) e aparece no canto XV do *Inferno*.

outra (Figura 32) aparece “sieti raccomandato”. Caso isso tenha sido causado por alguma falha na revisão, tal equívoco também ocorre na edição da Edigraf, corroborando, novamente, com nosso pensamento de que são duas edições idênticas e de que pode haver uma relação entre as editoras:

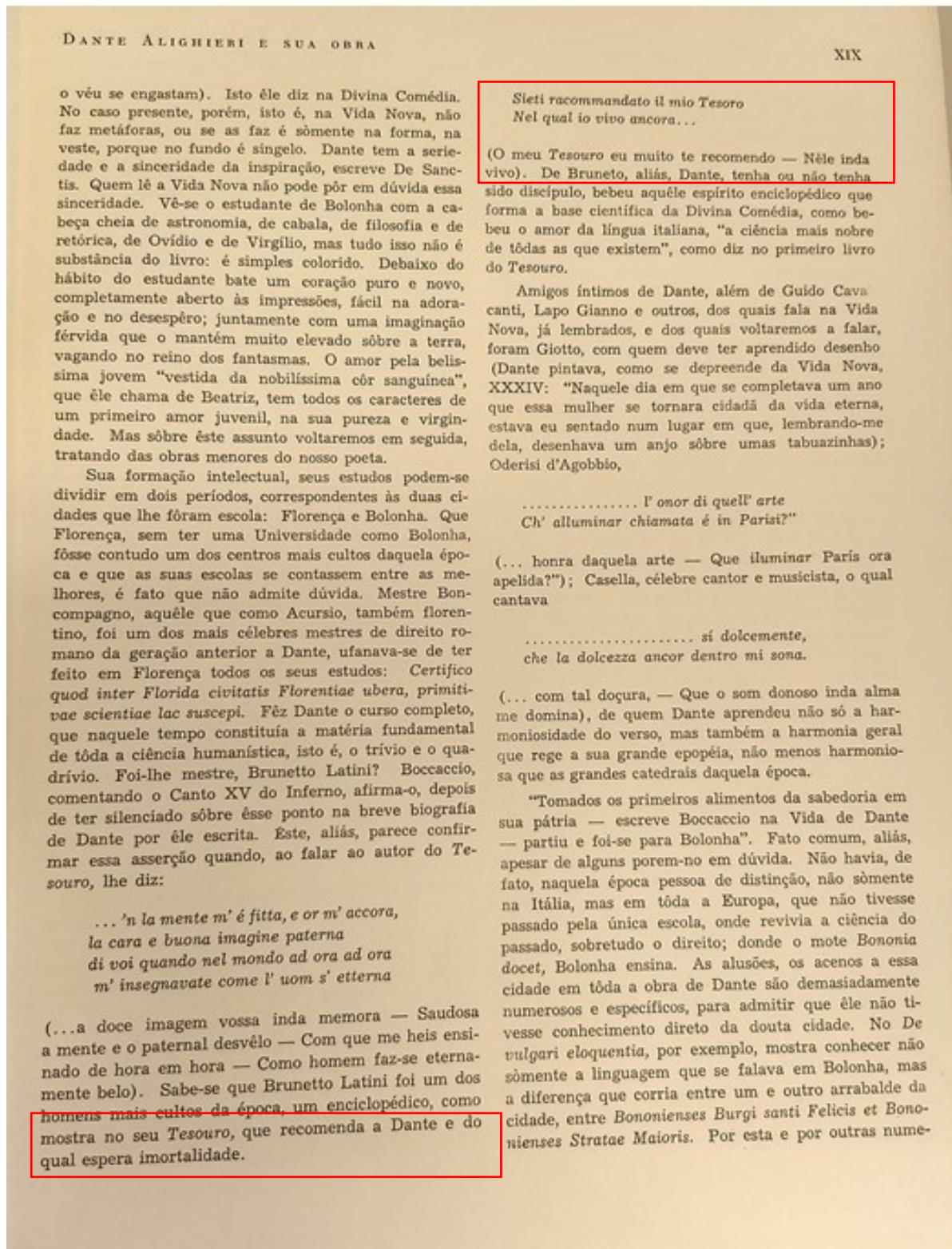
Figura 31 - Trecho sobre o Tesouro de Brunetto de Latini no prefácio d’A Divina Comédia (1946)



Fonte: a autora (2020)



Figura 32<sup>124</sup> - Repetição do trecho sobre o Tesouro de Brunetto de Latini no prefácio d'A *Divina Comédia* (1946)



Fonte: a autora (2020)

<sup>124</sup> As figuras 31 e 32 pertencem à edição da Edigraf, uma vez que as imagens da Leia foram disponibilizadas apenas para consulta.

A quarta parte é dedicada a apresentar ao leitor, brevemente, o conteúdo das outras obras, ditas “menores”, de Dante: *Convivio*, *De Monarchia*, *Vita Nuova*, *Cancioneiro*, *De vulgaris Eloquentia*, *Écloga responsiva* e *Quaestio de acqua et terra*.

A parte cinco, dedicada à *Commedia* é a mais densa, não só pela quantidade de páginas, mas também pelo conteúdo que traz. Nesse item, o leitor encontrará um resumo minucioso da *Commedia*, como a obra está estruturada, citações, fontes... Além do resumo, há possíveis interpretações dos elementos que aparecem na obra. Para lhe auxiliar nesse resumo, Piccarolo cita personalidades que aparecem na própria *Commedia*, além de estudiosos mencionados nas partes antecedentes e acrescenta ainda informações dos italianos Benedetto Croce e Niccolò Zingarelli.

A parte V é subdividida em outras cinco e encontramos nelas informações mais específicas conforme os subtítulos: 1º - Origem e formação da Divina Comédia: traz dados sobre o título da obra, de sua mudança de *Commedia* para *Divina Commedia*. 2º - Topografia da Divina Comédia: há uma explicação do arranjo topográfico da obra. 3º - A alegoria na Divina Comédia: abordam-se as alegorias que aparecem no texto. 4º - Ciência e Religião na Divina Comédia: irá tratar da relação da ciência e da religião na obra de Dante. 5º - A arte e a poesia na Divina Comédia: apresenta Dante como poeta, e Piccarolo reconhece que seu prefácio já está longo demais: “Mas seja como fôr, não nos permitindo os limites de um prefácio já, talvez, demasiadamente longo, aprofundar essa questão puramente estética [...]” (1946, p. LIX).

Para fechar o prefácio, a parte VI é dedicada a tratar da *Commedia* em Portugal e no Brasil. Ao falar da tradição dantesca em Portugal, o prefaciador faz uma aproximação entre Dante e Luiz Vaz de Camões. Já, ao tratar do Brasil, traz que a herança dantesca aqui deixada é oriunda de Portugal. Nos últimos parágrafos, Piccarolo apresenta o tradutor, informando que essa se trata da terceira edição de uma publicação contendo a tradução dele. Nessa apresentação, apesar de menos detalhada, percebe-se que o texto base foi tirado do prefácio da primeira edição, feito por J.A. Esse dado é apontado pelo próprio Piccarolo. Ao falar em específico de Xavier Pinheiro, Piccarolo diz que o tradutor em certos pontos de seu trabalho, atenuou a tradução para não ofender o ouvido do leitor brasileiro. E, diferentemente dos prefácios anteriores, dedicados a uma edição com tradução de Xavier Pinheiro, essa é a menção mais direta a respeito da tradução.

O prefaciador menciona, mas não especifica a existência de dificuldades no momento da publicação:

O lado tipográfico-editorial, com geniais ilustrações de G. Doré, verdadeiras interpretações do texto, representa o que se pode chamar de iniciativa audaciosa, sobretudo diante das dificuldades da hora que estamos atravessando. (PICCAROLO, 1946, p. LXII)

Podemos pensar que possam ter se originado por algum trâmite burocrático, interno à editora ou sejam relacionadas à republicação da obra e, até mesmo, de forma mais ampla ao mercado editorial, como alguma espécie de crise, por exemplo.

Por fim, podemos perceber que, mais que um prefácio, Piccarolo traz ao leitor dantesco do final da primeira metade do século XX, um amplo estudo sobre Dante Alighieri, a *Commedia* e os fatos ao entorno do autor e da sua obra.

Ao compararmos os textos das duas edições do ano de 1946, à procura de alguma diferença entre os seus conteúdos, tal como nos prefácios de J.A., não observamos qualquer mudança. A diferença fica por conta da forma gráfica como foi apresentado o texto na edição da Edigraf. Se na Leia tínhamos a indicação do título do prefácio, prefaciador e sua ocupação na página de rosto, na edição da Edigraf, além de aparecerem na página de rosto, aparecem também em outras páginas. Primeiramente, há uma página constando novamente o título do prefácio, o nome do prefaciador e sua ocupação, depois, em outra página há um “sumário” do prefácio. Outra diferença é o fato de que, ao longo do prefácio, a edição da Leia traz algumas imagens, já, na Edigraf isso não se verifica.

Até aqui verificamos diferentes edições contendo a tradução da *Commedia* feita por Xavier Pinheiro, cada uma lançada por uma editora diferente, Typografia, Jacintho Ribeiro, Leia e Edigraf, cada qual contendo, no mínimo, um prefácio inédito, com exceção das duas últimas que apresentam o mesmo material prefacial. Agora, passaremos a tratar da edição de 1947, cuja tradução foi feita por Malba Tahan.

#### 4.8 A EDIÇÃO DE 1947<sup>125</sup>

A editora Aurora, no ano de 1947, publicou *A Divina Comédia* em 6 volumes, 2 referentes ao *Inferno*, 2 ao *Purgatório* e 2 ao *Paraíso*, como é apresentado no verso da folha rosto. Acrescenta-se, ainda, uma lista das obras de autoria do tradutor dessa edição.

O primeiro volume é composto por uma diversidade de materiais paratextuais. O primeiro é de autoria dos editores, Nota dos editores, cujo conteúdo em prosa exposto em 2 páginas, refere-se ao tradutor, Malba Tahan, como “escritor orientalista” (EDITORES, 1947, p. 5), sendo sua tradução “original e nova” (EDITORES, 1947, p. 6) e a publicação da obra um “nobre e meritório serviço [que] julgamos prestar à elevada cultura brasileira” (EDITORES, 1947, p. 6). O editor, aqui, reiteradas vezes, reforça a dificuldade do leitor brasileiro na leitura da obra de Dante: “ler Dante no original é, para um brasileiro, tarefa quase impossível” (EDITORES, 1947, p. 5), enobrecendo, ainda mais o trabalho feito por Tahan.

Segue-se a isso um agradecimento assinado pelo tradutor às pessoas que lhe ajudaram, de alguma forma, para que a tradução pudesse ser realizada: Osvaldo Miguel Ballarin, responsável pela revisão do texto, Calmon Barreto, a quem coube as ilustrações e Francelino de Araujo Gomes, a quem coube ornar as referências ao *Inferno* e à vida de Dante.

Na sequência, encontramos o que chamamos de prefácio, o qual é escrito por João Batista de Mello e Souza, irmão de Malba Tahan e intercalado por algumas imagens de autoria diversa. Apesar de ser um artigo extenso, tendo 30 páginas, como afirmado na primeira nota de rodapé, trata-se de um texto feito exclusivamente para essa publicação.

O texto de Mello e Souza é dividido em quatro blocos que, por sua vez, também se subdividem, todos devidamente intitulados: I - A Itália: da queda do Império Romano à época em que viveu Dante, II - Dante Alighieri, III - A Divina Comédia e, por fim, IV - O Inferno dantesco.

A parte I - A Itália: da queda do Império Romano à época em que viveu Dante, inicia-se com uma epígrafe de Papini, para depois trazer um percurso histórico da Itália. É composta por: Fragmentação da Itália (3 parágrafos), Origem do estado

---

<sup>125</sup> Para consulta utilizamos o primeiro volume da 1ª edição de 1947, os demais volumes não se encontravam disponíveis no acervo consultado.

pontifício (3 parágrafos), Conflitos entre a Santa Sé e os imperadores (2 parágrafos), Guelfos e Guibelinos (4 parágrafos) e O idioma italiano e a cultura (2 parágrafos).

Em II - Dante Alighieri, cuja autoria da epígrafe é apresentada como sendo do Monsenhor, encontramos uma breve biobibliografia do autor da *Commedia*: Nascimento de Dante (2 parágrafos), Estudos de Dante (4 parágrafos), Seu encontro com Beatriz (3 parágrafos), A morte de Beatriz (1 parágrafo), Casamento de Dante (4 parágrafos), Feitio pessoal de Dante (1 parágrafo), Dante militar (4 parágrafos), Atividades públicas de Dante (4 parágrafos), Lutas políticas de Florença (6 parágrafos), Os priores recorrem a Dante (4 parágrafos), Vitória dos Negros (4 parágrafos), Dante no exílio (2 parágrafos), Morte de Dante (3 parágrafos), A Itália e Dante (2 parágrafos) e A obra literária de Dante. Nesse item são apresentadas as seguintes obras de Dante e seus respectivos resumos: *Vita Nuova*, *Convívio*, *Le rime o Canzoniere*, *De Vulgari Eloquentia*, *De Monarchia*, *Epistole* e *As Eglogas*, junto a essa aparece *Questio de aqua et terra*. Nessa parte do prefácio, dedicada à vida de Dante, boa parte das informações ali encontradas foram retiradas, com as devidas referências de textos de seus biógrafos, dentre eles Boccaccio e Papini.

Em III - A Divina Comédia, novamente temos uma epígrafe de Papini. Nessa parte do artigo, Mello e Souza não trará somente um resumo da obra, como o próprio título sugere, mas também apresentará informações importantes sobre outros escritores que tiveram na *Commedia* sua fonte de inspiração, bem como de traduções brasileiras do poema dantesco, aproximando-se mais de um resgate teórico. Tais informações estão contidas nos seguintes títulos: Divina Comédia (1 parágrafo), Início e conclusão da obra (2 parágrafos), Primeira edição da Comédia (3 parágrafos), A designação de “Commedia” (1 parágrafo), O argumento da Divina Comédia (1 parágrafo), Sentido alegórico (1 parágrafo), Divisão da Divina Comédia (3 parágrafos), Cosmografia da Divina Comédia (1 parágrafo), A viagem dantesca (1 parágrafo), Imitações de Dante (3 parágrafos) e Traduções da Comédia (7 parágrafos). Nesse item, a respeito das traduções, o prefaciador menciona como traduções da *Commedia* dantesca para o português aquelas feitas pelo Barão, por Xavier Pinheiro, pelo Monsenhor e por Ennes. No entanto, a edição contendo a tradução feita pelo Monsenhor que é mencionada não é a que foi feita pela João do Rio, mas a edição portuguesa de 1886. Também são mencionadas algumas traduções de versos selecionados, feitas por Machado de Assis, Guedes de Mello, Gondin da Fonseca, João de Deus e D. Martins de Oliveira.

Por fim, IV - O Inferno dantesco possui duas epígrafes, uma de Agrippino Grieco e outra de Antero de Quental. Aqui nos deparamos com um resumo dos cantos do *Inferno*, com seus círculos e seus ilustres habitantes: A situação do Inferno (3 parágrafos), Divisão do Inferno (2 parágrafos), O alto-Inferno (10 parágrafos) e O baixo-Inferno (8 parágrafos). Esse último texto, O Inferno dantesco, é chamado, em uma das notas de rodapé de sumário, bem como é informado ao leitor que na abertura do *Purgatório* e do *Paraíso*, também constará um respectivo sumário como esse que aparece no *Inferno*.

Ao longo de todo esse texto, há algumas imagens que o ilustram, umas são desenhos de Francelino de Araujo Gomes, outras são reproduções de pinturas, algumas referenciadas e outras não. As personalidades literárias utilizadas em forma de epígrafe no início de cada texto aparecem também, por meio de citações, ao final dos textos preliminares no espaço chamado Onorate l'altissimo poeta!, referência ao canto IV do *Inferno*, como também o fez J.A. ao final do seu prefácio de 1907, como forma de homenagear seu pai.

Mello e Souza opta por acrescentar ao seu artigo um número considerável de notas de rodapé, opção também feita pela João do Rio em sua edição de 1930, as quais contêm informações das mais variadas: explicação de quem são as pessoas mencionadas no texto, dados históricos, indicações de outros textos, entre outras. Uma das notas que destacamos é a de número 3, da parte III - A Divina Comédia, na página 28 da edição aqui utilizada. A nota é um comentário atribuído a Cesar Cantú, cujo nome também foi associado a Dante Alighieri na publicação de 1930 d'*O Inferno*. Nessa ocasião, em alguns dos fascículos, havia uma propaganda da editora a respeito da publicação de *A história universal*, de Cantú. Outra curiosidade existente entre essas duas editoras é que uma das imagens de Dante, utilizada para ilustrar o texto de Mello e Souza, é a mesma usada como capa d'*O Purgatorio* na edição de 1931. A imagem, como nos é informado, é um retrato de Dante feito por Giotto<sup>126</sup>. Nas buscas que fizemos, não encontramos nenhum indício da existência de alguma ligação entre as editoras João do Rio e Aurora.

Outra informação julgada relevante é o fato de que Mello e Souza se utiliza de Papini para abordar Dante, assim como ocorreu no prefácio de Pérez em 1942.

---

<sup>126</sup> Giotto, por volta de 1335, pintou um retrato de Dante que só foi descoberto por volta de 1841. O retrato encontra-se na Cappella del Potestá no Palazzo del Bargello em Firenze, conforme disponível em <https://news.italy-museum.com/it/dante-e-giotto-cappella-del-podesta/>.

Tanto Mello quando Pérez utilizaram como fonte a obra *Dante Vivo* (1935), de Papini. Mello e Souza também menciona o fato de ter utilizado como fonte, para escrever esse texto, informações trazidas pelo também tradutor d'*O Inferno*, o Monsenhor, na edição de sua tradução publicada em Lisboa.

Saímos da tradução de Tahan para a do poeta Haroldo de Campos na década de 1970. Na sequência, apresentaremos um pouco mais do conteúdo paratextual dessa edição, feita em parceria entre a Fontana e o IIC.

#### 4.9 AS EDIÇÕES DE 1976<sup>127</sup>

##### 4.9.1 Os peritextos da edição da Fontana/IIC

Tomamos conhecimento de duas edições da *Commedia*, do ano de 1976, uma integral e outra composta por alguns cantos esparsos. Como perceberemos, uma dessas edições traz outro tipo de material paratextual, além dos prefácios que verificamos nas edições anteriores, as orelhas.

Na publicação da editora Fontana e IIC, constam *6 Cantos do Paraíso*<sup>128</sup>, traduzidos por Haroldo de Campos e publicados em 1976. No prefácio assinado pelo próprio tradutor, consta a indicação dos 6 cantos do *Paraíso* que foram por ele traduzidos e nesse livro publicados: I, II, XIV, XXIII, XXXI e XXXIII, bem como a forma como foram traduzidos, segundo Haroldo de Campos, por meio de uma “tradução criativa” ou “transcrição”, apesar de o tradutor não exemplificar como se dá esse tipo de tradução. Entretanto, Campos informa que há um ensaio de sua autoria no qual tratou dessa maneira de traduzir, a saber *Da Tradução como Criação e como Crítica*, de 1962:

Estes SEIS CANTOS DO PARAÍSO DE DANTE integram-se no meu projeto geral de tradução criativa – **transcrição** – de poesia (exposto e desenvolvido num ensaio de 1962, “*Da Tradução como Criação e como Crítica*”). Trata-se de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo portanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar de leitura desse original. Sua mira é produzir um texto isomórfico em relação à matriz dantesca, um texto que, por seu turno, ambicione afirmar-se como um original autônomo, **par droit de conquête**. (CAMPOS, H., 1976, s.p., grifo do original)

<sup>127</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição de 1976 de ambas as edições.

<sup>128</sup> A edição consultada pertence à Biblioteca Brasileira Mindlin, da USP, e a sua reprodução, por meio de imagem, não foi autorizada.

Na folha de rosto, há a indicação de que a tradução é acompanhada por litografias, no total de 10, feitas por João Câmara Filho. Na página seguinte, que julgamos ter sido escrita pelos editores, há um pequeno parágrafo informando que a publicação é fruto do trabalho de Odilon Ribeiro Coutinho, bibliófilo, como aparece indicado, que colocou em contato o tradutor e o ilustrador para que um com a letra, outro com a imagem pudessem realizar o trabalho. Já, “aos editores coube encontrar a conciliação gráfica entre tão luminosas essências” (A PUBLICAÇÃO..., 1976, s.p.). Em outra página, aparecem os dados da impressão, assim como a informação: “A tiragem foi de 100 exemplares numerados de I a C e 10 provas de artista, de A a J, todos assinados pelo autor da tradução” (ESTE LIVRO..., 1976, s.p.). A título de curiosidade, a edição analisada para esse trabalho é a prova de artista<sup>129</sup> A.

Outra tradução da *Commedia* publicada no século XX e que até hoje se faz presente entre o público leitor, é a de Cristiano Martins, como veremos na sequência.

#### 4.9.2 Os peritextos da edição da Itatiaia/Edusp

A outra edição de 1976 da *Commedia* foi feita em parceria pelas editoras Itatiaia e Edusp, pertence à coleção Clássicos de Sempre, de responsabilidade de Vivaldi Moreira, segundo consta na própria edição e deixa subentendido que essa publicação é a primeira da coleção; ela traz, já em sua capa, a informação de que a tradução, a introdução e as notas foram feitas por Cristiano Martins, além de fazer referência ao título da obra, *A Divina Comédia*, e indicar seu autor, Dante Alighieri (Figura 5).

Essa edição também é composta por duas orelhas em que há um texto, Perenidade da *Divina Comédia*, de autoria de Édison Moreira (Figura 22). Moreira inicia seu texto tecendo comentários a respeito da comparação feita pelo poeta inglês Henry Wadsworth Longfellow no poema *Divina Comédia*<sup>130</sup>, sem tradução para o português, entre uma catedral e a *Commedia* de Dante. Aborda a impossibilidade de se classificar tal obra enquanto gênero literário. Para tratar da *Commedia*, Moreira menciona o filósofo alemão Schelling e o poeta inglês Eliot, autor que também será

<sup>129</sup> Prova de artista são as edições da publicação reservadas ao autor, ou, como nesse caso, ao tradutor da obra.

<sup>130</sup> O poema completo está disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poems/44630/divina-commedia>.



lembrado por Cristiano Martins ao final de sua introdução, dando-nos a entender que Moreira possa ter lido o texto de Martins antes de escrever o seu. O final do texto, dois parágrafos, é dedicado a Cristiano Martins e seu trabalho tradutório.

Trabalho em que o tradutor venceu galhardamente as dificuldades quase intransponíveis de conservar-se fiel ao ritmo, à expressão e, quando possível, ao metro, contrariando muitas vezes a opinião que considera a poesia intraduzível, e que duvida, como Cervantes, de que o poeta possa falar em outra língua que não seja a sua. (MOREIRA, 1976, orelha extensão da quarta capa).

Por fim, Moreira conclui com um agradecimento à parceria feita entre as editoras responsáveis pela publicação.

Na sequência, há uma lista intitulada Obras de Cristiano Martins, cujo título já antecipa seu conteúdo: é um elenco das obras de autoria de Martins. Somente após é que se inicia a introdução, termo utilizado na capa dessa edição, apesar de que na folha de rosto o texto é indicado como “biografia do Poeta”.

A introdução, A vida atribulada de Dante Alighieri se desenvolve ao longo de 74 páginas numeradas, páginas de 7 a 81. A primeira nota de rodapé já indica ao leitor que o texto utilizado como introdução não é inédito, pois fora apresentado pelo tradutor anos antes em uma conferência. Talvez isso justifique a ausência de comentários de Martins quanto as suas escolhas tradutórias e, até mesmo, como veremos adiante, uma apresentação mais direta da obra prefaciada.

A introdução é dividida em 6 partes numeradas e intituladas: I – O tempo, a terra. Nascimento e infância. Primeiros estudos. A visão de Beatriz. II – A adolescência. A paixão juvenil. A composição da *Vida Nova*. A morte de Beatriz. III – Novas experiências e estudos. Dúvida e inquietude. A luta entre Brancos e Negros. A iniciação política. IV – O exílio. O início da composição da *Comédia*. O refúgio de Verona. V - A empresa de Henrique VII. O sonho da restauração imperial. O mito do Veltro e VI - Última fase. Verona, Lucca e Ravena. A conclusão da *Comédia*. A missão em Veneza. A morte do poeta. Assim como no prefácio feito por Pérez (1942), aqui também os trechos que compõem a introdução estão separados pelo sinal gráfico \*, repetido três vezes.

Na primeira parte, Martins conta a história da Itália e depois de Florença, a partir do ano do nascimento de Dante. O tradutor-prefaciador também recupera os antepassados de Dante, Cacciaguida e seus pais. E segue mesclando, ora a história

do país e da cidade ora dos primeiros anos da vida do poeta. No conteúdo referente ao contexto histórico, o prefácio se assemelha em muito ao produzido por Piccarolo (1946); a diferença está na linguagem, mais acessível ao leitor de hoje do que o das edições de 1946 e no aparente não estabelecimento de uma relação com o texto da *Commedia* que virá posteriormente.

Na parte seguinte, continuam a se mesclarem história do local e a vida de Dante, acrescentando-se o início da sua produção literária com *Vita Nuova* que, segundo Martins, foi inspirada pelo segundo encontro entre o poeta florentino e Beatriz, e o sonho que teve com sua amada:

Ao despertar, o jovem Alighieri refletiu sobre aquela estranha visão, e achou que deveria descrevê-la a outras pessoas, para que o ajudassem a interpretá-la devidamente. Começou a compor, então, um soneto, que abria com uma espécie de saudação aos poetas – *li fideli d'Amore* –, a quem narrava seu sonho, omitindo o nome de Beatriz, e rogando-lhes que o explicassem. Era o ponto de partida na elaboração da *Vida Nova*. (MARTINS, 1976, p. 23, grifo do original)

Martins relata também a ocorrência, por volta de 1284, da morte de Francesca e Paolo, que foram imortalizados por Dante no canto V do *Inferno*. Finaliza, mencionando a repentina morte de Beatriz que segundo o tradutor-prefaciador inspirou a escrita da *Commedia*.

Na terceira parte da introdução, vida, obras de Dante e história da Itália continuam a serem tecidas simultaneamente e culminam com o exílio do autor da *Commedia*.

No item IV, o prefaciador-tradutor traz outras obras cuja temática eram as viagens além-túmulo e que poderiam ter influenciado a escrita dantesca, bem como uma possível carta que Dante recebera de Giovanni del Virgílio a respeito da língua utilizada na *Commedia*:

[...] alguns anos depois, quando a posição do poema já quase se ultimava, e muitas partes do Inferno e do Purgatório eram conhecidas e divulgadas – um douto professor da Universidade de Bolonha, Giovanni de Virgílio, dirigiu-se em carta ao poeta, exprobrando-lhe a ousadia de tentar escrever na língua do povo, e não em latim, uma obra de tal envergadura, a qual, em razão daquele vício de origem, jamais poderia despertar a tenção dos círculos cultos e dos homens verdadeiramente sábios. E exortava-o a volver à língua clássica, se quisesse encontrar a expressão adequada a seu pensamento e alcançar a imortalidade [...]. (MARTINS, 1976, p. 58)

Como podemos verificar atualmente, o comentário de Giovanni del Virgílio, sobre o fato de que a obra não alcançaria êxito por ter sido escrita em outra língua que não o latim, não estava correto.

No item V podemos observar Martins fazer um brevíssimo resumo a respeito da constituição da *Commedia* e a alegoria referente às três feras que o personagem Dante encontra às portas do inferno:

[...] no Canto I do *Inferno*, que constitui como uma introdução geral às três grandes partes da *Comédia*, e em que muitos divisam uma alusão à situação italiana, sob o ponto de vista moral e político, na evocação das *três feras* – a pantera, o leão e a loba – representação, respectivamente, da luxúria, da violência e da avariza, ou, talvez, de Florença, da Casa de França e da Cúria papal - já o poeta manifestava a convicção de que aqueles males seriam extirpados. (MARTINS, 1976, p. 67, grifo do original)

A referência à morte de Beatriz, a carta de Virgílio e o resumo apresentando há pouco, são os pontos de maior contato do prefácio de Martins com a *Commedia*. Adiante, na última parte, Martins menciona que o título primeiro da *Commedia*, atribuído ao poema pelo próprio Dante, era: “*Commedia* como: *Começa a comédia de Dante Alighieri, Florentino de nascimento, não de costumes*” (MARTINS, 1976, p. 77, grifo do original). No mais, continua seu texto dando informações históricas italianas mescladas à vida de Dante. Em um dos últimos parágrafos, falando a respeito da morte de Dante, Martins menciona: “Assim se extinguia a vida de Dante Alighieri, enquanto praticamente se iniciava a trajetória, pela posteridade, de sua mensagem poética, expressa sobretudo na *Divina Comédia*” (MARTINS, 1976, p. 80, grifo do original).

No último parágrafo da sua tradução, Martins utiliza a expressão “a perenidade da Divina Comédia” (1976, p. 81) que foi utilizada como título por Moreira no texto das orelhas dessa edição. Reforçando que o editor tinha conhecimento do material escrito por Martins.

O que se destaca nesse paratexto limiar é a quantidade de notas de rodapé, na sua maioria constando de trechos, traduzidos ou não de obras de Dante, que aparecem no corpo do texto. Curioso notar que Martins se utiliza das obras literárias de Dante para a construção do seu ensaio, apresentando como “verdadeiras” as situações descritas pelo poeta em seus trabalhos. Martins mantém um tom de recuperação histórica, como se conhecer a situação histórico-política da Itália fosse necessário para se ler a *Commedia*. Semelhante recurso foi utilizado por Piccarolo.

Durante todo o texto, Martins intercala história da Itália e vida de Dante, fazendo um vai e vem constante, que pode inclusive levar o leitor a se confundir. Ele deixa claro que seu objetivo com esse prefácio era tratar da vida do poeta italiano:

Nossas balizas nos impunham manter-nos adstritos ao domínio da descrição da vida do poeta, tal como era possível realizá-la com o pouco que se pôde preservar em dados positivos sobre o período tão recuado e tão alheio a qualquer preocupação em matéria documental. (MARTINS, 1976, p. 80)

Ao final dessa edição, nas páginas que vão do número 817 ao 820, há um Breve repertório das personalidades da *Divina Comédia* (Figura 7), “restrito, exclusivamente, a personalidades reais, ou mitológicas ou fictícias, a que foi dado papel preponderante na expressão e desenvolvimento do Poema” (RESTRITO..., 1976, p. 817), no entanto a autoria desse texto não é mencionada.

A tradução de Cristiano Martins, ao lado da feita por Xavier Pinheiro ainda figura dentre as mais conhecidas pelo público leitor. Julgamos que isso se deve porque a tradução de Martins possui uma linguagem mais acessível ao leitor do final do século XX e início do século XXI. Já, a tradução de Xavier Pinheiro continua sendo mencionada até hoje, possivelmente, por ser considerada, por alguns, a primeira tradução integral de Dante no século XX. A princípio, também havíamos pensado que o fato dessa tradução estar em domínio público<sup>131</sup>, poderia contribuir para o seu maior conhecimento, contudo, essa situação ocorreu posteriormente a data das edições selecionadas. Soma-se a essas traduções, mais recentemente, a de Italo Eugênio Mauro.

#### 4.10 A EDIÇÃO DE 1998<sup>132</sup>

Fechando as edições do século XX, apresentamos agora aquela cuja tradução ficou a cargo de Italo Eugênio Mauro. Foi publicada pela primeira vez em 1998, seguida de reimpressões. Essa edição bilíngue, português-italiano, realizada pela Editora 34, possui quarta capa textual e duas orelhas em cada um dos três volumes.

---

<sup>131</sup> Segundo a Lei 9.610/98, uma obra passa a ser de domínio público após 70 anos da morte do seu autor.

<sup>132</sup> Para consulta utilizamos a 1ª edição de 1998 e a edição de 2004.

No volume destinado ao *Inferno*, após a folha de rosto, há um texto de uma página, intitulado Cosmologia, além de um Prefácio de onze páginas, numeradas de 7 a 17 em números arábicos, uma Introdução de duas páginas e um Esquema do “*Inferno*”, composto de uma página. No volume dedicado ao *Purgatório*, repete-se a Cosmologia, seguida de uma Introdução e um Esquema do “*Purgatório*”, ambos contendo uma página numerada cada um. No volume do *Paraíso*, há uma Introdução com duas páginas, um Esquema do “*Paraíso*”, composto de uma página e, ao final do volume, duas notas biográficas, uma dedicada a Dante Alighieri, contendo duas páginas (Figura 9) e a outra ao tradutor com uma página (Figura 10).

Apenas das quartas capas e do Prefácio são mencionadas as autorias, esse de Carmelo Distante e aquelas de Mauro. Como os trechos da quarta capa se repetem na Introdução de cada volume, julgamos serem também escritos pelo tradutor.

A respeito dos conteúdos das quartas capas, aquele destinado ao *Inferno* é composto por 5 parágrafos, cerca de 20 linhas. Contém um resumo muito sucinto do início da viagem dantesca e do *Inferno* (Figura 21). Na quarta capa do *Purgatório* e do *Paraíso*, também são apresentados seus respectivos resumos. Para o *Purgatório*, são dedicados 3 parágrafos (13 linhas), o último é a lista com a nomenclatura dos sete círculos. Já, o resumo do *Paraíso*, desenvolvido em 3 parágrafos (23 linhas), de forma breve, irá tratar dos espaços que Dante, personagem, encontrou no paraíso.

Passando para as orelhas, 6 no total, ou seja, duas para cada volume, nenhuma vem com indicação de autoria. Naquelas destinadas ao *Inferno*, há um resumo mais detalhado do que aquele apresentado na quarta capa. Aqui, trata-se da formação do inferno, ou seja, seus espaços, os pecados e suas respectivas penas. Ao final, assim como nas orelhas dos demais volumes, é citada a fonte da imagem apresentada na capa que, neste caso, pertence a Sandro Boticelli. Nas orelhas dedicadas ao *Purgatório* e ao *Paraíso*, também vemos o resumo da arquitetura desses espaços. Em relação aos personagens citados, vemos uma crescente, da quase inexistência na quarta capa dedicada ao *Inferno* à menção de muitos deles naquela do *Paraíso*. Ao final do resumo do *Paraíso*, pela primeira vez, de forma direta, dirige-se ao leitor da obra, colocando-o na mesma posição que o personagem Dante, como aquele que percorrerá o caminho até chegar ao paraíso.

Há, ainda, a Cosmologia, dedicada a explicar, de forma breve, 3 parágrafos, de como era entendida no tempo de Dante a Terra em relação aos demais astros.

É apresentado no volume dedicado ao *Inferno*, o Prefácio, em prosa, traduzido por Neide Luzia de Rezende, cujo original foi escrito em italiano por Distante, cujo nome aparece ao final da última página na edição de 1998. Já, na edição de 2004 o nome do prefaciador aparece na primeira página do Prefácio, abaixo do título. A instância prefacial é iniciada com o alerta do prefaciador sobre a dificuldade de leitura e compreensão do poema. Segue-se com uma explicação sobre o porquê do título *Comédia* e depois o acréscimo de *Divina*. A conclusão desse primeiro parágrafo novamente chama atenção à leitura nem tão fácil da obra, tendo em vista o leitor do século XX, mas também aquele do século vindouro:

Requer, pois, esforço intelectual árduo, a nós, homens modernos que estamos para entrar no século XXI, entender um grande poeta que pode, e deve, ser considerado como a síntese suprema de toda a cultura medieval, a qual soube traduzir em poesia sublime. (DISTANTE, 1998, p. 7)

Na sequência do resumo, é desenvolvido o pensamento do porquê ler a *Commedia* seria uma tarefa mais exigente ao leitor do século XX. Distante logo exclui a questão da língua como um impeditivo, desenvolvendo seu pensamento pelo viés da distância temporal existente entre o leitor e a obra. Para tanto, ressalta as mudanças ocorridas na sociedade ao longo dos séculos e que impactaram também no modo de pensar.

A certa altura do Prefácio, o prefaciador menciona brevemente a possível influência árabe na escrita da *Commedia*, alusão também feita no prefácio de Pérez. Na sequência, Distante aborda a biografia do escritor florentino de uma forma mais breve do que as que foram feitas por Piccarolo e Martins. As obras de Dante também são mencionadas e há um panorama histórico da Florença da época. Na sequência, adentra-se no enredo da *Commedia*, apresentando um breve resumo estabelecido pelo viés da simbologia da obra. As últimas páginas são dedicadas a “examinar o extraordinário valor poético dessa obra” (DISTANTE, 1998, p. 14), trazendo a questão das imagens nela contidas. Distante retoma o pensamento do olhar para a *Commedia* como uma catedral, comparação desenvolvida também por Longfellow em seu poema que fora citado por Moreira na edição de 1976. Finalizando, o prefaciador retoma a questão da língua e conclui seu Prefácio.

No volume dedicado ao *Inferno*, a Introdução, assim intitulada, é composta por duas páginas. Os primeiros cinco parágrafos são os mesmos já apresentados na

quarta capa. Há ainda um convite ao leitor para verificar o Esquema do *Inferno*, além de serem destacados três personagens, a saber: Farinata degli Uberti<sup>133</sup>, Ulisses<sup>134</sup> e Francesca. A Introdução do *Purgatório* é exatamente a mesma que aparece na quarta capa do volume a ele destinado. O que se repete no volume do *Paraíso*. Todavia, a diferença está na quarta capa, cujos parágrafos apresentados aparecem incompletos. Ao final do volume do *Paraíso*, são apresentados outros dois peritextos: Nota biográfica de Dante Alighieri (Figura 9) e Nota biográfica do tradutor (Figura 10), que trazem um pouco da vida e da obra do escritor e do tradutor.

Ao longo desta seção, a qual dedicamos à apresentação dos paratextos das 13 edições selecionadas da *Commedia* publicadas no Brasil, em português, no século XX, primeiramente destacamos a distância temporal de cerca de 90 anos entre a primeira e a última publicação. Esse tempo nos revelou mudanças importantes que serão apresentadas e analisadas na próxima seção desta tese.

Porém, antes de passarmos para a próxima etapa deste trabalho, como forma de tornar mais clara a evolução desses paratextos, optamos por apresentar algumas informações no quadro que segue:

Quadro 4 - Informações dos paratextos das edições da *Commedia* no século XX brasileiro

(continua)

Edição (Ano/Editora)	Material Paratextual		
	Tipo	Autoria	Características
1907 (Typografia)	Agradecimento	Família do tradutor	Sem título 1 página
	Prefácio	J.A. (filho tradutor)	Sem título 15 páginas
1907 (Garnier)	Prefácio	H. Garnier (editor)	Advertencia do Editor 12 páginas
1918 (Editor Jacintho Ribeiro dos Santos)	Prefácio	Jacinto Ribeiro (editor)	Explicação do editor sobre a presente edição 5 páginas
	Prefácio (1ª edição)	J.A. (filho tradutor)	Da primeira edição 48 páginas
	Prefácio (2ª edição)	J.A. (filho tradutor)	A segunda edição 7 páginas

<sup>133</sup> Dante o menciona no canto X do *Inferno*.

<sup>134</sup> Dante faz referência ao personagem homérico no canto XXVI do *Inferno*.

Quadro 4 - Informações dos paratextos das edições da *Commedia* no século XX brasileiro

(continua)

Edição (Ano/Editora)	Material Paratextual		
	Tipo	Autoria	Características
1920 (Livraria Americana)	Prefácio	Eduardo Guimaraens (tradutor)	Sem título 2 páginas
	Prefácio (soneto)	Eduardo Guimaraens (tradutor)	Sem título 1 página
1930 (Livraria João do Rio)	Prefácio	Monsenhor (tradutor)	A Divina Comédia 7 páginas
	Prefácio	Monsenhor (tradutor)	Resumo do Inferno de Dante 1 página
	Prefácio	Monsenhor (tradutor)	Traços Biographicos de Dante Allighieri 5 páginas
	Editorial	Hermeto Lima	Sem título 1 página
	Publicidade	Autoria desconhecida	Vários títulos 1 página cada
	Catálogo	Autoria desconhecida	Os mais belos livros editados pela Livraria João do Rio 13 páginas
1931 (Livraria João do Rio)	Publicidade	Autoria desconhecida	Vários títulos 1 página cada
1942 (Edições Cultura)	Biografia do autor	Autoria desconhecida	Síntese cronológica da vida de Dante (1265-1321) 1 página
	Prefácio	José Pérez (prefaciador)	Prefácio de José Pérez 26 páginas
1946 (Leia/Edigraf)	Prefácio	Antonio Piccarolo (prefaciador)	Dante Alighieri e sua obra 52 páginas
1947 (Editora Aurora)	Lista de obras do tradutor	Autoria desconhecida	Obras de Malba Tahan 1 página
	Prefácio	Editores	Nota dos Editores 2 páginas
	Agradecimentos	Malba Tahan	Sem título 1 página



Quadro 4 - Informações dos paratextos das edições da *Commedia* no século XX brasileiro

(continua)

Edição (Ano/Editora)	Material Paratextual		
	Tipo	Autoria	Características
1947 (Editora Aurora)	Prefácio	Mello e Souza (irmão tradutor)	A Itália: da queda do Império Romano à época em que viveu Dante Dante Alighieri A Divina Comédia O Inferno dantesco 30 páginas
1976 (Fontana/IIC)	Prefácio	Haroldo de Campos (tradutor)	Sem título 1 página
	Prefácio	Autoria desconhecida	Sem título 1 página
1976 (Itatiaia/Edusp)	Lista de obras da coleção	Autoria desconhecida	Clássicos de Sempre 1 página
	Lista de obras do tradutor	Autoria desconhecida	Obras de Cristiano Martins 1 página
	Orelhas	Édison Moreira (editor)	Perenidade da <i>Divina Comédia</i> 2 páginas
	Prefácio	Cristiano Martins (tradutor)	A vida atribulada de Dante Alighieri 74 páginas
	Lista de personagens	Autoria desconhecida	Breve repertório das personalidades da <i>Divina Comédia</i> 4 páginas
1998 (Editora 34)	Orelhas	Autoria desconhecida	Sem título 2 páginas (cada volume)
	Quarta Capa	Italo Eugênio Mauro (tradutor)	Sem título 1 página (cada volume)
	Prefácio	Italo Eugênio Mauro (tradutor)	Introdução 2 páginas ( <i>Inferno</i> ) 1 página ( <i>Purgatório</i> ) 2 páginas ( <i>Paraíso</i> )
	Prefácio	Carmelo Distante (prefaciador)	Prefácio 11 páginas
	Outros	Sem autoria	Cosmologia 1 página Esquema 1 página (cada volume)

Quadro 4 - Informações dos paratextos das edições da *Commedia* no século XX brasileiro

(conclusão)

Edição (Ano/Editora)	Material Paratextual		
	Tipo	Autoria	Características
1998 (Editora 34)	Posfácio	Sem autoria	Nota biográfica de Dante Alighieri 2 páginas Nota biográfica do tradutor 1 página

Fonte: elaborado pela autora (2022)

Encerramos nossa quarta seção, com diversos questionamentos, e nos dirigimos à seção seguinte, dedicada à análise crítica do material ora apresentado.

## 5 PARATEXTOS DAS EDIÇÕES BRASILEIRAS DA *COMMEDIA*: GUIA E/OU LIMIAR?

Iniciamos esta seção, traçando um panorama do que desenvolvemos até aqui. Na “Introdução” dessa pesquisa, definimos nosso percurso com a apresentação do objeto, a saber, os paratextos das edições brasileiras da *Commedia* publicadas no século XX. Também indicamos como se deu essa escolha, construída ao longo da nossa formação acadêmica, e seus objetivos que perpassam por pesquisar e agregar elementos que nos levariam à validação de nossa hipótese, ou seja, saber se os peritextos selecionados atuam como guia e/ou limiar, bem como as justificativas que respaldam a realização do nosso trabalho.

Na sequência, a seção 2, intitulada “*Commedia*: da Itália ao Brasil”, foi dedicada a situarmos a obra dantesca no tempo e no espaço, ao traçarmos um possível caminho percorrido por ela entre o país europeu e nossas terras. E, depois, em solo brasileiro, quais foram as edições publicadas no século XX e algumas das figuras envolvidas nesse processo como: editor, tradutor e prefaciador, especificamente nessas publicações.

Na seção 3, “O livro como mercadoria e seus paratextos”, nos dedicamos a olhar para o livro como um produto e, assim sendo, selecionamos alguns elementos que o compõem. A esses elementos chamamos de paratextos, seguindo a teoria de Genette (2009). Recorremos ao teórico francês para compreendermos o que significaria esse aparato paratextual e quais seriam as suas funções. Ainda nessa seção, embasamos nossa hipótese ao buscarmos a definição de guia e limiar a partir de Agamben (2018) e, depois, perpassando por Lajolo e Zilberman (2019), Cacciari (2005), Muzart (1990) e Calvino (1999). Desses conceitos, elencamos as características do que, no nosso entendimento, seria o paratexto guia, ou seja, aquele que conduz a leitura, e o paratexto limiar, que é o que deixa o leitor na soleira do texto literário.

Tendo delimitado o *corpus* de nossa pesquisa, identificamos os paratextos que seriam estudados: prefácios, posfácios, quartas capas e orelhas, para os quais foram destinadas duas seções. Na seção 4, “A instância prefacial da *Commedia*”, apresentamos os paratextos das edições selecionadas e, na seção 5, que se descortina nesse momento, faremos uma análise crítica de nosso objeto, buscando envolver todo o caminho até aqui percorrido. Ao longo desta seção, será possível notar

que, utilizamos a recuperação de pontos outrora apresentados, como forma de introduzir as ponderações da análise realizada.

Norteando essa análise, está um pressuposto que nos desafia: por que é relevante olhar o paratexto como guia ou limiar? Em linhas gerais, a serem aprofundadas na “Conclusão”, julgamos que buscar o entendimento se os paratextos funcionam como guia ou limiar, contribui para compreendermos como se deu a inserção da *Commedia* no Brasil, identificada sob o aspecto da construção de uma visão do que seria essa obra literária.

Na tentativa de encontrarmos um método de análise que pudesse nos embasar ou inspirar na criação de um método próprio, ao longo de nossas leituras, deparamo-nos com diferentes formas de análise paratextual, dentre as quais destacamos as desenvolvidas nos seguintes textos, que foram escolhidos pela proximidade temática e pela identificação com o tipo de análise visto que se aproximavam do que pretendíamos desenvolver:

1. ARRIGONI, Maria Teresa. Leitura do prefácio de Araripe Jr. a uma tradução da *Divina Commedia*: marcas do positivismo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, 2001. p. 89-107. E ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português do Brasil (1901-1950). *In*: PETERLE, Patricia (org.). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011. p. 43-59.

2. BIRCK, Daniele Maria Castanho. As funções do prefácio da primeira edição do livro *Contos* de Malba Tahan (1925). *In*: **Semana de Letras UFPR**, 20., Curitiba, 2018, v. 2. p. 224-230.

3. CORRÊA, Raquel Dotta. **A voz da tradutora: paratextos em traduções de mulheres italianas nos séculos XVII e XVIII**. 2010. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

4. MUZART, Zahidé L. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *In*: **Encontro Nacional da Anpoll**, 5., 1990, Recife. 1990.

No primeiro texto aqui elencado, Arrigoni (2001) faz sua análise do prefácio de Araripe Júnior através da definição de uma chave de leitura, a saber, o positivismo. Já, no seu outro texto, Arrigoni (2011), tendo como *corpus* a produção literária dantesca, pauta sua análise em cinco pontos: atrelar a tradução ao momento histórico; motivação da tradução, seguindo por duas vertentes, política ou econômica e, para as

traduções parciais, o porquê dessa escolha; o tradutor enquanto leitor de Dante; o conteúdo dos prefácios e os comentários da crítica a respeito da tradução.

Birk (2018) tem como objetivo compreender quais as funções do prefácio selecionado. Para tanto, estrutura sua análise em quatro pontos: apresentação do autor do texto selecionado, descrição do paratexto, exposição da teoria e os efeitos do paratexto nos leitores do período em que a obra foi publicada, bem como nos leitores contemporâneos à sua pesquisa.

Corrêa (2010), baseada no seu *corpus* de pesquisa, constituído por textos de 3 tradutoras italianas dos séculos XVII e XVIII, busca verificar como elas fizeram uso do espaço paratextual. Para alcançar seu intento, Corrêa (2010) analisa separadamente cada paratexto, lista as características encontradas e, após os coteja, na busca de obter uma resposta para sua hipótese.

No último texto, Muzart (1990) seleciona prefácios e dedicatórias escritos por mulheres no século XIX brasileiro, com o objetivo de, por meio da comparação desses materiais com os textos da mesma natureza, mas escritos por homens, traçar um perfil da escrita feminina.

A partir desses textos, dentre as 13 edições das traduções da *Commedia* selecionadas para comporem o *corpus* dessa pesquisa, nosso ponto de partida foi ter claro quais os paratextos, de fato, seriam analisados. Instrumentalizadas por nossa base teórica primária (GENETTE, 2009), excluimos da análise os paratextos caracterizados como agradecimentos, publicidades, catálogos e listas.

Durante a leitura dos materiais selecionados, buscamos encontrar neles as características do paratexto guia e do paratexto limiar, conforme expusemos na subseção 3.1.2 desse trabalho. E é o resultado dessa análise que pretendemos expor aqui. Optamos por dispor nossos resultados nessa seção, dividindo-os em duas subseções: “Paratexto guia” e “Paratexto limiar”. Dentro de cada uma apresentaremos os paratextos de forma cronológica, uma vez que há um espaço temporal significativo na produção desse material, que acreditamos possa incidir na determinação do paratexto como guia ou como limiar.

Nesta seção também optamos por indicar os resultados de nossas reflexões a respeito das relações de poder nas estratégias editoriais que serão expostas no item 5.3.

Como já citado neste trabalho, Genette (2009) apontou que sua estrutura paratextual baseia-se em paratextos de obras literárias, excluindo os livros didáticos

por possuírem outro escopo. Seguindo essa linha, reiteramos que os paratextos dessa pesquisa são frutos de edições de traduções de um texto literário. Isso significa que eles podem possuir traços diferentes do que os esperados das obras pertencentes à produção literária nacional, fato que pode refletir no teor do conteúdo do peritexto.

Além da apresentação do texto principal, característica indicada por Genette (2009) como a função primeira do paratexto, o aparato paratextual de uma edição de tradução poderá, por exemplo, ter como objetivo introduzir o autor da obra, posicioná-lo dentro do cenário literário internacional e até explicitar como se deu a inserção dessa obra no país receptor. Outra característica que poderá diferenciá-lo dos peritextos das edições originais, ou seja, não traduzidas, é a autoria desse material que dificilmente será a mesma do autor do texto principal. Caso isso aconteça, também esse paratexto terá a marca da tradução.

Após pontuarmos alguns aspectos que consideramos bastante relevantes para nossa análise, iniciaremos pelos resultados encontrados ao analisarmos os peritextos denominados de guia.

## 5.1 PARATEXTO GUIA

Na subseção 3.1.2, entendemos que o peritexto guia possui como características: o direcionar para o texto literário, oriundo de sua origem etimológica latina; o levar o leitor pelo texto principal do livro, baseando-nos na teorização de Agamben (2018) sobre o guia; o favorecer e o guiar a leitura, obtido das funções do paratexto segundo Genette (2009); o “conduzir o leitor pela mão” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 30), advindo das reflexões de Lajolo e Zilberman sobre o prefácio de Machado de Assis para a obra *A mão e a luva* (1874) e o preparar a leitura por meio do fornecimento de subsídios, conforme nos apontou Calvino no Capítulo 1 de sua obra *Se um viajante numa noite de inverno* (1999).

Essas características acima apontadas nos levam a visualizar um peritexto que, salvo exceção, foi produzido a propósito do texto principal, ou seja, sua escritura foi por ele e para ele motivada. Essa escrita, por sua vez, requer um conhecimento da obra, que pode ser resultante de pesquisas realizadas para a construção daquele paratexto específico, mas também pode originar-se da atuação profissional daquele que escreve esse material e até mesmo de uma leitura prévia do texto traduzido.

Sendo assim, os peritextos que se apresentam como guia dentro do *corpus* pesquisado são, segundo nossa análise: a Advertencia, do editor H. Garnier; os dois prefácios do tradutor Guimaraens; os três peritextos do Monsenhor; o ensaio, Dante e a poesia universal, de Pérez; o estudo Dante Alighieri e sua obra, de Piccarolo; o prefácio de Mello e Souza para a edição com a tradução de seu irmão; o prefácio de Distante, a introdução e quartas capas do tradutor Mauro, as orelhas e o posfácio, Nota biográfica do autor, de autoria desconhecida da publicação da Editora 34.

Recuperando o que foi apontado na seção 4, ao iniciarmos a leitura do prefácio de H. Garnier, temos a impressão de que o texto consistirá em uma breve biografia do tradutor: “[...] uma das mais puras glorias intelectuais do Brazil [...]” (GARNIER, H., 1907, p. V). Contudo, no transcorrer da leitura, percebemos que não se trata de uma biografia. A intenção, com os parágrafos iniciais, parece ser o reconhecimento do trabalho feito pelo editor, já que “assim procedendo prestarei inestimavel serviço ás letras brasileiras e ao publico legente” (GARNIER, H., 1907, p. V).

Nos demais parágrafos dessa Advertencia, o editor expõe o resumo da obra, “traslado para estas paginas a erudicta exposição que delle faz a monumental encyclopedia allemã de Meyer, Konversations Lexikon [...]” (GARNIER, H., 1907, p. VI), preparando o leitor para o texto com o qual ele se deparará na sequência. O resumo se inicia da seguinte forma:

O poema é antes uma visão de acontecimentos positivos, historicos, do que uma verdadeira Epopéa de feição objectiva, e consta de tres partes: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paraiso*, os três logares do mundo ideal onde, segundo as doutrinas do catholicismo, a criatura humana póde achar-se depois da morte. (GARNIER, H., 1907, p. VI, grifo do original)

O trazer como fonte uma obra estrangeira contribui ainda mais para reforçar o pensamento de Heise (2011) e Daros (2015), expostos na subseção 2.2, de que, no início do século XX, a crítica brasileira a Dante ainda estava atrelada à crítica europeia.

Já, na edição de 1920, os dois textos de autoria do tradutor Guimaraens, também se enquadram no grupo de paratexto guia, por meio do favorecimento da leitura, proporcionado aqui pelo teor do conteúdo desses peritextos, a saber, o resumo do canto V do *Inferno*.

No primeiro prefácio, é explicitada a declaração de intenção do texto, ou seja, dirigi-lo a um amigo. Consequentemente, o destinatário parece ser tão somente o amigo Bernardi:

E a quem, melhor do que a ti, poderia eu endereçar este, fragillimo, a ti que sabes e estimas a arte e a lingua em que foi composto, assim como sabes e estimas a arte e a lingua do Florentino exilado – que era, além d’isso, como tu, do mesmo sangue gentil? (GUIMARAENS, 1920a, s.p.)

O texto constitui-se de uma conversa com o amigo, cujo conteúdo além de narrar um pouco do esmero na tradução, “procurei levar a termo, emtanto, a minha empreza com o mais ardente fervor” (GUIMARAENS, 1920a, s.p.), também resume o canto traduzido:

[...] do primeiro circulo do inferno onde ficaram os justos sem baptismo [...] Dante baixa ao segundo circulo. N’este, logo ao entrar, Minos [...] já dentro do circulo, estão as sombras d’aquellas criaturas que se dannaram [...]. Pallido de tristeza e de pena, Dante encontra e contempla, entre essas sombras, a bella filha de Guido da Polenta, senhor de Ravenna – Francesca [...]. (GUIMARAENS, 1920a, s.p.)

Guimaraens, ao interagir com o amigo Bernardi nos remete à dialógica dos antigos filósofos gregos os quais acreditavam que a busca pelo saber poderia se dar por meio do diálogo, durante o qual, ao exporem suas ideias dialeticamente, chegar-se-ia à verdade. O anseio pela verdade nos remete a outra obra do escritor florentino, *Convivio*, cuja narrativa se desenvolve entorno dessa busca humana pelo conhecimento.

Antes da tradução do canto V, há um soneto, cujo conteúdo é um resumo do canto traduzido:

Dante baixou então ao circulo segundo.  
N’elle, Minos rangia os dentes e julgava  
quem vinha. Pelo ar negro o furacão girava;  
E restrugia o pranto, acima, em torno, ao fundo.

D’aquelles de que o vicio outrora a mente escrava  
fez, arrastava a sombra o turbilhão profundo.  
E eis que Dante chamou os que de sangue o mundo  
tingiram: e a borrasca emtanto se calava.

Já, no infernal tufão que eterno rodopia,  
outras almas que Amor conduzira á gehenna,  
apontara Virgilio ao seu olhar absorto.



E Francesca falou. Paolo, chorando ouvia.  
 Palpitava o Poeta! E foi tão grande a pena  
 que caiu como cae por terra um corpo morto. (GUIMARAENS, 1920b, s.p.)

Todavia, Genette (2009) traz que os prefácios são costumeiramente escritos em prosa, destoando um pouco desse que está em forma de poesia. Mas o teórico francês também menciona a rara existência de um “‘soneto liminar’ com função tipicamente prefacial” (GENETTE, 2009, p. 153). O liminar aqui é entendido como localizado antes do texto principal, mas como pode ser verificado pelo seu conteúdo, em que há características entorno do favorecimento da leitura, classificamo-lo como guia. Como, ao longo do material analisado, o único que se apresentou sob forma de poesia foi esse em questão, não poderemos inferir se a forma do aparato paratextual, poesia ou prosa, influenciará na função do peritexto, guia ou limiar.

Tanto o prefácio em formato de diálogo, quanto a exposição do conteúdo em forma de soneto dão vestes a uma possível tentativa de erudição dessas edições, contrapondo-se com outras, como os fascículos da João do Rio, que tinham um apelo popular.

A propósito da edição de 1930, o primeiro paratexto, *A Divina Comédia*, é um ensaio que, apesar do título, trata mais do seu autor do que da obra em si. Reiteramos o pensamento de Heise (2011), no qual há uma tentativa por parte do autor do paratexto, de aproximar a figura de Dante do catolicismo, considerando-o como “sendo o primeiro, que transplantou para os domínios da poesia o pensamento salutar do Christianismo” (CAMPOS, J., 1930a, p. 35) cuja “[...] inspiração geral da *Divina Comédia*, que é profundamente catholica” (CAMPOS, J., 1930a, p. 72). Aliás, essa tentativa de atrelar Dante ou a sua *Commedia* ao catolicismo não é algo exclusivo desse prefácio. O peritexto de H. Garnier, em dado momento, define a obra dantesca como “formosíssimo poema epico do christianismo” (GARNIER, H., 1907, p. VI).

Esse peritexto do Monsenhor caracteriza-se como guia, pois, apesar de indicar poucos elementos do conteúdo da *Commedia*, o tradutor-prefaciador traz aspectos da vida política de Dante e de sua produção literária que poderão, conseqüentemente, direcionar para uma leitura focada na busca por similaridades entre a vida do autor e sua narrativa.

Apesar de o leitor não ser mencionado de forma explícita, Monsenhor procura estabelecer um diálogo com ele por meio de perguntas como, “que é a **Divina**

**Comedia?**” (CAMPOS, J., 1930a, p. 12, grifo do original) ou “sois naturalmente levados a perguntar-vos: quem é Dante?” (CAMPOS, J., 1930a, p. 36).

E aqui, diferentemente do diálogo de Guimaraens e seu amigo Bernardi no prefácio da edição da Americana, que proporciona uma perspectiva mais erudita, o Monsenhor, ao utilizar-se do mesmo recurso, o diálogo, mas fazendo-o com o leitor, contribui para entendermos o que Lajolo e Zilberman trouxeram como “conduzir o leitor pela mão”. (2019, p. 30). Característica essa muito marcante do peritexto guia.

Passemos agora ao outro prefácio da edição de 1930, Resumo do *Inferno* de Dante que, como pode-se deduzir a partir do próprio título, trata-se de um resumo da primeira parte da *Commedia* que poderá conduzir a leitura, já que fornece elementos em que, acreditamos, auxiliam na compreensão do texto. Aqui não há, como no prefácio precedente, um diálogo com o leitor do texto, mas uma exposição sobre a primeira parte da obra de Dante que se inicia assim:

O genio de Dante dividio o *Inferno* em nove circulos e descreve-os em trinta e quatro cantos. Imagina-se perdido numa selva escura; - sae della e dá em um monte; tenta subil-o, mas é impedido por tres feras. Amedrontado, entra de novo na selva e depara com Virgilio que lhe promette servir de guia ao Inferno e ao Purgatorio, dizendo-lhe, que outra pessoa mais digna, o conduzirá ao Paraiso. (CAMPOS, J., 1930b, s.p., grifo do original)

Ainda nessa edição, mas no terceiro prefácio, Traços biographicos de Dante Allighieri, Monsenhor trata das fontes de consulta julgadas oportunas para quem deseja se aprofundar nos estudos dantescos, “a que fontes deve recorrer quem quiser estudar ao serio a historia da vida de Dante Allighieri?” (CAMPOS, J., 1930c, p. 96). O uso da palavra “traços”, a respeito da vida do autor florentino, corrobora para o entendimento de que o conhecimento de alguns aspectos de sua vida, como o envolvimento político e o exílio, por exemplo, proporcionarão uma melhor compreensão do texto literário.

Em seu paratexto, Monsenhor sugere que se leia, primeiro, as outras obras do escritor florentino, “em primeira plana estão as obras do mesmo POETA” (CAMPOS, J., 1930c, p. 96), depois passe-se a ler documentos da época de Dante, “da maxima importancia, pois, são os documentos do tempo, que se acham em relação immediata, ou mediata com o Poeta, e com a sua familia” (CAMPOS, J., 1930c, p. 96), somadas às leituras dos textos “dos antigos commentadores da *Divina Comedia*” (CAMPOS, J., 1930c, p. 120, grifo do original). Nesse paratexto, o

prefaciador propõe um entendimento da *Commedia* a partir das produções quase que contemporâneas a ela, desconsiderando, por exemplo, uma produção crítica mais próxima à produção desse peritexto.

Na edição de 1942, pela primeira vez, vemos o nome “prefácio” utilizado para denominar o paratexto que precede o texto principal. O destinador aqui é José Pérez que, seguindo o tom do prefácio A Divina Comédia, do Monsenhor, também usa o ensaio como forma de prefaciar a *Commedia*, dando, assim, um tom literário ao paratexto.

E não é só pelo tom literário dado aos prefácios de ambas as edições que esses as aproximam, mas também quanto ao seu conteúdo. Se, no prefácio Traços Biographicos de Dante Alighieri, o Monsenhor traz comentadores de Dante, Pérez, por sua vez, utiliza-se de biógrafos do escritor florentino, Boccaccio e Papini, para traçar uma biografia dantesca, reforçando que certos aspectos da vida de Dante refletiram na sua obra e, conseqüentemente, direcionando o leitor para esse entendimento.

Até a grafia da palavra “poeta”, quando referida a Dante é igual, ou seja, “Poeta” com o P maiúsculo. Tal recurso foi usado também por J.A., mas para se referir ao seu pai, cuja grafia aparece como “Pae”. Santos, na sua Explicação à edição de 1918, ao referir-se a Xavier Pinheiro, utilizou as palavras: “Elle” e “Traductor”, também iniciadas com letra maiúscula. Mais uma tentativa em que acreditamos reforçar o enaltecimento ao tradutor, distanciando-se do texto principal e, como veremos na subseção a seguir, concedendo um caráter limiar ao paratexto.

Nas edições de 1946, tanto da editora Leia como da Edigraf, o texto de Piccarolo traz um estudo sobre a vida e a obra de Dante em meio à caótica Florença medieval:

Talvez não haja poeta, em todo mundo e em todos os tempos, para cuja compreensão seja tão indispensável o conhecimento da história em geral, sobretudo da história da Itália e de Florença, sua pátria e sua cidade natal, como Dante Alighieri [...]

[...]

Por este motivo, achamos indispensável iniciar este breve estudo sobre Dante e sua obra [...]. (PICCAROLO, 1946, p. XI)

Tal estudo, diferentemente do que ocorrerá com a introdução de Martins, que apresentaremos na subseção a seguir, busca relacionar os aspectos trazidos com o texto literário que será lido. O prefaciador se baseia em estudos sobre o escritor

florentino para construir seu peritexto e busca na *Commedia* a validação do que é apresentado, pegando o leitor pela mão e o guiando pelo poema dantesco.

Ao longo de todo o prefácio, bem como é possível verificar na maioria dos prefácios que integram esse grupo, com exceção aos peritextos produzidos por Guimaraens, há também a menção aos biógrafos, aos comentadores e aos estudiosos de Dante. Esse trazer fontes, como forma, possivelmente, de validar o conteúdo paratextual, demonstra ao leitor uma pesquisa por parte de quem escreve e de que há um entendimento daquilo que se escreve. No entanto, não podemos dizer que essa seja uma característica exclusiva do paratexto guia, porque, conforme poderá ser verificado na subseção seguinte, esse relacionar-se com outros estudiosos também estará presente do peritexto limiar. Todavia, a diferença principal entre um e outro tipo de paratexto está na sua forma de dialogar com o texto da *Commedia*, que poderá preparar o leitor para a leitura orientando seu entendimento do texto – guia - ou deixá-lo às margens do texto principal para que tire suas próprias conclusões a partir do texto que será lido - limiar.

Já, na edição da Aurora, de 1947, Mello e Souza agregará ao seu texto sobre a vida e a obra de Dante, um resumo mais expositivo da *Commedia*, assemelhando-se aos paratextos da edição da Livraria João do Rio. A essas semelhanças podemos acrescentar ainda que ambas as edições trazem notas de rodapé nos seus textos introdutórios.

Essa similaridade entre as edições de 1930 e 1947 pode residir no fato explicitado pelo próprio Mello e Souza, uma vez que ele revela ter utilizado como fonte de consulta para escrever seu texto, o texto do Monsenhor: “no livro do erudito sacerdote fomos colher grande número de **notas, pensamento, indicações históricas**, etc., com que valorizamos esta nossa modesta tradução” (SOUZA, 1947, p. 13, grifo do original).

O paratexto de Mello e Souza em sua estrutura e conteúdo, também é similar a outro peritexto guia, o de Piccarolo, já que ambos constroem seus textos com vários subtítulos e intitulam cada um, dando a impressão de serem textos independentes uns dos outros.

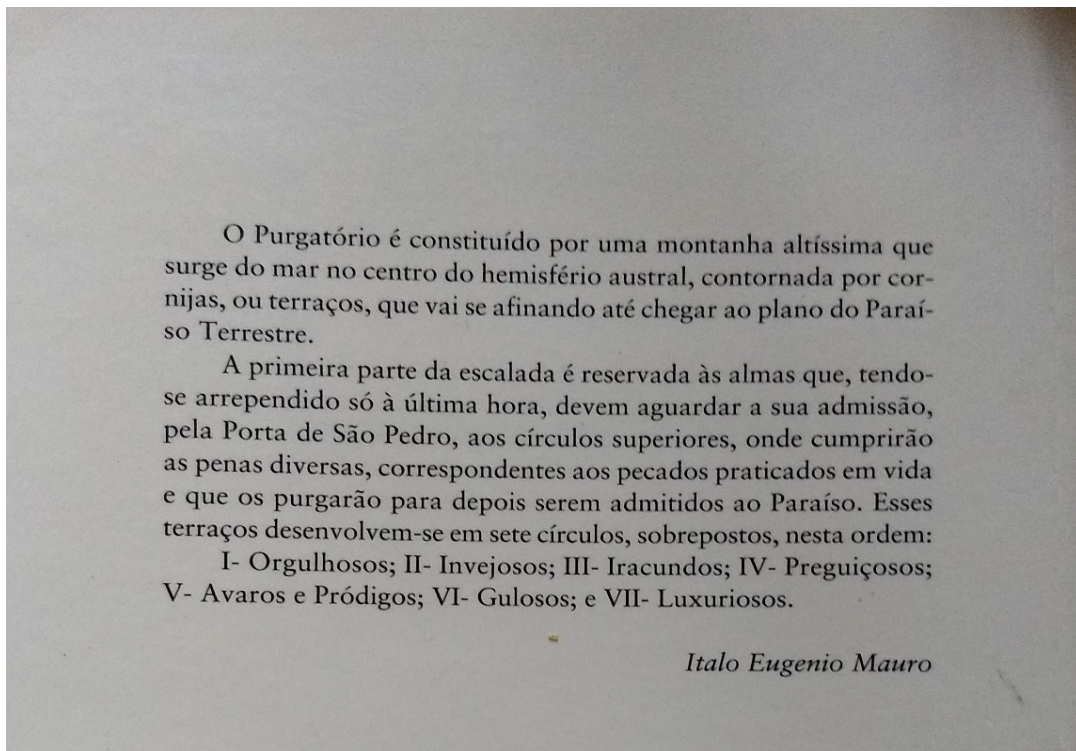
A última edição a ser analisada dentro do grupo de peritextos guia é aquela que possui a maior quantidade e variedade de aparatos paratextuais: prefácios e posfácios, quartas capas e orelhas.

Esta edição é composta por três volumes, todos apresentam orelhas, quartas capas e textos prefaciais. E o último volume, o do *Paraíso*, apresenta posfácio. Iniciemos pelas orelhas, de autoria desconhecida. Todas as orelhas possuem um texto que resume a parte da *Commedia* correspondendo ao volume à qual pertencem. Vejamos o exemplo das orelhas referentes ao *Inferno*:

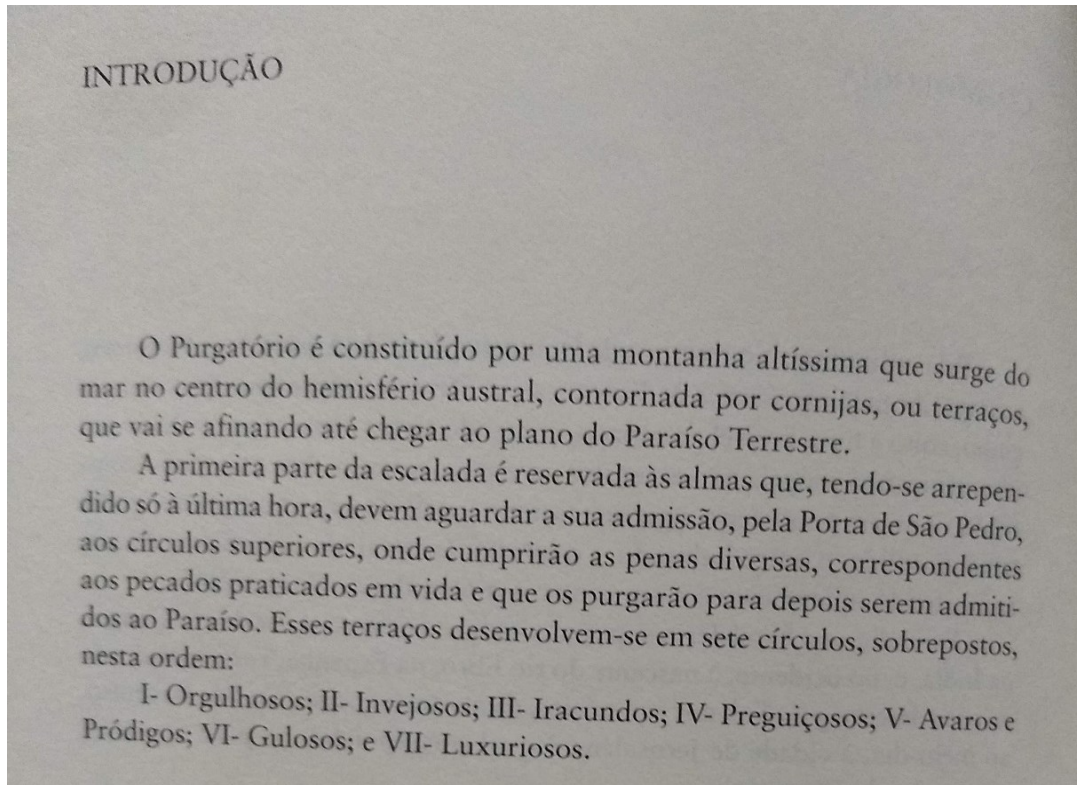
No Inferno, as ações dos condenados voltam-se contra eles próprios num tormento indizível. Dante e Virgílio – que, a pedido de Beatriz, é o guia do poeta florentino [...] [...] chegam ao primeiro círculo do Inferno: o Limbo [...] [...] Com o segundo círculo [...]. (O INFERNO..., 1998, orelha extensão da capa)

As quartas capas também apresentam um resumo do texto do volume ao qual fazem referência, o qual também se encontra no interior da obra, sendo de autoria do tradutor. No interior dos volumes, esse texto é apresentado como Introdução. Novamente há a exposição do conteúdo da obra dantesca.

Figura 33 - Quarta capa do volume do *Purgatório* (1998)



Fonte: a autora (2022)

Figura 34 - Introdução do volume do *Purgatório* (1998)

Fonte: a autora (2022)

Nessa edição, o peritexto que mais se destaca é o Prefácio de Distant, um texto contínuo, sem divisões que mescla resumo: “Do ponto de vista estrutural, a *Comédia* é o relato da viagem que Dante empreende para visitar os três reinos do outro mundo: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso” (DISTANTE, 1998, p. 12), biografia:

Da vida de Dante sabemos pouco, e tudo o que sabemos pode ser extraído de suas obras, especialmente da *Vita nuova* e da *Comédia*. O certo é que nasceu em Florença, entre 15 de maio e 15 de junho de 1265, de uma nobre família descendente de Cacciaguida [...]. (DISTANTE, 1998, p. 9, grifo do original)

E reflexões:

O problema crítico que se coloca, pois, para uma correta compreensão da *Comédia* não é tanto de ordem lingüística, mesmo porque a língua italiana de hoje é pouco diferente daquela de Dante, mas de ordem histórico-cultural. (DISTANTE, 1998, p. 7, grifo do original)

Por fim, no volume destinado ao *Paraíso*, há dois textos muito expositivos de autoria desconhecida, que trazem a biografia do autor e do tradutor, mas classificamos apenas a Nota biográfica do autor como guia, em virtude de que são trazidos,

conforme já percebido em outros peritextos, traços da vida de Dante que, possivelmente, refletiram-se na escrita e no conteúdo da sua obra. Além, é claro, de na edição seguinte, ter sido acrescentado um resumo da *Commedia*. Apesar de que tal texto, geralmente, devido a sua localização posterior, ser lido após a leitura do texto principal:

O poema é dividido em três livros, cada um formado por 33 cantos (com exceção do Inferno, com 34, já que o primeiro canto serve de introdução ao conjunto do poema), escritos em terceto de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado [...]. (DANTE..., 2004, p. 238).

Analisando todos os peritextos apresentados neste item e classificados como guia, verificamos que, das quartas capas apresentadas, todas identificam-se como peritexto guia. Semelhante conclusão não podemos ter em relação aos prefácios, posfácios e orelhas, uma vez que encontramos exemplares desses tanto como guia quanto limiar.

Em se tratando da autoria, percebemos uma tendência aos peritextos guias serem escritos pelo tradutor da própria edição, como é o caso das publicações de 1920, 1930 e 1998 ou a escrita ser creditada a um prefaciador. Todavia, esses prefaciadores, em alguns casos, também são tradutores de outras obras, como Mello e Souza e Piccarolo. Essa característica da autoria acreditamos que seja oriunda do conhecimento que o tradutor possui da obra, devido ao seu ofício.

Excetuamos desse contexto os peritextos de autoria desconhecida, de H. Garnier, que era editor, de Pérez, que era um estudioso de Cervantes e do professor-prefaciador Distant, em razão de não conseguirmos verificar se também exerciam a função de tradutores.

A respeito da questão temporal, não podemos indicar que haja um período no qual o peritexto guia seja característico. No entanto, percebemos que os peritextos, em específico os prefácios, tendem, a partir da década de 1930, a serem mais robustos em termos de conteúdo e aprofundamento dos argumentos apresentados, trazendo inclusive referências de estudiosos da obra e do autor dantesco. Isso novamente nos remete às considerações aqui já expostas a respeito da constituição da crítica brasileira de Dante que, no início do século passado, estava em consonância com a dos comentadores europeus.

Sobre o conteúdo dos peritextos guias, os que aqui foram analisados têm a marca do resumo da *Commedia* ou do trecho ao qual a edição se dedica, como no Resumo do *Inferno* nos fascículos da Livraria João do Rio ou na edição da Livraria Americana, *Canto Quinto* que apresentam também em comum pontos da vida do autor que se ligam à *Commedia*, além de aspectos históricos da Itália medieval. Sem contar que, boa parte parece inferir que sem a leitura desses paratextos, o leitor não conseguirá absorver absolutamente nada, ou quase nada, do texto dantesco. Por isso a necessidade do guia, ou seja, daquele que conduzirá o leitor pelo novo mundo que se descortinará diante dele e terá como missão orientá-lo para absorver o máximo de informações possíveis a partir do que lhes foi determinado anteriormente.

Feitas as considerações elencadas acima, passemos agora à análise do paratexto limiar.

## 5.2 PARATEXTO LIMIAR

Ao resgatarmos as características do paratexto limiar, apresentadas de forma esquemática na Figura 24, temos que pela sua origem etimológica grega, caracteriza-se como aquele material textual que se encontra próximo ao texto principal, proximidade essa que, em muitas vezes, é apenas física, ou seja, dividindo o mesmo espaço do livro. Também é característica do limiar, a partir das considerações de Agamben (2018), baseado em Becker (1963), lançar o leitor à leitura do texto literário. O limiar é o limite trazido pelo confim de Cacciari (2005); o vestibulo de Borges (2010); é aquele que, segundo Muzart (1990), pode induzir à leitura; e o prazer preliminar para Calvino (1999).

Sendo assim, os peritextos que se apresentam como limiar dentro do *corpus* pesquisado são: o peritexto da edição da Typografia; a Explicação do editor sobre a presente edição, de Jacintho Ribeiro dos Santos e o prefácio à segunda edição, de J.A.; a Nota dos editores da editora Aurora; os peritextos das duas coedições de 1976; e a Nota biográfica do tradutor e Cosmologia, de autoria desconhecida, publicados pela Editora 34.

O primeiro paratexto limiar é o prefácio da edição da Typografia, que se repete com algumas alterações já indicadas na seção 4, na edição de 1918. Por se tratar de um prefácio de tradução, percebemos ser o destaque que, normalmente, seria dado ao autor do texto, aqui, é dado ao tradutor. Contudo, acreditamos que esse



engrandecimento do tradutor não esteja atrelado a um reconhecimento da profissão, mas sim à figura de Xavier Pinheiro, ou seja, J.A. não quis destacar a importância do tradutor, mas a importância de seu pai através do trabalho realizado, isto é, uma versão integral em português da *Commedia*.

Conforme já abordamos ao longo deste trabalho, percebemos um viés político muito forte nesse prefácio, pois ao longo do texto inúmeras são as indicações do prefaciador que nos levam a esse entendimento. Exemplificando, enquanto Xavier Pinheiro ainda residia na Bahia, atuando como jornalista, nos é dado a entender que ele tinha alguma relação com o governo, seja por meio do círculo de amigos, entre eles o Dr. João Alves Portella, deputado provincial, demais políticos e até um bispo, seja pelo emprego conquistado como taquígrafo, “fez-se contratar na assembléa provincial, sendo o unico a fazer todo o serviço dos debates” (PINHEIRO, 1907, s.p.). Na sequência, há a sua transferência para o Rio de Janeiro que se deu por conta de uma desavença política:

Uma questão de brio offendido, nascida de uma discussão em jornal politico, que então meu Pae dirigia e redigia, com o presidente da assembléa provincial, cujo resultado foi a expansão material de um tinteiro vibrado ás faces do offensor, fez com que deixasse o circulo de seus affeiçoados. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

Chegando ao Rio de Janeiro, Xavier Pinheiro conseguiu emprego graças “à influencia de seu amigo Barão de Cotegipe” (PINHEIRO, 1907, s.p.). E, após a morte do tradutor, tem-se o difícil caminho percorrido para a obra ser publicada, que perpassou pela crítica não lisonjeira do jornal fundado por Patrocínio, “inimigo político” de J.A., mas que apesar da alusão, seu nome não é mencionado de forma explícita:

Neste concerto de aplausos, sómente houve essa reprovação. Não me importei, não me melindrei: partia de um inimigo politico, que, não me podendo fazer mal, frente á frente, procurou ferir o meu coração de filho amante e extremoso, offendendo a memoria de um ente caro. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

A certa altura, enquanto o filho se empenhava na publicação da tradução da *Divina Comédia* via governo municipal do Rio de Janeiro, o então deputado federal João Neiva, seu amigo, ofereceu-lhe a publicação via Imprensa Nacional, às custas do governo federal. Todavia, J.A. enfatiza a existência de uma lei municipal que

garantia a impressão da obra e que deveria ser cumprida, dando a entender que as divergências existiam entre ele ou seu pai e a esfera municipal:

O ilustre bahiano, deputado federal, Sr. João Neiva, que me distingue com algum apreço e amizade, poz-se á minha disposição para apresentar uma proposição á Camara dos Deputados, mandando o governo federal imprimir a traducção na Imprensa Nacional. Não rejeitei a gentiliza extraordinaria do meu distincto concidadão, mas ponderei-lhe que tinha uma lei municipal que dependia de cumprimento. (PINHEIRO, 1907, s.p.)

Talvez J.A. tenha optado por se utilizar do prefácio para expor essas divergências, porque sabia que assim procedendo, as críticas alcançariam diretamente seus devidos destinatários que, por essa postura, não parecem ser tão somente o leitor de Dante, mas figuras específicas. Ou seja, a instância prefacial nesse caso não tem nenhuma intenção de favorecer a leitura do texto principal. Ela parece somente querer contar uma história que não tem nada a ver com a história que vem contada nos versos de Dante.

Da leitura do prefácio de J.A., também identificamos uma tentativa do prefaciador em apresentar dados da vida do tradutor que, de alguma forma, o fizessem assemelhar-se à vida do autor da *Commedia*, mais uma estratégia para enaltecer seu pai. É importante ressaltar que, a fonte dos materiais consultados para a presente pesquisa sobre a vida de Xavier Pinheiro, são os prefácios escritos por J.A. ou textos que neles se baseiam. Isso dificulta uma compreensão mais aprofundada se, de fato, os acontecimentos ocorreram como descreve o filho prefaciador ou se foram construídos, intencionalmente, para que, ao ler o prefácio, se verificasse uma proximidade entre vida do tradutor e vida do autor.

Primeiramente, ele menciona o fato de Xavier Pinheiro vir de uma família abastada o suficiente para lhe propiciar os “estudos de humanidades” (PINHEIRO, 1907, s.p.), mesmo que, depois de um lamentável episódio, os genitores do tradutor viessem a perder boa parte de sua fortuna.

Assim como Dante, Xavier Pinheiro também possuía conhecimento das mais diversas áreas do saber, “a história, a philosophia, a logica, as sciencias naturaes e as línguas latina, franceza e a que falamos, a agronomia, economia politica e outras sciencias [...]” (PINHEIRO, 1907, s.p.). O prefaciador, por algumas vezes, faz alusão ao rigor de Xavier Pinheiro quanto à língua portuguesa: “Amava a sua lingua com tanto carinho, que a má collocação de um pronome, o uso de um gallicismo, de uma

impropriedade, de um cochilo, era motivo para exacerbá-lo ou contrariá-lo” (PINHEIRO, 1907, s.p.). De Dante temos o seu tratado sobre a língua vulgar, *De vulgari eloquentia*, que já nos diz muito da sua preocupação com a língua.

Outra questão que pode remeter a vida de Xavier Pinheiro à vida do poeta florentino, fica por conta de desentendimentos políticos, como já apresentado anteriormente, quando o tradutor se viu obrigado a transferir-se da Bahia para o Rio de Janeiro e lá contou com o apadrinhamento de amigos-políticos. Assim como Dante que devido a intercorrências políticas foi exilado e se viu forçado a depender do acolhimento de terceiros. Sabemos que, do exílio, Dante jamais retornou e, pelo que podemos verificar, Xavier Pinheiro também não mais retornou à sua terra natal.

De acordo com Piccarolo (1946), após a morte de Dante, um de seus filhos empenhou-se na publicação do *Paraíso*, parte que faltava ser publicada da *Commedia*, já que as outras haviam sido publicadas ainda durante a vida do escritor. De Xavier Pinheiro, pelo prefácio, sabemos do empenho de seu filho para publicar o trabalho de seu pai.

Por fim, ao longo da produção literária de ambos, tanto o autor como o tradutor, perante à crítica, gozaram de períodos nos quais foram mais ou menos lembrados. O objetivo de J.A, ao fazer essa aproximação entre o escritor florentino e o tradutor baiano, pode nos levar a pensar que, primeiramente, como os dados da vida de Dante não são mencionados no prefácio, deduzir-se-ia que o leitor, ou melhor, aquele para quem a tradução se dirigia, já conhecesse tais aspectos da biografia do autor, reforçando nossa ideia de que tal edição visava a um grupo pontual. Isso, aliado a um enaltecimento da figura de Xavier Pinheiro, pouco contribui para a leitura da *Commedia*. Despertar a curiosidade sem antecipar fatos ou indicar caminhos de leitura, respeitando-se o limiar, ou seja, a fronteira do texto principal.

Já, na edição de 1918, encontramos três prefácios: o primeiro analisamos anteriormente, pois se trata do mesmo da edição de 1907 da Typografia. Apesar dos acréscimos textuais que apresenta, já discutidos na seção 4, isso não altera sua qualidade enquanto prefácio limiar.

No prefácio Explicação do editor sobre a presente edição, assemelha-se, no que tange à recomendação da edição por meio do engrandecimento do trabalho do tradutor e editor, ao prefácio da edição de 1907 da Garnier, que também foi redigido pelo editor. Podemos até pensar se essa não seria uma característica de textos feitos por editores, afinal, há a questão mercadológica por trás, e o editor sabe que quanto

mais seu produto-livro for adquirido, mais retorno financeiro ele terá, por exemplo. Contudo, diferentemente do peritexto feito pelo editor H. Garnier, cuja reverência ficou restrita aos primeiros parágrafos, no peritexto de Santos todo o seu discurso está voltado ao tradutor e à edição, não percebendo, dessa forma, uma ligação direta entre paratexto e texto principal.

Aqui há a indicação dos possíveis destinatários do texto, “os que se abalançam em levar por deante taes commettimentos” (SANTOS, 1918, s.p.) e “os homens de letras do Brasil e de Portugal” (SANTOS, 1918, s.p.), dando uma sensação de que esta edição em específico seria para um público literato e conseqüentemente mais restrito. Isso a diferenciaria de edições como a da Livraria João do Rio, cujo público pretendia-se ser o mais amplo possível (“[...] vulgarisar o poema de Dante ainda desconhecido nas camadas populares” [LIMA, 1930, s.p.]), mas a aproximaria da publicação da Livraria Americana, cujas características, diálogo filosófico, por exemplo, parecem querer dar um tom de erudição à edição.

Já, no outro prefácio da edição de 1918, claramente ele assume a função de responder à crítica: “A critica da minha terra foi mesquinha quando appareceu a 1.<sup>a</sup> edição, nada disse sobre o valor da traducção [...]” (PINHEIRO, 1918b, s.p.). Não é por acaso que J.A. dirige seu texto aos que “sabem avaliar do esforço estranho” (PINHEIRO, 1918b, s.p.) e “á critica da minha terra e aos cultos espíritos do glorioso Portugal” (PINHEIRO, 1918b, s.p.).

Entendemos com isso que o traço político se mantém, pois se no primeiro texto os ataques foram dirigidos ao governo, aqui são à imprensa, por não reconhecer, como J.A. gostaria, a primeira edição lançada anos antes. Mas se a primeira edição não alcançou a crítica esperada, por que então houve uma segunda edição? Mais uma evidência para reforçar nosso entendimento de que essa produção prefacial tinha um caráter político. Entendido aqui no sentido de que ela foi feita, possivelmente, não com vistas a fornecer uma obra literária ao público legente, mas de mostrar à sociedade ou a um determinado grupo social que Xavier Pinheiro havia traduzido uma obra daquela relevância. Por isso acreditamos que J.A. insiste na publicação da tradução de forma a se cumprir a lei municipal. No entanto, pensamos que, após a primeira edição, J.A. esperava que o seu intento de valorização de seu pai estaria alcançado, mas percebendo que isso não ocorreu, ele, novamente, através de uma segunda edição buscou esse reconhecimento, em específico, da crítica.

A outra edição a ser analisada dentro desse grupo foi publicada em 1947. Nela encontramos dois prefácios, um já analisado na subseção anterior e o outro é uma Nota dos editores, cujos editores propriamente dito desconhecemos quem eram. Essa nota também se trata de um prefácio focado na apresentação do trabalho feito pelo tradutor, uma “nova e original tradução cuidadosamente elaborada por **Malba Tahan**” (EDITORES, 1947, p. 5, grifo do original), bem como a dar à editora os devidos louros pela publicação.

O público dessa edição parece ser aquele que já conhece a obra, por se tratar de “obra imortal de Dante” (EDITORES, 1947, p. 5), mas que devido a sua pouca cultura literária, ainda não conseguiu lê-la:

Bem sabemos que toda pessoa culta deve lêr e conhecer a Divina Comédia. A leitura dêsse Poema, entretanto, para quem não domina de modo completo o belíssimo idioma italiano, oferece dificuldades inextrincáveis [...]. (EDITORES, 1947, p. 5).

Entre a edição de 1930 da Livraria João do Rio e essa da Editora Aurora, convém se fazer um paralelo quanto à tentativa de tornar a *Commedia* acessível ao público não literato, o que definimos ao longo desse trabalho como popularização. Ambas são parciais, uma contempla o *Inferno*, a outra, apesar de possuir as três partes, traz somente “os versos mais famosos e as estrofes mais expressivas que o leitor deve ler e conhecer no original” (EDITORES, 1947, p. 5) logo, dá-nos a entender que a tradução contém as partes julgadas pelo tradutor ou pela editora como mais importantes. Soma-se a isso o fato de as duas traduções serem em prosa.

Saindo do campo das estratégias tradutórias utilizadas para fortalecer essa ideia de popularização e adentrando no formato das edições, temos uma em fascículos e outra dividida em 6 volumes, possivelmente, uma tentativa de evitar o afastamento do leitor iniciante, que poderia não se sentir hábil diante da dimensão física de um volume único.

Retornando ao cenário dos paratextos limiars, temos uma edição com tradução parcial de alguns cantos do *Paraíso* feita por Haroldo de Campos. A tiragem muito reduzida, 100 exemplares, possivelmente foi feita com o objetivo de distribuição a um público específico, como o de pessoas que frequentavam o IIC por ocasião de um evento ou data comemorativa talvez. Nessa edição, há dois paratextos, um

assinado pelo autor e outro provavelmente, assinado pelos editores, já que a autoria não vem indicada.

Como já discutimos na seção 4, Campos dedica seu prefácio, composto por pouquíssimas linhas, a apresentar seu processo tradutório, a transcrição, não havendo uma relação direta com o texto que virá. Percebemos o tom de enaltecimento do tradutor, por mais que aqui esses elogios partam do próprio tradutor e não de um terceiro, como nos prefácios de J.A às edições de 1907 e 1918.

O outro paratexto encontrado nesta publicação de 1976 é um texto que traz algumas informações a respeito da edição. O(s) autor(es) desse texto o utiliza(m) para narrar o processo de publicação da obra, mencionando qual foi o papel de cada pessoa elencada. O caráter limiar dos paratextos dessa edição nos levam a refletir se essa edição, até por contar com a parceria do IIC, não seria mais uma publicação política, por exemplo, como forma de mostrar o trabalho da instituição do que propriamente divulgar a obra de Dante.

Na outra edição de 1976, também uma coedição, encontramos uma tradução integral em versos que apresenta orelhas e prefácio. As orelhas são assinadas pelo editor, o prefácio pelo tradutor. Nas orelhas encontramos um texto que vem intitulado como Perenidade da *Divina Comédia*. No seu início, há certa reflexão, fruto da análise de elementos da obra dantesca:

Longfellow, em famoso poema, compara a *Comédia* a uma catedral, a mais bela catedral da Itália, unindo o gênio gótico e o peninsular. Imagem nobre, sem dúvida, que sugere a esplêndida solidez daquela estrutura. Mas há que observar uma diferença entre a obra de pedra e a obra-prima feita em palavras [...]. (MOREIRA, 1976, orelha extensão da capa, grifo do original)

Os parágrafos finais desse texto trazem menções e agradecimentos ao tradutor e a seu trabalho, “A Cristiano Martins, para gáudio dos cultores de Dante no Brasil, coube realizar uma tradução fiel e harmoniosa” (MOREIRA, 1976, orelha extensão da quarta capa), bem como à parceria das editoras Itatiaia e Edusp que possibilitou a publicação:

A Editora Itatiaia sente-se orgulhosa em oferecer, com a colaboração da Editora da Universidade de São Paulo, ao nosso culto público leitor, aos apreciadores da poesia e aos estudiosos da literatura em sua expressão mais elevada e universal, esta edição integral da *Divina Comédia*, na tradução de Cristiano Martins. (MOREIRA, 1976, orelha extensão da quarta capa, grifo do original)

Ao agradecer a parceria entre as editoras, como podemos ver na citação anterior, o editor também aponta quais seriam aqueles a quem a edição seria destinada, elevando novamente a obra e colocando-a no espaço destinado à leitura de poucos. Apesar desse agradecimento ao tradutor e à editora parceira ao final do peritexto, verificamos um diálogo com o prefácio dessa edição, já que como já apresentado, o editor se utiliza de conteúdos que também aparecerão no texto de Martins.

Ainda nessa edição, no prefácio intitulado A vida atribulada de Dante Alighieri, escrito pelo tradutor, temos um epitexto que virou peritexto em virtude de, originalmente, esse conteúdo ser um ensaio para conferências proferidas pelo prefaciador-tradutor. Recordando, na edição da Americana, também há um soneto de Guimaraens que pertencia a outra obra sua, ou seja, outro exemplo de epitexto que virou peritexto. Apesar de serem apenas dois exemplos, um cujas características nos levam a reconhecê-lo como limiar e outro que nos levam a identificá-lo como guia, não podemos afirmar que textos não escritos especificamente para a edição da *Commedia* tendem a ser mais guia ou limiar. Para afirmarmos a existência de uma tendência para um tipo ou outro, precisaríamos ampliar o *corpus* de análise e encontrar outros exemplares de epitextos que se tornaram peritextos, o que não é o caso que se aplica a esta pesquisa em seu estágio atual.

Tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua divisão, o prefácio de Martins em muito nos lembra os prefácios de Mello e Souza e Piccarolo. Aqui o prefaciador-tradutor também se utiliza da vida de Dante, do contexto da Itália na Idade Média e de obras de Dante, em particular a *Vita Nuova*, para a constituição do pararexto. Apesar de o conteúdo se assemelhar a outros textos acima identificados, não percebemos nesse peritexto uma tendência a ser guia, pois a forma pouco profunda, sem uma maior relação com o texto que viria na sequência, leva-nos a apresentá-lo como limiar.

Ao dizer isso não queremos desmerecer a qualidade desse peritexto, mas ao lê-lo e analisá-lo, a imagem a nós passada, e possivelmente ao leitor, é de que Martins desejava mostrar seu trabalho e seu conhecimento dantesco mais do que, propriamente, prefaciara a *Commedia* de forma a orientar sua leitura.

Outro paratexto limiar, mas agora da Editora 34, é de autoria desconhecida, intitulado Cosmologia e que se repete ao longo dos volumes do *Inferno* e do *Purgatório*. Nesse texto, é apresentada a visão espacial que se tinha do universo na época dantesca, mas não relacionada à estrutura da *Commedia*.

Essa edição também possui outro peritexto limiar, Nota biográfica do tradutor, um texto expositivo de autoria desconhecida que como o próprio título indica, traz uma breve biografia do tradutor, indicando sua formação acadêmica e o ano de 1986 como início da tradução do poema dantesco: “Começou a tradução da grande obra de Dante em 1986 [...]” (ITALO..., 1998, p. 239).

Dos materiais percebidos como limiar, a maioria são prefácios e posfácios, fora isso, há apenas as orelhas de Moreira. Nessa esteira, boa parte desses peritextos foram escritos pelos editores, excluindo apenas dois prefácios de autoria de tradutores, um do prefaciador e alguns de autoria desconhecida que, por sua vez, podem também terem sido redigidos pelos editores. E essa pode ser uma inclinação do paratexto limiar, mais especificamente ter a sua escrita feita por pessoas ligadas à editora ou à edição, como no caso de J.A., e não à obra que estava sendo publicada.

Já, em se tratando dos prefácios limiães produzidos pelos tradutores Campos e Martins, podemos pensar que poderiam ser conhecedores da obra de Dante, até pelas outras profissões que exerciam ou conhecedores do texto dantesco, sendo que o traduziram, mas não nos pareceu que tinham como foco estabelecer uma relação entre o peritexto e a obra literária.

Ao refletirmos sobre os peritextos limiães, surgiu-nos o questionamento se esse caráter marginal em relação ao texto principal poderia estar atrelado ao fato de existirem versões anteriores, cujos peritextos eram guias e, por consequência, já haviam cumprido a função de conduzir o leitor pelo texto. Ao sabermos que uma das primeiras publicações da *Commedia* no século XX foi com paratexto limiar, tal consideração não se sustenta. Entretanto, se pensarmos que anteriormente a ela, no final do século XIX, houve uma edição que, partindo das informações apresentadas ao longo deste trabalho, é provável que tenha sido um paratexto guia, nesse caso, podemos sim pensar na validade dessa consideração.

Ainda nesse âmbito, podemos considerar que não é habitual do leitor não especializado, ou seja, aquele cuja literatura não é seu objeto de pesquisa, a leitura de diferentes versões da mesma obra. Então pensarmos na existência de um peritexto limiar em virtude de um peritexto guia anterior, sob esse aspecto, não seria passível de validação.

Por fim, a respeito da questão temporal, tal como o grupo anterior, não podemos afirmar que período histórico seja caracterizado pela produção de um peritexto limiar. O que nos parece é que esse caráter limiar está muito mais associado



à intenção existente por trás da edição. Mais sobre essas questões de escolhas editoriais, que possam estar por trás da publicação da *Commedia*, explanaremos na subseção que segue.

### 5.3 ESTRATÉGIAS EDITORIAIS: IMPLICAÇÕES

Ao longo de nossa pesquisa, deparamo-nos com o importante papel exercido pelas editoras na publicação das edições cujos paratextos foram analisados, e tentamos transpor para essas páginas o quanto elas atuaram diretamente nesses elementos que circundam o texto literário. Contudo, nossa análise também nos conduziu para o entendimento de que a tradução da *Commedia* de Dante parece estar mais associada à vontade do tradutor do que da própria editora, especialmente, nas traduções do início do século XX.

As traduções de Xavier Pinheiro, Monsenhor e Mauro, com base nas informações encontradas nos paratextos, indicam terem partido do tradutor e não serem encomendadas pelas editoras. Nas demais, como já indicamos, não conseguimos saber tal dado, ou por ele não constar nos paratextos ou por nossas pesquisas, inclusive através de contato com as editoras, não apontarem nada nesse sentido.

Todavia, independente de quem tenha tido a iniciativa da tradução, para ela ser publicada e lida necessitava-se, inevitavelmente, de uma editora. Logo, por mais que o texto tenha um autor e um tradutor, é através desse organismo que ele recebe os atributos que o tornarão livro, um produto comercializável e, espera-se, rentável. É verdade que o autor ou o tradutor podem estar cientes e concordarem ou não com os rumos que esses organismos darão para os seus textos, mas as editoras é que fazem dos textos livros e dos livros um produto.

Entendemos como imprescindível refletir um pouco mais sobre essas escolhas editoriais, por vezes implícitas, mas cujo resultado incide sobre o texto literário. Assim sendo, neste item, refletiremos sobre duas escolhas editoriais que, ao nosso ver, também atravessaram nosso trabalho e foram suscitadas a partir da leitura e análise do material paratextual selecionado. As questões são: o formato das edições e suas influências políticas. Transversalmente a elas, pensaremos nas mudanças de prefaciadores e prefácios para uma mesma tradução e no que significava para as editoras a tentativa de popularização da obra literária estudada.

Resgatando o que apontamos na seção 2, baseando-nos em El Far (2010), Lajolo e Zilberman (2019), por popularização entendemos as estratégias adotadas pelas editoras para que a publicação, nas quais estava contido o texto da *Commedia*, fosse acessado e conhecido por um público mais amplo. No entanto, isso não aponta obrigatoriamente para uma maior leitura do texto dantesco, pois como também detalhamos neste trabalho, segundo Genette (2009), há uma diferença entre leitor possível, aquele para o qual a obra é destinada e o leitor de fato, aquele que obterá e, possivelmente, lerá a obra.

Nosso *corpus* de pesquisa foi constituído por 13 edições, todas tendo em comum a *Commedia* de Dante Alighieri em língua portuguesa publicadas no século XX. Entretanto, essa obra chegou ao leitor de diferentes formatos, seja por apresentar-se de forma integral ou parcial, seja por apresentar-se em versos ou em prosa. E essa forma de apresentar o texto já carrega consigo uma intenção.

Brevemente, fazendo um resgate de alguns pontos da história do livro, podemos dizer que o começo dos textos literários se constituiu de textos transmitidos de forma oral, muito porque não existia a escrita e nem um recurso para difundi-los como os conhecemos hoje. Outro recurso utilizado também eram os versos, pois facilitavam o armazenamento desses textos no único dispositivo disponível, a memória. Com o passar dos séculos, o texto oralizado passou para o escrito, forma encontrada para facilitar a perpetuação do texto no tempo e no espaço. O meio utilizado para inscrever esse texto também foi mudando até chegar ao papel como hoje conhecemos ou até mesmo o digital. E o formato dessa escrita também mudou com essas evoluções históricas, pois o verso lido e escutado em grupo, cada vez mais, foi cedendo espaço à prosa de leitura individual e silenciosa.

Não queremos aqui minimizar a história em poucas linhas, mas o que queremos mostrar é que essas mudanças foram acontecendo e moldando o formato de como se concebe o texto literário. É evidente que há um objetivo ao se publicar a *Commedia* integral e em versos, como foi o caso do Barão, integral e em versos com um número expressivo de comentários e notas de rodapé, como é a tradução de Xavier Pinheiro ou publicá-la em uma narrativa dividida em seis volumes, como foi a edição com tradução de Malba Tahan.

Talvez, optar pela publicação em língua portuguesa de uma versão da *Commedia*, que se assemelhe ao formato original de seu texto, leve o tradutor e a editora a ocuparem um lugar de destaque no meio cultural, mostrando toda a sua

erudição frente à sociedade, gerando reconhecimento, *status*, poder e lucro. Também, cercar essa tradução de comentários pode levar o leitor a aproveitar melhor o texto. Tal recurso pode partir do conhecimento do público leitor, nesse caso, o brasileiro do século XX, que carecia de recursos para fazer a leitura de outra forma e que, se assim não procedesse, não acessaria a obra literária da forma esperada pelos envolvidos com a publicação do texto dantesco.

Talvez mudar o formato do texto de verso para prosa também parta do entendimento de quem seria o público leitor da edição. Quiçá, neste caso, não se tivesse a intenção de que o leitor tivesse a experiência de ler em sua língua um texto que se aproximasse ao máximo do original, mas fosse apenas para que o leitor pudesse dizer que leu Dante, independente do formato, do conteúdo ou do seu entendimento.

Acrescentamos aqui o fato de como esse texto é apresentado ao leitor. No material analisado, vimos edições em um único volume ou dividida em dois, três, seis volumes e até em 17 fascículos. Essa, a nosso ver, também é uma escolha editorial que assim foi feita em virtude de um objetivo. Se não conseguimos, por meio da nossa pesquisa, dar uma resposta satisfatória quanto a qual ou quais seriam esses objetivos, ao estudar os paratextos propomo-nos a refletir se diferentes formatos de edições demandam diferentes paratextos.

É bem provável que sim, que os paratextos, em específico aqueles para os quais dedicamos nossa análise, são feitos com um objetivo que está em consonância com o da publicação. Seja explicitar uma divergência política, como nos parece indicar os prefácios assinados por J.A, seja validar o trabalho de pesquisa como parecem ser aqueles escritos pelos professores Mello e Souza e Piccarolo, seja mostrando o conhecimento sobre o autor, como no caso da introdução de Martins, seja mostrar um novo método de tradução como o prefácio de Campos, seja num gesto quase paternal de pegar o leitor pela mão, como parece ser a intenção dos resumos apresentados na edição da Editora 34.

Nossa análise também nos levou a entender que, associada a essa escolha editorial, pode estar um uso político da *Commedia*, seja ele governamental, a partir dos prefácios que aparecem nas publicações de 1907 e 1918; seja ele religioso como na edição de 1930, que não só tem um religioso que assina a tradução e os prefácios, mas também o teor do paratexto ao defender a imagem de um Dante cristão; seja ele

acadêmico, como nos pareceu ser o das últimas publicações do século XX, a de 1976, da Itatiaia e Edusp e a de 1998 da Editora 34.

Se as publicações de um país, pelo menos tendo como ponto de partida a *Commedia* no século XX, estão atreladas a algo que extrapola os limites editoriais, gostaríamos aqui de evidenciar num primeiro momento a contenda que parecia existir envolvendo Xavier Pinheiro e o Barão. Na esfera pessoal, tanto um quanto o outro viveram no mesmo período histórico e nos mesmos lugares, Bahia e Rio de Janeiro. Na esfera política, como mostramos nas seções anteriores, os dois tradutores tinham acesso ao Imperador D. Pedro II, mas é a tradução do Barão que a Imprensa Nacional publica em 1888, apesar de o Imperador ter conhecimento da tradução do *Inferno* de Xavier Pinheiro, que lhe fora entregue pelo próprio tradutor, como também nos é apresentado no prefácio de J.A. à 1ª edição.

No terreno da crítica, Araripe Júnior prefacia a primeira edição do Barão, mas recebe de J.A. a tradução de seu pai para que lhe desse o devido reconhecimento público, algo que não ocorreu.

Por fim, as publicações das traduções desses autores ocorreram sempre em períodos próximos, 1886 e 1888, 1907, 1942 e 1946, fazendo com que essa divergência, caso ela tenha mesmo existido, recebesse também o apoio das editoras. Esses dois são os responsáveis pelas traduções que são as únicas que no século XX aparecem publicadas mais de uma vez por editoras diferentes, contendo diferentes prefaciadores. Isso nos leva a outro questionamento: o que representa essa troca de editoras? E, editoras e prefaciadores diferentes geraram paratextos novos?

Tal fato pode representar uma escolha editorial baseada na mudança da função do peritexto, seja ela política, mercadológica, literária, acadêmica ou didática, por exemplo. Como pode significar também uma melhor adequação entre o perfil do prefaciador e os objetivos da editora, pois temos duas edições no início do século, com prefácios feitos ou pelo editor ou por um familiar, havendo uma relação direta no caso do editor com a editora e, no caso do familiar, com o tradutor. Por outro lado, no avançar do século, temos pessoas ligadas ao mundo literário como foi Pérez, cujo nome estava associado a outro grande escritor, Cervantes, e Piccarolo, que também traduziu Dante. Já ao final do século, Martins, Mauro e Distante estavam ligados à academia.

Não sabemos qual foi a real motivação para essas trocas, mas sabemos que essa escolha também nos diz muito sobre as concepções da editora quanto as suas

publicações. Uma dessas concepções, por exemplo, pode ter sido a tentativa de popularizar a *Commedia* de Dante no Brasil, reflexão essa que nos acompanhou ao longo do nosso percurso exploratório. Isto é, quanto mais edições em circulação, mais possibilidades de o texto ser acessado, comprado e lido.

Quando sugerimos essa perceptível tentativa de popularização, ao menos pelas informações que foram aqui expostas, sugerimos pensar nisso para além do que parece ter sido o objetivo editorial de tornar uma edição, com o texto dantesco, acessível a um maior e mais diversificado público. Mas popularizar também o nome do tradutor, dando-lhe um maior (re)conhecimento, o qual não tanto pelo valor ou qualidade da tradução, mas por ter seu nome associado a uma obra como a *Commedia*.

Outro questionamento que fizemos foi se as diferentes editoras e prefaciadores foram geradores de novos paratextos. Podem ser novas produções no que tange à autoria; apesar disso, no que tange ao conteúdo, percebemos certa linearidade. O teor dos peritextos orbita entre o contexto político da Itália na época de Dante, a vida do escritor florentino, suas obras e resumo da *Commedia*. Entretanto, alguns prefaciadores destoaram um pouco e trouxeram outras construções importantes, a saber: o percurso entre a tradução da obra e sua publicação, como foi feito por J.A. em 1907; a menção de obras literárias que poderiam ter influenciado Dante na escrita da obra, como as referências trazidas pelo Monsenhor e Piccarolo e, também, as traduções existentes da *Commedia* no Brasil como relatado na edição da Garnier.

Quando somos levados a pensar quem era o público para o qual se dirigia cada uma das edições de traduções da *Commedia*, também refletimos se essas edições não pertenciam muito mais a um *status* dado aos envolvidos na publicação, do que a um anseio do público leitor. Na seção 2, quando abordamos a trajetória da obra em nosso país, tivemos um panorama de quem era esse leitor brasileiro do século XX que, ao nosso ver, estava passando por um processo de construção de sua consciência literária.

Recuperando um pouco do que já dissemos, no início do século XX no Brasil, poucos eram os que liam, já que boa parte da população era analfabeta. Dentre aqueles que liam, os jornais e folhetins eram os preferidos por proporcionarem uma leitura mais rápida. Ou seja, a escolha de publicar uma edição da *Commedia* poderia ser pensada não tanto considerando o público que a leria, mas no poder creditado a

quem a publicaria, pois nos parece que no nascer do século passado não havia, no leitor, uma maturidade literária que proporcionasse a leitura da *Commedia*. Cenário esse que foi mudando ao longo das décadas e, conseqüentemente, alterando as estratégias editoriais para a inserção e consolidação de Dante no Brasil.

No que tange à constituição de uma maturidade literária no leitor brasileiro, poderíamos pensar se os paratextos aqui analisados contribuíram para que isso ocorresse. Partindo dos peritextos guias, podemos pensar neles também com essa função, uma vez que, baseando-nos na sua constituição, é característico deles fornecer subsídios que instrumentalizariam o leitor quanto à leitura do texto literário. Já, ao pensarmos nos paratextos limiares, percebemos que o uso político deles se sobressai ao seu uso formativo.

Ainda refletindo sobre esse possível *status*, proporcionado aos envolvidos com uma edição da *Commedia*, podemos pensar também no que significaria para nosso país possuir edições da *Commedia* traduzidas por brasileiros e publicadas por editoras nacionais, exceto a Garnier. Sabemos que, no século XIX, após 1822, o Brasil estava imbuído do anseio de constituir-se como uma nação independente, não só politicamente, mas também culturalmente. Na sequência, influenciados pelos movimentos europeus, mas sempre na tentativa de afirmação enquanto nação, ter uma obra de Dante vinculada ao mercado literário nacional poderia significar a inserção do país em uma tradição internacional dos estudos dantescos.

A despeito do porquê ou de como se deram todas essas escolhas que denominamos de editoriais, o que pretendemos destacar é que foram escolhas políticas. Sejam a data e o momento de publicação, sejam o tradutor e o prefaciador escolhidos para integrarem a edição, sejam os paratextos que farão parte dessa publicação, seja o formato do livro, seja o público desejado, seja o objetivo de popularizar ou elitizar, tudo sempre perpassará por uma escolha política.

Uma escolha política que pode refletir um anseio de possuir um mercado editorial estruturado e independente, mas, ao mesmo tempo, em sintonia com o que acontecia externamente ao país, uma vez que essa relação favorecia tanto uma consolidação no âmbito nacional, como também um reconhecimento na ótica internacional.

Estarmos atentos a essas possibilidades políticas das edições da *Commedia*, conduzem-nos ao ponto central da nossa pesquisa, uma vez que foi com base nessas

reflexões que percebemos como tais questões podem incidir na função dos paratextos.

Nossa proposta, desde o início desta pesquisa, foi verificar se os paratextos de uma obra literária funcionariam como guia e/ou limiar. Para isso, recolhemos indícios que acreditamos nos auxiliariam nesta trajetória. Material esse que foi exposto ao longo das páginas que integram este trabalho. Como exposto nessa seção, foi possível encontrar peritextos que se caracterizaram tanto quanto guia, como limiar. Não havendo nenhuma ocorrência de peritexto guia-limiar ou que, a nosso ver, não se encaixasse em classificação alguma. Verificamos, também, que a questão do período histórico não determina diretamente se os paratextos se caracterizarão como um tipo ou outro.

Ao identificarmos um paratexto como guia ou como limiar, nosso objetivo não é dizer que um é melhor que outro, que é mais ou menos adequado, bom ou ruim, certo ou errado. Pensar assim seria reducionista e simplório da nossa parte, já que chegamos a essas considerações que aqui apontamos por meio da construção de nossa pesquisa.

Também destacamos a variedade desses paratextos. Iniciamos o século apenas com instâncias prefaciais, depois as quartas capas e as orelhas foram agregadas. Importante destacar que sentimos falta sobretudo de posfácios mais reflexivos. Talvez isso esteja reservado aos paratextos do século XXI.

Assim, chegamos ao entendimento de que os paratextos da *Commedia* iniciaram seu percurso no Brasil do século passado devido a um contexto que possibilitou que isso acontecesse. Foi possível perceber que os peritextos desse período estavam mais voltados ao trabalho desenvolvido pelas editoras e seus tradutores, do que para o texto dantesco em si. Aqueles que redigiram esses materiais se utilizaram do enaltecimento da edição e do editor, de comentários elogiosos ao trabalho do tradutor e até buscaram o respaldo da crítica internacional como recursos, para que esse reconhecimento ocorresse em terras brasileiras.

O mercado editorial brasileiro foi se encorpando com o passar das décadas e isso se refletiu na produção paratextual. Com o início de uma crítica dantesca nacional, houve o aprofundamento dos estudos sobre a produção literária de Dante, levando a um robustecimento dos paratextos das edições da *Commedia*. Seja quanto aos escritores desses materiais, que passaram a ser pesquisadores e professores, seja na quantidade de páginas utilizadas na constituição desses peritextos, de poucas

páginas inicialmente, para peritextos com quase 80 páginas nas últimas décadas do século XX.

Ao partirmos da premissa geral de Genette (2009), na qual o paratexto tem, como função primeira, apresentar a obra, o dito grande poema dantesco necessitaria de todas essas páginas de paratextos em suas edições para ser apresentado? Podemos apontar que isso possa advir de um zelo excessivo dos prefaciadores para com o leitor. Tal como mencionam Lajolo e Zilberman (2019) a respeito do narrador dos primeiros romances brasileiros que, ante a pouca experiência com a leitura, sentia-se a necessidade dessa figura que conduzisse o leitor brasileiro pela mão. Ou até mesmo, podemos pensar na possibilidade de o prefaciador utilizar-se desse espaço paratextual para se fazer conhecido.

Chegamos ao fim desta seção compreendendo a *Commedia* como uma obra literária plural, viva, rica na sua construção, que atravessou séculos, gerações, territórios, mudanças sociais e cujas características ímpares tornam difícil defini-la ou encaixá-la em um perfil. Mas, apesar de tudo isso ou devido a tudo isso, ela permanece. E seus paratextos parecem refletir toda essa singularidade.



## 6 CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a realizar uma pesquisa envolvendo a *Commedia* de Dante Alighieri no Brasil, sabíamos que encontraríamos desafios. E os encontramos. Desafios esses que nos levaram a fazer questionamentos diversos daqueles em que tínhamos pensado anteriormente, a repensar o trajeto e, algumas vezes, a tomarmos outros caminhos. Aliás, o primeiro aprendizado que essa trajetória nos proporcionou foi a abertura para o novo. Pensar o quanto uma estrutura rígida e fechada em si é empobrecedora. Pesquisar pressupõe abrir-se, acolher possibilidades ainda não pensadas, mas que podem nos levar a novas e relevantes descobertas.

No início da nossa pesquisa, tínhamos somente uma lista com as edições da *Commedia* publicadas no Brasil no século XX e a teoria paratextual de Genette (2009). Diante disso, optamos, primeiramente, por nos afastarmos da *Commedia* e mergulharmos na teoria. Debruçamo-nos sobre os *Paratextos editoriais* (2009) para entendermos a proposta ali trazida. Esse debruçar-se no estudo da teoria genettiana nos conduziu a outros textos e pesquisadores que nos trouxeram nossas primeiras indagações.

Com um olhar paratextual, voltamo-nos às edições da *Commedia* no século XX brasileiro, com o intuito de conhecê-las, compreendê-las e nos familiarizarmos com o *corpus* que nos acompanharia por quatro anos. Nessa aproximação, na tentativa de termos uma ferramenta que nos proporcionasse um contato mais enriquecedor com os materiais, esboçamos variados métodos. E nos deparamos com a impossibilidade de enquadrarmos as edições traduzidas e publicadas da *Commedia* em um modelo único.

Cada uma das 13 edições possuía características ímpares que dificultavam a criação de um perfil. Era preciso deixá-las livres e assim procurar entendê-las. Contudo, não confundamos essa liberdade com a ideia equivocada de que tudo seria permitido. Pelo contrário, deixar essas edições livres era lê-las com os recursos que elas nos ofereceriam. E daí a intenção de lê-las e entendê-las a partir de seus paratextos que, a nosso ver, trata-se de uma outra proposta para se estudar o texto literário.

Já, na escrita do nosso trabalho, na seção 2, ao tratarmos do possível trajeto percorrido pela *Commedia* até chegar ao Brasil e como se deu a sua inserção aqui, percebemos que o entendimento de Heise (2011) e Daros (2015) sobre a existência

de uma intenção de se construir em nosso país um ideário nacional, inspirado no que acontecia na Itália, encontrou eco, por exemplo, em De Simoni, tido como primeiro tradutor da *Commedia* no Brasil, ainda no século XIX, cuja tradução, acredita-se, foi feita com vistas a possibilitar a construção de uma identidade nacional (HEISE, 2011). Assim, também, o prefaciador Mello e Souza que durante seu exercício enquanto professor no Colégio Pedro II, via essa mesma função para o ensino da História que, segundo ele, deveria ser pensada a partir da literatura (GABRIEL, 2020).

Na seção 3, o paratexto se apresentou como um recurso de leitura para além do texto, o entorno do texto, para o texto e com o texto. Diante de um livro, há em nossas mãos e sob os nossos olhos uma infinidade de elementos situados em volta da obra literária. Os paratextos são como a moldura que faz da tela um quadro. Sabemos que é inegável a genialidade de Dante revelada na *Commedia*, mas o texto, ao menos no século estudado, pressupõe um aparato de leitura representado por esses paratextos.

Dos paratextos, optamos por pensar no peritexto enquanto guia ou limiar. Cercamo-nos de um aparato teórico, que nos possibilitou a construção do que caracterizaria cada uma dessas funções. Características essas que percebemos partir do conteúdo do paratexto, atrelado à forma de como esse conteúdo é apresentado e como se relaciona com o texto dantesco.

Na seção 4, identificamos que a *Commedia* nas primeiras décadas do século XX tinha sua publicação realizada com um caráter político, que compreendemos como o possível uso atribuído a essa publicação. Nos prefácios escritos por J.A., podemos acrescentar que era um caráter político-partidário, ou seja, de um lado os que defendiam o império, do outro os que apostavam no republicanismo. E eram esses que desejavam a publicação da tradução de Xavier Pinheiro.

Interessante observar que podemos inclusive identificar, nesta situação, a própria política binária da época de Dante, já que o território que hoje chamamos de Itália, na época do escritor florentino era fragmentado por entendimentos políticos diversos, sustentados em parte pelo poder temporal e outra pelo poder celeste, personificado na figura papal. O próprio Dante teve sua vida impactada por essa divisão política. Recordemos que foi em função disto que ele se torna um exilado e sua vida toma outros rumos.

Destacamos ainda a relação da *Commedia* com a tradução. Apesar de não percebermos paratextos que indicam dificuldades nas escolhas de vocábulos, aos

moldes do prefácio de Iannini e Tavares para o *Infamiliar* (2019), por exemplo. Mas, apresenta-se como sendo por meio da tradução e da editora que a torna pública, que os brasileiros não conhecedores da língua original do texto dantesco, puderam e podem ler a obra. Essa ênfase no papel da tradução pode ter contribuído para a criação, ao menos no Brasil, do estereótipo de que a leitura de Dante é difícil e acessível apenas por meio das traduções, dos comentários que a cercam e do aparato paratextual que a sustenta. Pensando assim, para além da nossa pesquisa, é possível abrirmos um diálogo com outro trabalho, também citado por vezes aqui, de Pasqualini (2019), que trouxe a figura do tradutor-comentador.

Por fim, na seção 5, a partir das 13 edições selecionadas e dos 30 paratextos analisados, foi possível identificar que um paratexto, ao menos nos prefácios, posfácios, quartas capas e orelhas analisados, pode sim desempenhar essas funções, de guia ou de limiar, reiterando, assim, a afirmação de Genette (2009) de que os paratextos são um “conjunto heteróclito de práticas e discursos” (GENETTE, 2009, p. 10).

Ao buscarmos o entendimento de guia e limiar aplicado ao nosso *corpus* de pesquisa, também notamos uma tentativa de popularização da obra de Dante, que partiu do evidenciar como a obra pertencia a um patamar linguístico-cultural elevado, conseqüentemente, destinada a poucos, mas que, por meio da editora e da tradução apresentada, ela poderia ser acessada por um público menos restrito. Essa tentativa de popularizar a *Commedia* é perceptível, principalmente, nas edições de 1930, 1946, 1947 e 1998.

Retrocedendo na história do livro, ao pensarmos nos seus primórdios, ele era destinado à leitura quase que exclusivamente da elite eclesiástica e depois dos integrantes da elite econômica. No entanto, no decorrer do tempo, o livro foi ganhando espaço em outros grupos menos elitizados. A invenção da prensa, a substituição de materiais, que tornou a produção do livro menos custosa e mais automatizada, são só alguns exemplos que possibilitaram uma ampliação do mercado livreiro. Somado a isso, temos a população que, ao ser alfabetizada, viu no livro um importante aliado nesse processo de aquisição de habilidades e conhecimentos.

A respeito do público leitor da *Commedia*, se por um lado vimos a tentativa de algumas editoras de tornar esse público mais amplo e diversificado, por meio do que chamamos de popularização da obra dantesca, caracterizada, por exemplo, pelo formato da edição e apresentação do texto literário. Por outro lado, essa intenção

também perpassou pelos paratextos que, ao possuírem a função de guia, puderam nortear o leitor menos habituado.

Acrescentamos, também que, por meio de estratégias utilizadas na escrita dos paratextos, tais como os diálogos filosóficos ou um direcionamento do público leitor, “aos homens de letras” (SANTOS, 1918, s.p.), “aos intellectuaes” (SANTOS, 1918, s.p.) e “ao culto público ledor” (MOREIRA, 1976, orelha extensão da quarta capa), vemos um distanciar-se desse caráter mais abrangente que a popularização poderia proporcionar.

Aliás, o conteúdo desses paratextos nos chamou a atenção, em particular o de Piccarolo e Distante, mas também verificado no do Monsenhor, que sustentaram ao longo de suas introduções, a necessidade quase que indispensável de o leitor situar-se historicamente no contexto de produção da *Commedia* para entendê-la. Isso pode ser oriundo de uma visão distorcida da obra dantesca que a assemelha quase que a uma autobiografia do escritor, desconsiderando a sua ficcionalidade ou, também, de considerar, equivocadamente, a obra como documento histórico, esvaziando assim o sentido literário e poético da poesia dantesca.

Refletir sobre a função de guia e limiar por essa ótica é compreender que eles possuem uma linha tênue entre auxiliar no entendimento da obra ou até mesmo prejudicá-lo. O peritexto guia deve orientar a leitura, fornecendo instrumentos que favoreçam uma melhor compreensão do texto sem ser taxativo. Já, a contribuição do peritexto limiar está no induzir o leitor à leitura, despertando nele a vontade de ler. Isso é atingido quando se toca sutilmente na *Commedia*. No entanto, não se verifica quando há um distanciamento demasiado da obra ou um não estabelecimento de pontos de contato com o texto literário.

No decorrer da pesquisa, também nos deparamos com algumas dificuldades que nos fizeram pensar em outras perspectivas. Uma delas foram as informações divergentes ou a ausência, delas como ocorreu com a história de algumas editoras, editores, tradutores e prefaciadores. Dificuldade oriunda da ausência de uma política que incentive a documentação, preservação e valorização da memória no Brasil. Muito também potencializada pela pandemia da Covid-19 que limitou o acesso às referências, mas também indicando a carência de um suporte on-line das bibliografias na área estudada, uma vez que a maioria existe apenas no meio físico.

Ainda sobre a ausência de informações, devido a uma cultura de não preservação da história, gostaríamos de nos ater, em breves linhas, em específico,

aos prefaciadores, autores dos materiais estudados nessa pesquisa. Apesar da sua atuação na inserção de uma obra literária no país, suas trajetórias, não raras vezes, são desconhecidas. Sentimos também uma carência de pesquisas que se atenham ao estudo do papel do prefaciador. Entretanto, essa falta nos proporcionou a reflexão sobre essa figura com maior liberdade.

Outra limitação que poderíamos apontar dentro dos estudos comparativos, seria o resgate das edições italianas publicadas no mesmo período das edições brasileiras analisadas, buscando visualizar a existência de possíveis influências. No começo, essa era uma das nossas ideias, mas com o desenrolar da pesquisa, ao percebermos obstáculos no acesso a tais edições, oriundos da dificuldade no intercâmbio de informações com os pesquisadores estrangeiros e por constatarmos que apenas os recursos digitais não supririam nossas necessidades, fizemos outras escolhas, as quais nos oportunizaram conhecer mais da história da *Commedia* no Brasil, mas também da constituição literária do nosso país, que perpassou sobretudo pela formação do mercado editorial, o papel dos tradutores e das obras traduzidas na formação da nossa literatura nacional e a constituição do leitor brasileiro.

A pandemia da Covid-19 nos obrigou a mudar e nos adaptarmos como pesquisadores, mas também enquanto seres humanos. Ela nos fez repensar valores e prioridades. Todos, em maior ou menor escala fomos afetados por esse desconhecido. Perdemos tantos, perdemos muitos, mas as perdas foram o suporte para que continuássemos a seguir em frente.

Acreditamos que a pesquisa desenvolvida aqui contribuiu para incrementar os estudos de italianística no Brasil, servindo de ponto de partida às pesquisas vindouras. Há um novo campo a se desbravar nos estudos das relações histórico, culturais e literárias entre Brasil e Itália através dos paratextos. Se percebemos a tentativa de alguns editores em popularizar a *Commedia* no século XX no Brasil, talvez esse tenha sido um dos ideais que nos foi deixado pela pesquisa, isto é, possibilitar que a obra dantesca chegue a mais leitores e não apenas ao restrito público da academia, que parece ser o local onde ela reside atualmente. E devemos ter o digital como um importante aliado.

Ao pensarmos na relevância dos estudos do papel do paratexto em relação à obra literária, especialmente na sua atuação como guia ou limiar é, primeiramente, percebê-lo enquanto parte do que conhecemos como livro, por mais que ele passe despercebido ou até, por vezes, ignorado pelos leitores. O paratexto integra o livro e

pode contribuir, como o próprio Genette (2009) indicou, à permanência ou esquecimento do texto literário. Para nossa pesquisa, os paratextos, aliados à base teórica utilizada, foram um importante instrumento para entendermos a inserção da *Commedia* no Brasil.

Inserção essa que se deu refletindo uma visão europeia a respeito do poema dantesco, mas que com o amadurecimento dos estudos literários no Brasil, cada vez mais, assume uma identidade própria, que acreditamos estará cada vez mais presente nos paratextos vindouros.

Essa pesquisa também se propõe como um instrumento inicial para as reflexões sobre o futuro dos paratextos na perspectiva digital. Genette com sua obra, *Paratextos Editoriais* (2009), pontuou várias transformações que os paratextos sofreram ao longo da história até meados do século XX. O presente trabalho, ao analisar esses elementos nas obras traduzidas, também trouxe considerações a esse respeito. Cabe a nós, a partir de agora, pensarmos nas implicações que as inovações tecnológicas do século XXI trarão para esse aparato paratextual.

Enquanto leitora e pesquisadora, os paratextos demonstraram ser o que Calvino chamou de “passeio ao redor do livro” (1999, p. 16-17). Passeio esse numa zona fértil e pouco conhecida, que pode ser conduzido por um guia ou nos deixar no limiar do que é literário. Independentemente de sermos levados ou sermos lançados (AGAMBEN, 2018), esse olhar mais atento aos paratextos nos possibilitará a descoberta, nas palavras de Agamben, da “aventura das aventuras” (2018, p. 58).

Por fim, chegamos ao entendimento de que os paratextos analisados estão ligados à mesma obra, mas se diferenciam pelo momento em que foram publicados, pelas editoras e editores envolvidos no processo, pelas traduções e prefaciadores escolhidos, pelos tipos e conteúdo dos paratextos. Diferentes variáveis que levaram a diferentes resultados, como acreditamos que tenha sido possível constatar ao longo dessas páginas.

## REFERÊNCIAS

- A DIVINA... **Bibliografia**. 2017. Disponível em: <https://www.malbatahan.com.br/portfolio/a-divina-comedia-o-inferno-dante-traducao-comentada-vol-i/>. Acesso em 27 jan. 2021.
- A PUBLICAÇÃO...1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **6 Cantos do Paraíso**. Tradução de Haroldo de Campos, CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Fontana/ Instituto Italiano de Cultura, 1976.
- ABRAMS, M.H. et al. **The Norton Anthology of English Literature**. 70. ed. Vol. 2; M.H. New York, London: Norton, 2000. p. 1583.
- AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ALIGHIERI, Dante. **6 Cantos do Paraíso**. Tradução de Haroldo de Campos, CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Fontana/ Instituto Italiano de Cultura, 1976.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia em forma de narrativa**. Tradução de Cordélia Dias d'Aguiar. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 3.v., Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998/2004.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.1., Tradução de Malba Tahan, Rio de Janeiro: Gráfica e Editora, 1947.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comedia**. Tradução de Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier, 1907.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Barão da Villa da Barra. São Paulo: Cultura, 1942.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1976.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Leia, 1946.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: PINHEIRO, J.A. Xavier. Edigraf, 1946.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1995. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/divinacomedia.html>. Acesso em: 11 set. 2022.
- ALIGHIERI, Dante. **Canto Quinto**. Tradução de Eduardo Guimaraens. São Paulo. Livraria Americana, 1920. Disponível em: <https://eduardoguimaraens.com.br/obra>. Acesso em: 28 jan. 2021.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**. 3.v. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Capital Federal: Typografia, 1907.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**. 3.v. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.

ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Joaquim Pinto de Campos. Rio de Janeiro: João do Rio, 1930.

ALIGHIERI, Dante. **O Purgatorio**. Tradução de César Augusto Falcão. Rio de Janeiro, 1931.

ARRIADA, Eduardo. Livraria e editoras no Rio Grande do Sul: o campo editorial do livro didático. 2012. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED. 35<sup>a</sup>. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: <https://anped.org.br/biblioteca/item/livrarias-e-editoras-no-rio-grande-do-sul-o-campo-editorial-do-livro-didatico>. Acesso em: 20 de jan. 2021.

ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português no Brasil (1901-1950). *In*: PETERLE, Patricia (org.). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011. p. 43-59.

ARRIGONI, Maria Teresa. Leitura do prefácio de Araripe Jr. A uma tradução da *Divina Commedia*: marcas do positivismo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, 2001. p. 89-107.

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. 1874. Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/A\\_m%C3%A3o\\_e\\_a\\_luva/qZFcAAAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.com.br/books/edition/A_m%C3%A3o_e_a_luva/qZFcAAAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover). Acesso em: 01. jun. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **NBR 6029/2002**: Informações e documentações. Rio de Janeiro, 2002.

BERNARDINI. Aurora. Migrações e traduções: algumas relações ítalo-brasileiras. *In*: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. **Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950**. Niterói: Editora Comunità, 2013. p. 7-19.

BIRCK, Daniele Maria Castanho. As funções do prefácio da primeira edição do livro *Contos de Malba Tahan* (1925). 2018. *In*: **Semana de Letras UFPR**, 20., Curitiba, 2018, v. 2. p. 224-230.

BLPL, [20--?a]. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=1616>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BLPL, [20--?b]. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=13114>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BLPL, [20--?c]. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=4724>. Acesso em: 30 ago. 2022.



BLPL, [20--?d]. Disponível em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=18947>. Acesso em: 30 ago. 2022.

BN. **A França no Brasil**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:

<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/matrizes-nacionais/construtores/livros-e-edicoes-garnier/>. Acesso em: 20 de jan. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Prólogos, com um prólogo dos prólogos**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confirm. Tradução de Giorgia Brazzarola. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 45, n.1, 2005, p. 13-22.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, H. ESTES SEIS...1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **6 Cantos do Paraíso**. Tradução de Haroldo de Campos, CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Fontana/ Instituto Italiano de Cultura, 1976.

CAMPOS, J. A Divina Comedia. 1930a. *In*.: ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Joaquim Pinto de Campos. Rio de Janeiro: João do Rio, 1930.

CAMPOS, J. Resumo do Inferno de Dante. 1930b. *In*.: ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Joaquim Pinto de Campos. Rio de Janeiro: João do Rio, 1930.

CAMPOS, J. Traços biographicos de Dante Allighieri. 1930c. *In*.: ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Joaquim Pinto de Campos. Rio de Janeiro: João do Rio, 1930.

CASTELAN. Ivair Carlos. Mercado editorial brasileiro na primeira metade do século XIX: breve panorama. *In*: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (org.). **Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950**. Niterói: Editora Comunità, 2013. p. 54-60.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CHALUS, Paul. Apresentação. 2019. *In*: FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 2019. p. 37-45.

CHALUS, Paul. Prólogo 1. 2000. *In*: FEBVRE, Lucien. MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Tradução de Henrique Tavares e Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 1-4.

COMPAGNON, Antoine. A perigrafia. 1996. *In*: COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRÊA, Raquel Dotta. **A voz da tradutora: paratextos em traduções de mulheres italianas nos séculos XVII e XVIII**. 2010. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

DANTE... [20--?]. *In*: DBLIT, [20--?]. Disponível em: <https://www.dblit.ufsc.br/documentos/?id=229122>. Acesso em: 09 nov. 2022.

DANTE... Nota biográfica de Dante Alighieri. 2004. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.3., Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 237-238.

DAROS, Romeu Porto. **Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre**. 2015. (Tese Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

DEAECTO, Marisa Midori. Prefácio à 2ª Edição Brasileira. 2019. *In*: FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 2019. p. 11-33.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.1., Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 7-17.

DLIT, [20--?]. Disponível em: [http://dlit.ufsc.br/dicionario/dados\\_editora.php?ed\\_id=127](http://dlit.ufsc.br/dicionario/dados_editora.php?ed_id=127). Acesso em: 27 fev. 2021.

EDITORES... 2014. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. orelhas.

EDITORES. Nota dos editores. 1947 *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**., v.1., Tradução de Malba Tahan, Rio de Janeiro: Gráfica e Editora, 1947.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX. 2010. *In*: BRAGANÇA, Aníbal. ABREU, Márcia (orgs.). **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ESTE LIVRO... 1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **6 Cantos do Paraíso**. Tradução de Haroldo de Campos, CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Fontana/ Instituto Italiano de Cultura, 1976.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri Jean. **O aparecimento do livro**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 2019.

FONSECA, Maria Gabriella Flores Severo. **Paratextos de Edições Brasileiras do Quixote**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2017.

GABRIEL, Sônia Maria Da Silva. **João Baptista de Mello e Souza – Trajetórias e memórias de um professor**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020.

GARNIER, H. Advertencia do editor. 1907. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comedia**. Tradução de Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier, 1907. p. V-XVI.

GARNIER. **Catalogo Geral**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1913.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARAENS, Eduardo. A Mansueto Bernardi. 1920a. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Canto Quinto**. Tradução de Eduardo Guimaraens. São Paulo. Livraria Americana, 1920. Disponível em: <https://eduardoguimaraens.com.br/obra>. Acesso em: 28 jan. 2021.

GUIMARAENS, Eduardo. DANTE... 1920b. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Canto Quinto**. Tradução de Eduardo Guimaraens. São Paulo. Livraria Americana, 1920. Disponível em: <https://eduardoguimaraens.com.br/obra>. Acesso em: 28 jan. 2021.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2017.

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) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HEISE, Pedro Falleiros. **Momenti della presenza dantesca in Brasile: dal 1843 al 1965**. 2011. (Tesi di Dottorato) – Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', Roma, 2011.

IANNINI, Gilson. TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. 2019. *In*: **O infamiliar [Das unheimliche]**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 7-25.

ITALO... Nota biográfica do tradutor. 1998. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.3, Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 239.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEWIS, R.W.B. **Dante**. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Hermeto. TENDO SIDO...1930. *In*: ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Joaquim Pinto de Campos. Rio de Janeiro: João do Rio, 1930.

MANUPPELLA, Giacinto. **Dantesca luso-brasileira: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri**. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em:  
<https://books.google.com.br/books?id=wp658NM432sC&pg=PA96&lpg=PA96&dq=%22j%C3%A1,+no+infern+al+tuf%C3%A3o+que+eterno+rodopia%22&source=bl&ots=kPUWfbMQ2a&sig=ACfU3U1rcdJWvwftQkA8WKdM71-rI8JAYQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiD0rnHh4P7AhXzG7kGHcaLA80Q6AF6BAgIEAM#v=onepage&q=%22j%C3%A1%2C%20no%20infern+al%20tuf%C3%A3o%20que%20eterno%20rodopia%22&f=false>. Acesso em: 29 out. 2022.

MARTINS, Cristiano. A vida atribulada de Dante Alighieri. 1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1976.

MOREIRA, Édison. A perenidade da *Divina Comédia*. 1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1976. orelhas.

MUZART, Zahidé L. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *In*: **Encontro Nacional da Anpoll**, 5., 1990, Recife. 1990.

NOTA... 2004. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.3., Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 239.

O INFERNO...1998. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. v.1, Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. orelhas.

PAES, J.P. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 1990.

PASQUALINI, Joseni Terezinha Frainer. **Zonas de tangência na *Commedia***. 2019.(Tese Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

PÉREZ, José. Dante e a poesia universal. 1942. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Barão da Villa da Barra. São Paulo: Cultura, 1942. p. 7 – 32.

PETROCCHI, Giorgio. **Vita di Dante**. Bari: Editori Laterza, 1997.

PICCAROLO, Antonio. Dante Alighieri e sua obra. 1946. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: EDIGRAF, 1946. p. XI-LXII.

PINHEIRO, J. A. Xavier. Da primeira edição. 1918a. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.

PINHEIRO, J. A. Xavier. A segunda edição. 1918b. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.

PINHEIRO, J. A. Xavier. Prefácio. 1907. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Profissional Masculino, 1907.

POLILO, Raul de. Prefácio: à guisa de justificação. 1964. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. RJ/SP/POA: W. M. Jackson Inc., 1964. p. V-XXX.

RESTRITO... Breve repertório das personalidades da *Divina Comédia*. 1976. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1976.

SANTOS, Jacintho Ribeiro dos Santos. Explicação do editor sobre a presente edição. 1918. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**. 3.v. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.

SILONE, Ignazio. **L'avventura d'un povero cristiano**. Milano: Oscar Mondadori, 2001.

SILVA, Alexandra Lima da. Mercado Editorial de Livros Didáticos de História do Brasil na Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920). *In*: **Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**, 2., 2009, Niterói, RJ. p. 1-16.

SOUZA, João Batista de Mello e. A Itália. 1947. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 6.v., Tradução de Malba Tahan, Rio de Janeiro: Gráfica e Editora, 1947.

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

THOMAS, Marcel. Introdução. 2019. *In*: FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto & Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 2019.

UNESCO. Recommendation concerning the international standardization of statistics relating to book production and periodicals. *In*: UNESCO. **Records of the General Conference**, 1965. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114581>. Acesso em: 28 abr. 2021.

VILLA RICA. Nota dos editores: o tradutor da Divina Comédia. 1991. *In*: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991. p. 11-13.

WATAGHIN, Lucia. Para um mapeamento da recepção da literatura italiana no Brasil. *In*: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (org.). **Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950**. Niterói-RJ: Editora Comunità, 2013.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jan.- jun. 2008.

## REFERÊNCIAS SOBRE DANTE ALIGHIERI

- ARARIPE Jr, T.A. O novo intérprete de Dante. *In: **Obra crítica de Araripe Júnior***. v. II, Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 3-12.
- AUERBACH, Erich. **Dante, poeta do mundo secular**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BARBERO, Alessandro. **Dante: a biografia**. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BASTOS, C. Tavares. **Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.
- BIZZARRI, Edoardo (org.). **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Vida de Dante**. Tradução de Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BOSCO, Umberto (org.). **Enciclopedia Dantesca**. 6 v., Roma: Treccani, 1970-1978.
- CARNEIRO, Paulo. E. de Berredo. Dante e o Brasil. *In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: O Inferno***. Tradução de Vinícius Berredo. São Paulo/Brasília: GRD/INL, 1976.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil**. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica, 1963.
- CONTINI, Gianfranco. **Un' idea di Dante: saggi danteschi**. Torino: Einaudi, 2001.
- CORTI, Maria. **Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante**. Torino: Einaudi, 1997.
- DRONKE, Peter. **Dante e le tradizioni latine medievali**. Traduzione di Marco Graziosi. Bologna: Mulino, 1998.
- GUERINI, Andreia. GASPARI, Silvana (orgs.). **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.
- HEISE, Pedro Falleiros (org.). **Dante poeta de todos os tempos: ensaios sobre sua obra e sua recepção**. Florianópolis: Editora Nave, 2022.
- LEONI, Giulio David. **Bosquejo histórico da literatura italiana**. São Paulo: Loja do Livro Italiano, 1962.
- LISBOA, Henriqueta *et al.* **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965.

LUCCHESI, Marco. **Nove cartas sobre A Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAPINI, Giovanni. **Dante Vivo**. Tradução de Leonardo Mascello. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

PETROCCHI, Giorgio. **Vita di Dante**. Laterza: Bari, 1990.

ZAMPOGNARO, Carlos E. **Dante Alighieri: o poeta filósofo**. São Paulo: Editora Escala, 2011.