

DANTE NO BRASIL: DO PERÍODO COLONIAL AO SÉCULO XIX

Teresinha V. Zimbrão da Silva*
Izabella Maddaleno**

Resumo: Este artigo versa sobre Dante Alighieri no Brasil e tenta cobrir desde o período colonial até o século XIX. Mostra a chegada da maior obra de Dante, *A divina comédia*, em terras brasileiras, como também mostra os seus primeiros leitores no Brasil, ou seja, poucos no período colonial, em número maior no período romântico. O artigo comentará as primeiras traduções brasileiras, parciais e integrais, de *A divina comédia* para o português, incluindo a tradução de Machado de Assis do canto XXV do *Inferno* de Dante.

Palavras-chave: *A divina comédia*. Brasil. Machado de Assis.

INTRODUÇÃO

Dante Alighieri (1265-1321) se destaca, entre os clássicos da Literatura Ocidental, como um dos mais lidos no Brasil. Este trabalho pretende mostrar desde a chegada dos primeiros exemplares de *A divina comédia* às mãos dos leitores brasileiros durante o período colonial até a sua leitura por um público maior no decorrer do século XIX. Nosso objetivo não é esgotar o assunto, mas tão somente mostrar a presença do poeta florentino no Brasil, já que este foi lido, referenciado e citado. Perceberemos que a leitura de *A divina comédia* no país, inicialmente ocasional e escassa, aos poucos foi se tornando bem expressiva, sinalizando o quanto Dante foi apreciado e estimado pelos brasileiros, que inclusive se empenharam em traduzi-lo. Comentaremos também as primeiras traduções de *A divina comédia* para o português, desde a primeira tradução parcial, de sete cantos, publicada em 1843, por Luiz Vicente

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: teresinha.zimbrao@gmail.com

** Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: izabellalettras@gmail.com

De Simoni, passando pela tradução do canto XXV do *Inferno*, realizada por Machado de Assis em 1874, a qual dedicaremos mais atenção, até a tradução integral de José Pedro Xavier Pinheiro, uma das mais lidas e conhecidas, publicada em 1907, ou seja, já no início do século XX. Principiemos então pela chegada da obra dantiana em terras brasileiras.

OS PRIMEIROS LEITORES DE DANTE

É possível que um primeiro exemplar de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, tenha chegado ao Brasil no século XVII. É o que assinala Luís da Câmara Cascudo (1963) em *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Segundo Cascudo (1963, p. 26-27), José de Alcantara Machado apresentou a hipótese de que a obra de Dante teria aparecido em terras brasileiras em meados do século XVII por intermédio de uma mulher estrangeira e alfabetizada, fato raro para a época, e que constaria do espólio da família desta:

Alcantara Machado (1875-1941) entremostra uma possibilidade [...] no espólio de Manuel Vandala há um volume de um título truncado: La Divina... Dar-se-á que o poema do Alighieri tenha leitor em São Paulo? Esse Manuel Vandala era casado com mulher estrangeira e alfabetizada, raridade notável no possível meado do século XVII, época presumível do fato. “Dentre as criaturas do sexo feminino que aparecem nos inventários somente duas sabem assinar o nome. São Leonor de Siqueira, viúva de Luis Pedroso e sogra do capitão-mor Pedro Taques de Almeida, e Madalena Holsquor, viúva de Manuel Vandala, que parece flamenga. Seria uma outra e bem diversa La Divina, espanhola, ou italiana, sem presente identificação? A primeira edição impressa da Divina Commedia é de abril de 1472 (Ludovico Dolce, imp. Giolito, Foligno) e o título, pelo qual se eternizou, aparece inicialmente na edição veneziana de 1555. É apenas uma vaidosa esperança do leitor seiscentista no Brasil.

Também é possível que os primeiros exemplares da obra dantiana tenham chegado ao Brasil por meio dos jesuítas que vinham de Portugal com o objetivo de catequizar os índios, trazendo das terras portuguesas a literatura que apreciavam. Segundo Romeu Porto Daros (2012, p. 99), em *O imperador tradutor*, provavelmente foi na Bahia que se iniciou a circulação de *A divina comédia*: “No Brasil Colônia dos primeiros momentos da nação, a circulação de exemplares da obra de Dante deve ter ocorrido na Bahia, sede do Governo Geral e da escola de formação da Companhia de Jesus”. Cabe comentar que deveria haver outros registros sobre a *A divina comédia*, entretanto, devido à expulsão dos jesuítas, uma parte do acervo deles se perdeu, e por isso ficou difícil encontrar mais informações acerca da chegada da obra dantiana ao Brasil, como destacou Marco Lucchesi (2013, p. 97) em *Nove cartas sobre A divina comédia*: “Devia haver outros e anteriores registros. Mas, após a expulsão dos jesuítas, as bibliotecas dos colégios como que dissolveram, vendidas, furtadas”.

Nota-se então que, nos três séculos do Brasil colonial, o poeta Dante não esteve muito presente. Primeiro porque, ainda que sua obra fosse apreciada por alguns jesuítas, o clericalismo do ensino censurava a sua leitura, pois considerava o poeta um anticlerical. Segundo porque, com a ascensão do movimento iluminista, depois da expulsão dos jesuítas em 1759, a obra dantiana continuou

sendo censurada, agora por ser considerada religiosa, tal como assinalou Daros (2012, p. 100-101):

Duas razões, entre outras, podem ajudar a explicar a baixa presença de Dante nos três primeiros séculos de existência do Brasil: primeiramente pelo domínio clerical do ensino. [...] A segunda razão se explica pela ascendência das ideias do movimento francês iluminista na intelectualidade brasileira, no decorrer do século XVIII. Como se constata, a censura às ideias e à obra de Dante, paradoxalmente, se deu, de um lado pela Igreja Católica, que via na sua obra um forte anticlericalismo e, de outro lado, pelos iluministas, que consideravam sua obra religiosa, e, portanto, contrária ao laicismo da doutrina. Nesse período, não se tem conhecimento de traduções brasileiras da Divina Comédia.

Nesse sentido, os escritores que se inspiraram em Dante surgiram de modo tímido e esparsamente. Muitos deles eram religiosos e aproximaram-se da obra dantiana devido à temática teológica e cristã que *A divina comédia* versava. Daros (2012, p. 99) sublinha quatro autores que compuseram seus textos literários inspirando-se em Dante:

Padre José de Anchieta (1534-1597), que, no auto Na Vila de Vitória, usa uma alegoria para se referir à Ingratidão que se assemelha à alegoria da Loba do primeiro canto da Divina Comédia. Bento Teixeira (1561-1618), que escreveu Prosopopéia, publicada em 1601, e Frei Manuel de Itaparica (1704-1768), que escreveu Eustaquidos, são autores de duas epopeias que carregam elementos da Divina Comédia. O Frei Francisco de São Carlos (1763-1829) escreveu o poema A Assunção da Santíssima Virgem, um dos casos de evidência da presença de Dante.

Os escritores coloniais fizeram referências explícitas ou implícitas aos textos do poeta. Lucchesi (2013, p. 96) particularmente nos aponta dois autores que então citaram a obra do literato florentino, o já mencionado Frei Manuel de Itaparica (1704-1768) e o padre Antônio Vieira (1608-1697):

[É] o caso de Manoel de Santa Itaparica em Estáquidos, quando ecoam os harmônicos do canto 3 do Inferno: Angústias, dores, pena e sentimento, / suspiros, ânsias e penalidades, / gemidos tristes e cruel tormento, / [...]. A mesma atmosfera de horror surge com redobrada energia nos sermões de Antônio Vieira [...]. As entranhas satânicas do engenho de açúcar, definido como “doce inferno”, são assim descritas pelo padre Vieira: “E, verdadeiramente, quem vir na escuridão da noite aquelas fornalhas tremendas perpetuamente ardentes; as labaredas que estão saindo aos borbotões de cada uma, pelas duas bocas ou ventas por onde respiram o incêndio”.

Mas foi somente no século XIX que a obra dantiana, em terras brasileiras, passou a ser de fato mais lida e, portanto, também citada, e foi também quando apareceram suas primeiras traduções, como veremos adiante. O Romantismo glorificou Dante e a sua obra, sobre isso enfatizou Lucchesi (2013, p. 98):

A ideia de Dante como gênio exilado e incompreendido cresce a partir do século XIX, e a Comédia torna a povoar a bibliópolis daqui e de além-mar. No Romantismo, o Inferno parece adequar-se ao prefácio de Cromwell, de Victor Hugo, com seus olhos binários, atraídos pela oposição do belo e do feio, locatários de um mesmo território.

De fato, os autores românticos identificaram-se com a obra de Dante Alighieri, inspirando-se sobretudo nos personagens infernais Ugolino do canto XXXIII e Francesca do canto V, pois eles representavam figuras bem heroicas, coadunados com os ideais do Romantismo brasileiro, tal como sublinha Jean-Michel Massa (2008, p. 85) em *Machado de Assis tradutor*: “A época romântica sentiu muitas afinidades com Dante, e a celebridade que cerca diversos episódios essenciais de *A divina comédia* data do século XIX. Durante esse período Ugolino e Francesca da Rimini são os heróis românticos”. Lucchesi (2013, p. 98) chama a atenção para o fato de que os poetas e leitores românticos de Dante que se inspiraram em *A divina comédia*, ao escreverem as suas próprias obras, o fizeram de modo fragmentado, iluminando nomes e episódios de um lado, mas eclipsando a unidade da obra dantiana de outro:

As leituras se repetem, quase todas centrípetas, ou seja, desinteressadas pelo organismo da Divina Comédia, em prol de personagens recortadas, que lembrem os traços de Quasímodo de Notre Dame. O ímã dessa tendência atraía apenas o ferro de um punhado de nomes e episódios, minando a poderosa unidade da Comédia. Donde a quantidade de virgílios e beatrizes, francescas e ugolinos, capazes de alimentar a fome de citações de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães.

Além dos autores mencionados por Lucchesi (2013), ou seja, Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), Fagundes Varela (1841-1875) e Bernardo Guimarães (1825-1884), podemos acrescentar os seguintes românticos que também se inspiraram em Dante: Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Junqueira Freire (1832-1855) e Castro Alves (1847-1871). Nosso objetivo ao evidenciar esses nomes não é esgotar o assunto, mas tão somente demonstrar a importância que Dante Alighieri representou para a Literatura Brasileira no Romantismo, já que, muitas vezes, foi citado e referenciado.

Ainda no século XIX, um outro autor que também enveredou por este caminho, fazendo referências com ou sem citações de versos a Dante e a sua obra, foi Machado de Assis. Em 1864, ele já lia e citava o escritor florentino, iniciando esta jornada com a citação de um verso dantiano no poema “Versos a Corina” (ASSIS, 2015c, p. 397). A partir daí a frequência de Dante em suas obras foi aumentando e ocupando outros gêneros literários a que o autor brasileiro veio a se dedicar, incluindo a tradução machadiana de um canto do *Inferno*.

AS TRADUÇÕES DE *A DIVINA COMÉDIA* PARA O PORTUGUÊS

Para traduzir Dante, é preciso que o intérprete possua a envergadura de um verdadeiro poeta, pois semelhante proeza requer um notável esforço de talento e de língua (CENNI, 1975, p. 313).

Nos tempos do Brasil colonial, a tarefa de verter os livros em língua estrangeira para a língua portuguesa era praticamente inexistente, visto que não era de interesse da coroa portuguesa incentivar, em sua colônia, uma vida intelectual e literária. O único objetivo dos portugueses era obter lucro, através do ouro e das especiarias, por isso o governo absolutista português proibia e controlava as ideias que vinham do exterior que pudessem prejudicar a dominação

aqui exercida. José Paulo Paes (1990, p. 11-12), em *Tradução: a ponte necessária*, comentou a respeito:

A tradução, entendida como atividade regularmente exercida para atender à demanda literária de um público leitor, não existiu nem poderia jamais ter existido no Brasil colonial. Durante os três séculos em que esteve sob a tutela sufocante do absolutismo português, a vida intelectual do país foi mofo. Interessado tão-só nos produtos agrícolas ou no ouro que daqui extraía, e na exclusividade do mercado de que aqui dispunha para as suas mercadorias, Portugal fez o quanto pôde para manter a sua colônia transatlântica em estado de inferioridade mental. Não só proibiu a instalação no Brasil de uma universidade e de tipografias como também, através de uma censura férrea e de um ensino jesuítico de índole retrógrada e imobilista, cuidou de impedir a circulação de perigosas “idéias estrangeiras”. Se se tiver em conta que o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as “idéias estrangeiras” ao alcance do entendimento nacional, não será difícil entender por que ela praticamente inexistiu durante o nosso período colonial.

Somente com a chegada de Dom João VI, o Brasil começou a transformar-se, pois, para manter a coroa portuguesa, acostumada ao conforto e à regalia europeus, em terras brasileiras, era preciso que o progresso aqui chegasse alterando, por consequência, a vida social e cultural do país. Dessa maneira, em 1808, a primeira tipografia foi fundada, e, a partir disso, as traduções tiveram o seu espaço no cenário brasileiro. Foi nesse período que várias obras literárias passaram a aumentar e circular, possibilitando que os leitores tivessem acesso aos grandes escritores da Literatura Ocidental:

A impressão de jornais e livros só se tornaria possível após a vinda de D. João VI para cá, quando o Brasil finalmente se abre para o mundo, inclusive o mundo das idéias. Em 1808 fundou-se no Rio a Impressão Régia, a nossa primeira tipografia, já que as tentativas anteriores de aqui instalar prelos haviam sido severamente coibidas pelo governo colonial. Dois anos depois de sua fundação, a Impressão Régia imprimia um livro traduzido pelo conde de Aguiar, o Ensaio sobre a crítica, do poeta inglês Alexander Pope. [...] Entre as obras traduzidas que a Impressão Régia editou por essa época, figuravam igualmente as Várias sentenças de Ovídio, traduzidas por J. Alexandre da Silva; em versão de Lima Leitão, as Cantatas de Jean-Baptiste Rousseau, poeta neoclássico francês hoje esquecido e que não se deve confundir com Jean-Jacques Rousseau; e os Provérbios de Salomão, traduzidos em quadrinhas rimadas por José Elói Otoni. Mineiro, contemporâneo da Inconfidência, Otoni viveu alguns anos na Europa (PAES, 1990, p. 13-14).

Enfim, em meados do século XIX, o escritor Dante Alighieri foi apresentado ao público leitor brasileiro, por meio da primeira tradução no Brasil de partes de *A divina comédia*, realizada por um italiano, residente no Rio de Janeiro, Luiz Vicente De Simoni, que publicou em 1843 *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Nessa obra, De Simoni verteu não somente Dante, mas também outros poetas italianos, tais como Petrarca, Ariosto e Monti; além disso, dedicou essa antologia ao imperador Dom Pedro II.

Vale ressaltar que no prefácio o tradutor italiano faz considerações relevantes sobre alguns princípios que julgava importantes em versões de obras estrangei-

ras. Ao que tudo indica, ele compreendia a tradução como uma cópia do original em que se devia observar a fidelidade ao autor, aproximando-se sempre do texto de origem, a fim de preservar o vocabulário, a métrica e o estilo do escritor vertido. Sobre isso pontuou o tradutor:

Persuadidos de que toda uma versão é como a cópia de um quadro, e de que a cópia melhor e mais perfeita deste é a que não só o desenho, mas as sombras, cores, estilo e graça do original reproduz sobre outra superfície: geral e constantemente cuidado nosso foi sempre nas versões que fizemos, o fazermos passar para qual delas, ou todos ou o maior número de elementos de beleza, que distinguirão o original e sobretudo os mais salientes, e que constituirão o seu caráter principal: alvo a que sempre deve dirigir-se a mira de todo bom tradutor (DE SIMONI, 1843, p. VI).

De Simoni não realizou a tradução integral de *A divina comédia*, só de alguns cantos. No total, foram sete cantos, dos quais três correspondem ao canto inicial de cada uma das partes, que seriam: os cantos I do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. Como podemos notar, esses cantos procuram dar uma noção geral do assunto tratado pela obra, apresentando-a. Os cantos V e XXXIII do *Inferno* também foram vertidos; na verdade, eles constituem os episódios mais famosos e conhecidos dos leitores de Dante. O canto V narra a respeito do casal de amantes, Paolo e Francesca, que foram condenados ao *Inferno* devido à infidelidade. Já o canto XXXIII traz a história do Conde Ugolino que morreu de forma bem dolorosa. O último canto foi o XXXI do *Paraíso* que retrata a chegada de Beatriz ao assento celeste. Assinalemos que De Simoni realizou dos cantos V e XXXIII do *Inferno* apenas uma tradução parcial: no canto V, traduziu os versos 70 a 142, e no canto XXXIII, os versos 1 a 88.

Em relação aos aspectos estilísticos do texto, o tradutor conservou a mesma forma dantiana, preservando o esquema métrico e mantendo a sequência (ABC/BCB/ CDC/ DED) do texto original. Os versos foram traduzidos em decassílabos, e a *terza rima* foi mantida, como podemos observar no exemplo da primeira estrofe do canto I do *Inferno* de Dante: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura/ Che la diritta via era smarrita*” (Inf. III, 1-3), quando comparada com a tradução de De Simoni (1843): “No meio do correr da nossa vida/ Me achei andando em uma selva escura/ Pois a estrada direita ia perdida” (Inf. III, 1-3).

Na verdade, De Simoni teve o cuidado de produzir uma versão que preservasse não somente o sentido do texto literário de origem, mas também os elementos estilísticos, o que conferiu qualidade a essa versão, uma vez que a tarefa de traduzir harmônica e ritmicamente um texto poético em uma outra língua não é um trabalho fácil, bem como comentou o teórico francês Étienne Dolet (2006, p. 82):

A boa tradução não só haverá de cuidar do sentido, da intention de l'auteur [intenção do autor], mas os recriará na língua de chegada com toda a sua força e esplendor, produzindo um texto harmônico, rítmico, retórico, literário. A função da retórica é harmonizar e embelezar a alma e o corpo de cada discurso, torná-lo estilisticamente atrativo, por isso a essência desta ars se encontra na elocutio [elocução]. E das partes da elocutio, a que mais zela pela estética é o ornatus [ornamentação]. Entre os elementos que, por sua vez, compõem o ornatus,

o que toca diretamente à boa composição é a compositio, a correspondência prosaica da versificação poética.

De fato, a tradução de Luiz Vicente De Simoni (1843) foi de vital importância para a inserção de Dante na língua portuguesa. Além disso, nas últimas páginas de sua obra, o tradutor fez uma pequena apresentação de 25 escritores de língua italiana traduzidos, contribuindo para que eles fossem conhecidos e estudados. A sumária bibliografia sobre Dante traz uma breve introdução sobre a origem do poeta. É possível perceber a admiração que De Simoni (1843, p. 1) possuía pelo escritor florentino, descrevendo-o de forma bastante elogiosa, tal como notamos neste trecho:

Foi o homem mais sábio do seu século, e de um saber universal para aquela época que chama-se século de Dante. [...] Nenhum sábio, nenhum poeta foi dotado de uma imaginação mais forte, mais grande e mais variada do que ele. A este respeito o seu poema é superior a todos os que tem sido escritos, e é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo.

Quanto à *A divina comédia*, o tradutor italiano discorreu acerca da organização estrutural de seus cantos e ainda fez um resumo do enredo da obra, tecendo comentários que ajudam a entender um pouco o contexto em que ela está inserida. Assim lemos:

O seu poema compõe-se de 100 cantos em terça-rima ou tercetos, contendo ao todo 14113 versos hendecassílabos ou heroicos, isto é, 1.153 menos que o do Tasso. É dividido em três partes: 1º Inferno; 2º Purgatório; 3º Paraíso. A primeira com 34, e as outras com 33 cantos cada uma. É uma viagem que o poeta finge ter feito por essas três partes: nas duas primeiras em companhia de Virgílio, e a terceira em companhia de Beatriz sua amada. [...] Nesta viagem descreve o Inferno, o Purgatório e o Paraíso tais quais sua imaginação lhe figurou, e várias espécies de tormentos sofridos, e bem-aventuranças gozadas pelas pessoas que finge lá encontrar, com as quais fala e tem várias conversas, e algumas das quais indica por seus nomes. Muitas delas são da antiguidade, mas a maior parte são dos seus tempos, e algumas destas até ainda viventes na sua época e cuja alma ele já põe no Inferno, enquanto o corpo ainda anda neste mundo animado por um demônio (DE SIMONI, 1843, p. 1-2).

Com efeito, a versão de *A divina comédia*, realizada por De Simoni (1843), serviu de inspiração para outras traduções posteriores, algumas delas foram as mesmas dos episódios escolhidos pelo tradutor italiano, como é o caso da que foi realizada pelo imperador Dom Pedro II. Ele traduziu parcialmente os dois cantos mais famosos da obra italiana: os cantos V e XXXIII do *Inferno*. Segundo Daros (2012, p. 109-111), a motivação do imperador de traduzir Dante adviria do texto vertido de Luiz Vicente De Simoni:

[U]m indicativo importante sobre o período em que Dom Pedro II pode ter se entusiasmado pela Divina Comédia, e se sentido compelido a traduzi-la, é a publicação, em 1843, do livro o Ramalhete poético do parnaso italiano, de Luiz Vicente De Simoni. [...] A conjectura de que esse livro possa ter influenciado Dom Pedro II se funda no fato – para além do interesse literário – de que ele é uma homenagem ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina,

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

Já mencionamos que De Simoni, em sua versão do texto dantiano, procurou conservar-se fiel ao original, tanto na forma quanto no conteúdo. Ideia que Dom Pedro II pareceu seguir, como sublinhou Daros (2012, p. 112), ao nos evidenciar a similaridade de tais traduções:

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

Já mencionamos também que Dom Pedro II escolheu, praticamente, os mesmos trechos vertidos por De Simoni: o canto V, versos 73 a 142, e o canto XXXIII, versos 1 a 90 do *Inferno*, ou seja, traduziu mais dois versos além de De Simoni. Na verdade, não é conhecida nenhuma motivação especial para a seleção de tais cantos, porém sabe-se que eles eram bem difundidos e admirados tanto pelos leitores quanto pelos tradutores durante o período romântico. Daros (2012) comparou a versão do episódio de Paolo e Francesca feita por Dom Pedro II com a de De Simoni, evidenciando que os textos possuem semelhanças entre si. Daros (2012, p. 120) argumenta que Dom Pedro II conhecia bem a tradução de De Simoni, possivelmente, consultando-a durante a elaboração da sua, isso permitiu que ele melhorasse a sua versão:

Parece que Dom Pedro II, antes de escrever o manuscrito definitivo, revisitou a tradução de De Simoni e fez ajustes na sua com o objetivo de eliminar termos muito coincidentes, ou mesmo, que a partir da De Simoni, foi trabalhando. Deste modo, o Monarca ao cotejar o seu texto com o de De Simoni, teve oportunidade de fazer distinções em relação a este e, ainda, melhorar a sua própria tradução. Essas semelhanças não necessariamente são indicativas de que a tradução de De Simoni tenha condicionado a tradução de Dom Pedro II. Possivelmente, o que pode ter sucedido, como sugere o estado dos manuscritos que foram originados no primeiro jorro de ideias, é que Dom Pedro II conhecia bem a tradução de De Simoni, tendo-a lido muitas vezes. Talvez esta tenha sido a primeira versão para o português que conheceu. Como, também, conhecia muito bem e já havia lido muitas vezes o original do canto V do – Inferno – lembre-se que, desde cedo, Pedro de Alcântara dominava a língua italiana – e esse conhecimento resultou numa primeira versão já muito próxima do manuscrito definitivo.

Parece então inegável que a tradução de De Simoni tenha influenciado a versão do imperador, sem, necessariamente, condicioná-la, já que, em boa parte da translação, é possível notar distinções entre os tradutores:

Portanto, tem-se uma situação através da qual se caracteriza um processo de influência e não de condicionamento de um escritor sobre o outro. Em boa parte dos versos, Dom Pedro II fez uma construção bastante distinta da De Simoni na forma, e em alguns casos até com distinção de sentido (DAROS, 2012, p. 120-121).

Um outro brasileiro a traduzir Dante foi o poeta Antônio Gonçalves Dias que verteu, em 1844, um fragmento do canto VI do *Purgatório* de Dante que só seria publicado em 1868 nas suas *Obras póstumas* (1868-1869). E, entre os tradutores brasileiros mais antigos de *A divina comédia*, estaria ainda um padre que teria trasladado trechos de Dante em publicação de 1868. É o que nos afirma Franco Cenni (1975, p. 313-314) em seu livro *Italianos no Brasil*:

Em pesquisas a que procedia o poeta C. Tavares Bastos, a fim de compilar seu livro Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira, o autor descobriu um dos mais antigos tradutores do poeta, no Brasil, o jesuíta padre Carlo Candiani [...] o qual tinha publicado, em 1868, um Ensaio de tradução de poesias italianas na língua dos brasileiros, sem levar o nome do autor, que uma nota manuscrita posta em exemplar existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, esclarecia ser o próprio padre Candiani.

Machado de Assis (2015c, p. 570-575) também fez uma tradução de Dante, mais especificamente do canto XXV do *Inferno*, que foi publicada no jornal *O Globo*, em 1874, e depois essa versão foi inserida em *Ocidentais* no ano de 1901, sob o título “Dante”. Voltaremos mais adiante a essa tradução.

No Brasil, a primeira versão integral de *A divina comédia* para o português foi realizada pelo Barão da Vila da Barra, Francisco Bonifácio de Abreu, em 1887, porém publicada, postumamente, em 1888. Depois dessa publicação, destacou-se a tradução brasileira de José Pedro Xavier Pinheiro, em 1888, contendo somente a parte do *Inferno*. Em 1907, o tradutor publicou *A divina comédia* de modo integral. De fato, essa versão é a mais conhecida e, talvez, a mais lida; é ela que se encontra disponível na internet no domínio público, o que a popularizou ainda mais. Em sua segunda edição, as gravuras ilustrativas de Gustave Doré foram inseridas, propiciando maior vivacidade às narrativas de Dante. De acordo com Lucchesi (2013, p. 99), a maior inspiração de Xavier Pinheiro teria sido a versão de Machado de Assis do canto XXV do *Inferno*:

A prosa do século XIX também se ressentia das ressonâncias diretas ou indiretas de Dante. Penso em Nabuco ou Rui, além de Machado – primus inter pares –, que inspirou Xavier Pinheiro a fazer a primeira tradução integral da Comédia em terça-rima, depois da leitura daquele mesmo canto 25 do Inferno, publicado em 1874.

Nesse sentido, percebemos a importância da tradução machadiana, ao influenciar outros tradutores na difícil tarefa de verter a obra de Dante para a língua portuguesa. Vale notar que, em Portugal, as traduções de *A divina comédia* só começaram a surgir na segunda metade do século XIX. A primeira tradução integral de *A divina comédia* foi realizada por Domingos José Ennes, publicada entre os anos de 1887 e 1889. De fato, as translações parciais de episódios famosos de Dante eram mais comuns e vigoravam na cena literária tanto no Brasil quanto em Portugal. A respeito da primeira tradução integral dantiana

nas terras lusófonas o pesquisador Luca Trifiletti (2015, p. 5-6) comentou em seu ensaio *Recepção da Divina Comédia em Portugal*:

Surpreende então observar que as primeiras traduções integrais da Divina Commedia em língua portuguesa apareçam só no fim do século XIX, quando são dadas à estampa a tradução de Francisco Bonifácio de Abreu, barão da Vila da Barra (Rio de Janeiro, 1888), e a de Domingos José Ennes (Lisboa, publicada entre 1887 e 1889).

Como podemos notar, a primeira versão completa de *A divina comédia* publicada, no Brasil, em 1888, e a de Portugal, editada por volta de 1887, são posteriores à tradução parcial de Machado de Assis. Portanto, em 1874, quando o escritor verteu o canto XXV do *Inferno*, ninguém tinha feito a tradução integral de *A divina comédia*, tanto no Brasil quanto em Portugal. Não sabemos se Machado teve acesso às traduções parciais, posto que em sua biblioteca só constava um exemplar italiano, *La Divina Commedia*, publicado em 1868, tal como podemos constatar nas pesquisas feitas sobre essa biblioteca (MASSA, 1961; JOBIM, 2001).

A tradução machadiana do canto XXV do Inferno

Como mencionamos, Machado de Assis fez uma tradução em 1874 do canto XXV do *Inferno*, que o crítico Edoardo Bizzarri (1961), em *Machado de Assis e a Itália*, defendeu como a melhor até então realizada em língua portuguesa. Segundo Bizzarri (1961), Machado conseguiu conservar a estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante, tarefa difícil para um tradutor, já que, às vezes, é necessário suprimir um desses elementos para que se possa produzir um bom texto. Acerca da qualidade da versão machadiana do canto XXV, sublinha o crítico:

É, fora de dúvidas, a melhor tradução que Dante teve em língua portuguesa: não apenas pela correta interpretação e pelo respeito à forma métrica original, mas também por conservar ao máximo, compativelmente com a diferente estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante. Somente uma íntima congenialidade com o poeta italiano e um demorado estudo do Poema poderiam levar Machado a tão significativa façanha (BIZZARRI, 1961, p. 21).

No entanto, o que mais chama a atenção sobre essa versão é que esse canto não era muito conhecido e nem ao menos traduzido. Muitos estudiosos tentaram entender o motivo de tal escolha, levantando inúmeras hipóteses tal como explicitado por Bizzarri (1961, p. 21):

Mario de Andrade pergunta-se porque Machado teria escolhido justamente o canto XXV do Inferno, um dos mais esquisitos, e procura uma explicação de caráter psicológico no humorismo amargo que informava a concepção da vida e dos homens.

Acerca disso, o crítico italiano faz duas ponderações a respeito do texto vertido de Machado, a primeira delas seria que o escritor teria sido original ao escolher um canto desconhecido, deixando de seguir as tendências da época, e a outra observação é a de que ele teria vertido um canto que poderia ser reconhecido pela crítica, devido à complexidade estilística:

Em todo caso, a respeito de Machado tradutor de Dante e da dúvida levantada por Mario de Andrade, duas considerações se impõem, mais relevantes de qualquer hipotética tentativa de explicação: 1) Machado não se deixou levar pelo gosto da época e pela moda, amarrados a uma leitura episódica do poema e seduzidos só pelos cantos que apresentam grandes figuras dramáticas, escolhendo um canto sem personagem principal, sem acontecimentos históricos, um dos cantos menos conhecidos, então, do Inferno; 2) o canto XXV, escolhido por Machado, deveria ser posteriormente reconhecido pela crítica como um dos mais interessantes e complexos do Poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostas pela ousadia da figuração (metamorfose de homens em cobras e vice-versa). Tudo isso comprova a existência, no escritor, de uma instintiva e excepcional sensibilidade estética e atesta uma leitura da Divina Comédia orientada sobretudo por grande atenção aos problemas do estilo e da linguagem (BIZZARRI, 1961, p. 21-22).

A tradução de Machado foi estudada ainda pelo francês Jean-Michel Massa em *La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis* (1965) e em *Machado de Assis tradutor* (2008). Massa (2008, p. 85) também tenta entender o motivo que levou o escritor brasileiro a escolher o canto XXV e comenta sobre a versão de Machado:

Machado de Assis admirava Dante profundamente, e notamos que a escolha do canto XXV do Inferno que constitui uma homenagem ao poeta italiano teria talvez um significado mais dinâmico, que integrasse Dante às diversas pesquisas formais efetuadas pela escola parnasiana. De sorte que a Divina Comédia, lida em 1874, parecia próxima, por seus motivos plásticos e escultóricos, da estética do tempo. O valor da tradução feita por Machado de Assis deriva de sua grande fidelidade ao texto original, e a versão brasileira é fiel à letra e ao espírito das terzines dantescas. Machado de Assis, numa linguagem firme e vigorosa, ultrapassou os obstáculos técnicos, mesmo os da terza rima cujo emprego é tão delicado.

O mérito de Machado como tradutor de Dante é atestado por estudos mais recentes. No artigo “Diálogos em tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis”, o pesquisador Diego do Nascimento Rodrigues Flores (2017) defendeu a qualidade da tradução de Machado de Assis do canto XXV e comparou-a com a versão que Augusto de Campos fez de um outro canto do *Inferno*, o canto XXVIII, com o propósito de analisar as escolhas realizadas pelos tradutores, defendendo que o procedimento de translação deles e a sua qualidade são equiparáveis. A respeito da tradução machadiana, Flores (2017, p. 132) comenta:

Se observarmos agora a tradução de Machado de Assis, encontraremos, primeiramente, métrica impecável: todos os versos escritos em decassílabos, em vários dos quais encontramos alternância binária do acento ora na 4ª e 10ª sílabas [...] ora decassílabos heroicos, acentuados na 6ª sílaba. [...] Poder-se-ia reprovar Machado por não utilizar exclusivamente o decassílabo heroico, de herança italiana. Mas nem mesmo Dante foi regular no seu uso [...] é admirável também a naturalidade dos versos de Machado, que conservam a linguagem simples e direta de Dante.

Notemos que a temática presente no canto XXV do *Inferno* é a metamorfose na qual a serpente e o homem transformam-se em um único ser. Percebemos que no conto “As academias de Sião”, publicado em 1884, Machado se refere a esse episódio que havia traduzido em 1874. Escreve ele no conto:

Mas a alma do rei não ouviu o resto. Lépidia e cintilante, deixou o seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara, enquanto a desta se apoderava do despojo real. Ambos os corpos ergueram-se e olharam um para o outro, imagine-se com que assombro. Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados, continuam a falar e a viver juntos – coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia (ASSIS, 2015d, p. 429).

Notemos que o narrador machadiano, em sua ironia audaciosa, manda calar Ovídio, Lucano e o próprio Dante, insinuando que a sua metamorfose vale mais do que a dos três escritores, pois, no seu conto, cria uma situação tão original que, defende ele, com modéstia irônica, seria ainda mais dantesca. Também em *Quincas Borba*, publicado em 1891, Machado de Assis (2015a, p. 864) volta a se referir ao mesmo episódio da metamorfose:

Dante, que viu tantas coisas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois. Rubião era ainda dois.

Parece então que o episódio da metamorfose é um dos preferidos por Machado. Na versão machadiana, é possível perceber a tensão e o conflito que a cena evoca. Ademais, pela complexidade dos versos originais, notamos que a sua tradução exigiu muita habilidade e um grande conhecimento da língua italiana, pois Machado não só conseguiu conservar o sentido do texto dantiano, mas soube adequar a sua tradução à forma métrica do poeta florentino.

Estilisticamente, o texto de Dante é composto pelo esquema métrico ABA/BCB/ CDC/ DED, constituído por *terza rima* poética. O canto XXV é formado por 151 versos e 51 estrofes. Machado segue o esquema métrico dantiano ABA/BCB/DED e também a *terza rima* poética, mantém o mesmo número de versos, porém, quanto ao número de estrofes, reduz para 50, pois a penúltima e última estrofes dantianas foram reunidas em uma mesma estrofe pelo tradutor brasileiro. Analisaremos, em seguida, a versão machadiana de alguns versos com o objetivo de exemplificar algumas características dessa tradução. Principiemos pela modificação do texto original com o fim de manter a forma e o ritmo dantianos:

<i>Al fine de le sue parole il ladro le mani alzò con amendue le fiche, gridando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro!”</i> (ALIGHIERI, Inf. XXV, 1-3).	<i>Acabara o ladrão, e, o ar erguendo As mãos em figas, deste modo brada: “Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”</i> (ASSIS, 2015c, p. 570).
--	---

Ao observarmos os primeiros versos da tradução de Machado, vemos, de um lado, que ele optou por palavras que são mais próximas e semelhantes ao texto original, tais como: ladrão (*ladro*), mãos (*mani*), figas (*fiche*) e Deus (*Dio*). Contudo,

de outro lado, em relação aos tempos verbais, vemos que ele realizou algumas modificações: onde se lê no original o pretérito *alzò*, na tradução, lemos o gerúndio “erguendo”, o gerúndio *gridando* foi modificado para o presente do indicativo “brada”. Note-se que, na tradução machadiana, “o ar erguendo” diferencia-se do original, que traz a ideia das mãos sendo erguidas pelo ladrão: “*le mani alzò con amendue fiche*”, uma escolha que difere do sentido do texto dantiano, possivelmente a fim de manter a forma e o ritmo. Passemos então a outra característica da tradução machadiana, a conservação do estilo simples e direto dos versos dantescos:

<p><i>Lo mio maestro disse: “Questi è Caco, che, sotto ’l sasso di monte Aventino, di sangue fece spesse volte laco</i> (ALIGHIERI, Inf. XXV, 25-27).</p>	<p><i>“Aquele é Caco” – o Mestre me dizia, – “Que, sob rochas do Aventino, ousado Lagos de sangue tanta vez abria</i> (ASSIS, 2015c, p. 571).</p>
---	---

Nesse trecho, percebemos o quanto Machado tenta se aproximar do texto de Dante selecionando palavras simples e de fácil compreensão, tais como: “aquele”, “mestre”, “dizia”, “rochas”, “ousado”, “lagos de sangue” e “abria”. O leitor pode retornar ao texto original e identificar os vocábulos correspondentes: “*Lo mio maestro disse*” para “o Mestre me dizia”, “*Questi è Caco*” para “Aquele é Caco”, “*sotto ’l sasso di monte Aventino*” para “sob as rochas do monte Aventino” e “*di sangue laco*” para “lagos de sangue”. Notemos, enfim, que o tradutor Machado é interpretativo, buscando preservar o sentido de Dante sem seguir uma tradução literal. Vejamos:

<p><i>Sovra le spalle, dietro da la coppa, con l’ali aperte li giacea un draco; e quello affuoca qualunque s’intoppa</i> (ALIGHIERI, Inf. XXV, 22-24).</p>	<p><i>Junto à nuca do monstro se elevava De asas abertas um dragão que enchia De fogo a quanto ali se aproximava</i> (ASSIS, 2015c, p. 570).</p>
--	--

Nessa parte do *Inferno*, Dante se depara com um dragão que cospe fogo. Notemos o quanto Machado é interpretativo, traduzindo o poeta florentino com palavras que são próprias do português e que não têm possíveis semelhanças com o italiano. Em “*dietro da la coppa*”, Machado traduz literalmente “junto à nuca”, mas a expressão “*sovra le spalle*”, que significa “sobre as costas”, não encontramos na tradução machadiana, sendo esta expressão versada, através da interpretação do italiano “*giacea*” como “se elevava”, ainda que o significado original não seja esse. O último verso, “*quello affuoca qualunque s’intoppa*” pode ser traduzido, literalmente, como “aquele queimava qualquer um que se aproximasse”, no entanto, na versão de Machado, encontramos a seguinte interpretação para o verso, “enchia de fogo a quanto ali se aproximava”.

O crítico francês Massa (2008, p. 49) já havia sublinhado o quão Machado fora genial: “a versão que ele propõe do canto XXV por sua fidelidade, e suas infidelidades, testemunha suficientemente sua maestria nessa língua romana”. Nesse sentido, é inegável que a tradução machadiana tenha tornado o canto XXV do *Inferno* mais acessível para os leitores de língua portuguesa. O diferencial não seria apenas a acessibilidade a Dante, mas também a produção de um texto legível que pode ser lido da mesma forma que foi constituído no original. Antonie Bermam (2013, p. 45), em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, teorizou a respeito dessa estratégia, nomeando-a de aclimação, ocorrendo quando o tradutor consegue transmitir o sentido da obra original de tal modo

que se faz pensar que esse texto foi escrito na língua vertida: “Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um ‘fruto’ da língua própria”. Pois é justamente o que podemos afirmar sobre a tradução machadiana de Dante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou evidenciar a presença de Dante Alighieri no Brasil, cobrindo desde o período colonial até o século XIX. Comentamos a chegada dos primeiros exemplares de *A divina comédia* ao país e também as suas primeiras traduções para o português, com destaque para a de Machado de Assis. Nosso objetivo não foi de modo nenhum esgotar o assunto, mas tão somente demonstrar a presença do poeta florentino entre as leituras dos brasileiros, sobretudo dos autores oitocentistas, que comprovam o quanto Dante foi lido, referenciado, citado e traduzido.

DANTE ALIGHIERI IN BRAZIL: FROM THE COLONIAL PERIOD TO THE NINETEENTH CENTURY

Abstract: This article is about Dante Alighieri in Brazil and it tries to cover from the colonial period to the nineteenth century. It shows the arrival of Dante’s major work, *The divine comedy*, in Brazilian lands, as it also shows its first readers in Brazil, that is, a minor number in the colonial period, a major number in the Romantic age. The article will comments the first Brazilians translations, partials and integrals, of *The divine comedy* to Portuguese, including the translation of canto XXV from Dante’s *Inferno* by Machado de Assis.

Keywords: *The divine comedy*. Brazil. Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Ilustração Gustavo Doré. Tradução J. A. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.]. Edição bilingue.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução Barão da Vila da Barra. Nova edição. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução J. A. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918. v. 1.
- ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a.
- ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015b.
- ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015c.
- ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015d.
- BERMAM, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marié-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BIZZARRI, E. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961. (Caderno 1).

- CASCUDO, L. da C. *Dante Alighieri e a tradição popular*. Porto Alegre: PUC-RS, 1963.
- CENNI, F. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- DAROS, R. P. *O imperador tradutor: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudo da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100710>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- DE SIMONI, L. V. *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J.C. de Villeneuve, 1843.
- DIAS, G. *Obras póstumas*. Organização Antônio Henriques Leal. São Luís do Maranhão: B. de Matos, 1868-1869.
- DOLET, É. La manière de bien traduire d’une langue en autre. In: FURLAN, M. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia bilingue. Florianópolis: NUPPLITT/UFSC, 2006. v. 4, p. 195-205.
- FLORES, D. do N. R. Diálogos em tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis. *Caderno de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 13, p. 117-138, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br>. Acesso em: 20 maio 2018.
- JOBIM, J. L. (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL, Topbooks, 2001.
- LUCCHESI, M. *Nove cartas sobre A divina comédia: navegações pela obra clássica de Dante*. Rio de Janeiro: LeYa, Casa da Palavra, 2013.
- MASSA, J.-M. La bibliothéque de Machado de Assis. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 21-22, p. 195-238, 1961.
- MASSA, J.-M. La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis. In: BOTREL, J. F. *Études luso-brésiliennes*. Paris: PUF, 1965.
- MASSA, J.-M. *Machado de Assis tradutor*. Tradução O. S. Ferraz. Belo Horizonte: Crisálidas, 2008.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- TRIFILETTI, L. *Recepção da Divina Comédia em Portugal: a tradução de Vasco da Graça Moura*. 2015. Monografia – Università Ca’ Foscari, Venezia, 2015. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8216/829757-1195349.pdf?sequence=2>. Acesso em: 29 jan. 2019.

Recebido em 3 de julho de 2019.

Aprovado em 28 de agosto de 2019.