

Maria Teresa Arrigoni

**O ABISMO, O MONTE, A LUZ.**

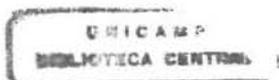
**OS SÍMILES NA LEITURA/TRADUÇÃO DA *DIVINA COMMEDIA***

Tese apresentada ao Programa de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada na Área de Tradução.

Orientadora:  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Augusta Bastos de Mattos

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2001



11851008

UNIDADE BC  
 N.º CHAMADA:  
T/Unicamp  
Ar. 69a  
 V. \_\_\_\_\_ Ex. \_\_\_\_\_  
 TOMBO BC/ 45613  
 PROC. 16-392101  
 C  D   
 PREC. R\$11,00  
 DATA 01/08/01  
 N.º CPD \_\_\_\_\_

CM00158384-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
 BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Ar69a Arrigoni, Maria Teresa  
 O abismo, o monte, a luz. Os símiles na leitura/tradução da *Divina Commedia* / Maria Teresa Arrigoni. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Maria Augusta Bastos de Mattos  
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dante, Alighieri, 1265-1321. A divina comédia. 2. Tradução e interpretação. 3. Tradutores - Brasil. I. Mattos, Maria Augusta Bastos de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

## BANCA EXAMINADORA:

Maria Augusta Bastos de Mattos  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Augusta Bastos de Mattos – Orientadora

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Betânia Amoroso

Prof. Dr. Rodolfo Ilari

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vilma de Katinszky Barreto de Souza

Este exemplar é a redação final da  
defendida por Maria Teresa

Arrigoni  
e aprovada pela Comissão Julgadora em  
30, 05, 2001.

Maria Augusta Bastos de Mattos

Dedico esta tese a Silvio e a Luigina  
que juntos costumavam recitar versos da  
*Divina Commedia* sem prever as  
conseqüências.

Agli Arrigoni, De Beni, Fumagalli  
e Romanato, i miei Cacciaguida.

## RECONHECIMENTO

à minha Orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Augusta Bastos de Mattos, pela efetiva orientação, pela leitura crítica constante, pela dedicação e pelo encorajamento em todas as etapas do trabalho.

à Chefia do DLLE, em especial à Prof<sup>a</sup>. Marta E. Zanatta, pelo apoio.

aos amigos do DLLE, pela confiança.

à CAPES, pela concessão da Bolsa PICD no período 1995-98.

à Rose, da PG do IEL pela capacidade e disponibilidade.

## AGRADEÇO

• Guta e Eliso pelo suporte logístico, moral, cultural e gastronômico. • Tata e Cláudio pelo apoio total e irrestrito em todas as situações e ocasiões. • Luigina pelo latim, pelo abrigo e pela participação. • Ana pela força. • Lucas pelo dia-a-dia. • Gabi pela super ajuda na curva final. • Guta pela releitura. • Virgínia pela companhia. • João, do Rio, pela garimpagem. • Júlia, Lara e Anna pela presença. • Betânia pelas dicas. • Vera pela parceria. • Cris pela energia. • Angelita e Silvana pelo apoio. • Mário pela solidariedade. • Chicco, Renato e a família toda pela torcida. • Marli pelas artes e fotos, Li pela vinda. • Raquel pelo testemunho. • Laide pela franqueza. • Desna pelo incentivo à distância. • Sidney pela lembrança. • Marcelo pelo caminho. • Mestre Luís pela iniciação. • Apóstolo pela solicitude. • Helô pela disponibilidade. • Gustavo pela compreensão. • Paulo por todos os atos, fatos e momentos, pelo apoio informático, pelas compreensões, presenças e paciências. Por tudo.

## RINGRAZIO

-- Anna Maria Arrigoni per l'incentivo, le lunghe telefonate, i pacchi/libri. • Langi e Livio per il pensiero, il tifo e la *D.C.* • Teresa<sup>4</sup> per quel qualcosa indicibile che ci lega e... per la Bibbia. • Elena per la disponibilità e i CD. • Lorenza per la comprensione e la sollecitudine. • Giorgia per l'appoggio morale e la considerazione.

## HOMENAGEM

A Gabriela, a Lucas e, em especial, a Ana por terem convivido com essa situação dantesca e terem sobrevivido, apesar dos reflexos nada paradisíacos do estresse materno.

## SUMÁRIO

Introdução 1

Abreviações 4

### PRIMEIRA PARTE – DA TRADUÇÃO DE DANTE

Capítulo I – Aproximação 7

Capítulo II – Um *volgare illustre* 21

Capítulo III – A grande alegoria 39

Capítulo IV – Percorso teórico: o símile como figura 53

Capítulo V – Percorso poético: o símile na *D.C.* 71

### SEGUNDA PARTE – DAS TRADUÇÕES DE DANTE

Capítulo VI – Traduções e tradutores 91

Capítulo VII – Símile da *D.C.*: entre a voz e o silêncio 109

Capítulo VIII – Símile da *D.C.*: o abismo 151

Capítulo IX – Símile da *D.C.*: o monte 177

Capítulo X – Símile da *D.C.*: a luz 199

Conclusão: o fim da jornada 229

Abstract 233

Riassunto 235

Bibliografia 237

## RESUMO

A pesquisa, através do levantamento e do estudo das diferentes traduções da *Divina Commedia* realizadas no Brasil, pretende responder à questão da dificuldade do leitor brasileiro que se propõe a empreender a leitura da obra-prima de Dante Alighieri. A partir do estudo dos símiles e da compreensão da importâncias desses momentos que são bem mais do que simples figuras retóricas, a criação das imagens que interligam o mundo fantástico da viagem dantesca e o mundo do cotidiano, e do leitor, passou para o primeiro plano. Dentro dessa perspectiva, os símiles foram isolados na obra e o olhar foi dirigido aos textos traduzidos, com o objetivo de observar criticamente nas traduções se, e em que medida foi valorizado o processo criativo da construção das imagens através da linguagem. O resultado da análise das ocorrências nas traduções dos símiles apontou, em sua maioria, para textos que não valorizaram o símile, por terem sido concebidos sem levar em conta as imagens e, não raro, por não se preocuparem com o sentido, tornando difícil e até mesmo impossível para o leitor a construção de sua própria leitura.

Palavras-chave: Dante Alighieri. A divina comédia – Tradução – Tradutores - Brasil.

## INTRODUÇÃO

O que dizer a respeito da *Divina Commedia* sem cair no lugar-comum e na redundância de repetir frases feitas? Que se trata de uma obra única no seu gênero, todos já sabem; que é, ao mesmo tempo, uma *summa* do saber medieval cristão e uma viagem fantástica, também não chega a ser uma novidade. Que um viajante, de nome Dante, acompanhado de um poeta latino, Virgílio, visita o inferno, o purgatório e termina sua jornada no paraíso, está no imaginário de todos. Mais do que perguntar-se por que ler a *Divina Commedia*, seria mais oportuno indagar se é possível para o leitor brasileiro lê-la.

A *Divina Commedia* pertence àquele universo que Calvino define como “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”<sup>1</sup>. A tarefa do tradutor é a de fazer viver na língua para a qual traduz “aquela língua que está cativa na obra”<sup>2</sup>, como Benjamin escreveu e Haroldo de Campos fez viver. Ambos os motos se propagam *ad infinitum*, sem que se possa estabelecer um ponto final, algo que se assemelhe ao ‘disse tudo’ ou à ‘tradução definitiva’. O elemento para o qual convergem ‘o que ainda está por ser dito’ e o ‘que revive’ é o leitor, sem o qual nada se concretiza.

Calvino, assim como Eliot, parte do posicionamento daquele que tem por hábito a leitura dos clássicos, iniciada em textos escolásticos, amadurecida e conquistada ao longo das apropriações que advêm das leituras. Mas o que dizer da dificuldade, para o leitor de hoje, de se ler uma obra como a *Divina Commedia*?

Ao lado da normal dificuldade do distanciamento histórico e cultural, a dificuldade de ler um clássico pode ser imputada à ausência de sua tradução. Não seria essa causa a prejudicar o leitor brasileiro: do levantamento de traduções da *Divina Commedia* realizadas no Brasil, resultou que estão disponíveis ao leitor de hoje várias delas.

Diante da surpresa que me causou o grande número de traduções e sua diversidade, a minha proposta foi a de analisar essas traduções na tentativa de

---

<sup>1</sup> CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*, p. 11.

estabelecer um parâmetro mensurável de avaliação das propostas dos tradutores. Leitura/tradução e tradução/leitura, como aspectos bifrontes que são de uma mesma operação, nortearam todo o trabalho.

O reconhecimento, dentro do complexo universo da *Divina Commedia*, do símile como momento privilegiado de contato entre a experiência do viajante e a experiência do leitor, entre o percurso percorrido por um só, e aquele que percorremos todos, foi o móvel que me levou a isolá-lo para poder olhar mais de perto para as traduções brasileiras dessa obra de Dante.

A começar da primeira parte, o caminho que percorro para chegar às traduções passa pela leitura/tradução da *Divina Commedia* que tem início com a aproximação ao universo da obra, e o reconhecimento dos estatutos da viagem, utilizando os textos de Contini, Singleton e Agamben como guias.

No segundo capítulo, detenho-me a olhar para a língua utilizada na *Divina Commedia* e as implicações dessa escolha, sem deixar de lado a tradução, e abordo a questão da inter-relação entre essa obra, o *Convivio* e a *Vita Nuova*, valendo-me dos textos de Mengaldo, Migliorini, Folena, Borges, e, mais do que todos, do próprio Dante.

No terceiro capítulo, o percurso passa a ser o da busca de transformar em terra firme o terreno por vezes pouco palpável da alegoria, seguindo os caminhos trilhados por Singleton, com a participação de Agamben e Lausberg, no que concerne às definições.

O quarto capítulo pretende ser uma aproximação dirigida ao símile, partindo de suas definições, para tentar compreendê-lo em sua dimensão, para seguir suas pegadas ao longo da *Divina Commedia*.

No quinto capítulo, o símile deixa de ser a incógnita: torna-se a chave de acesso à *Divina Commedia*, com a sustentação crítica de Pagliaro, Sapegno e Eliot.

Na segunda parte, o enfoque se transporta para as traduções, a começar pelo capítulo sexto, em que trato das diferentes traduções e identifico os vários tradutores que realizaram a temerária tarefa de traduzir partes da *Divina Commedia* ou toda ela.

Os capítulos seguintes, do sétimo ao décimo, a partir de uma proposta de fixação de ocorrências que possam dar conta das dificuldades de compreensão da *Divina*

---

<sup>2</sup> CAMPOS, H. de. "Tradução e reconfiguração". In: *Tradução: teoria e prática*, p.18.

*Commedia* por parte do leitor brasileiro, trazem os símiles selecionados, a análise e os comentários.

O quadro que surge das traduções vistas através desse prisma não é nada estimulante e faz com que se deva repensar a questão específica da tradução da *Divina Commedia*. Afinal de contas, se todos reconhecemos que se trata de uma obra universal, não deveria merecer por parte dos leitores/tradutores uma atenção especial?

## ABREVIACÕES UTILIZADAS AO LONGO DO TRABALHO

### **Para as obras de Dante Alighieri:**

*D.C.* – *Divina Commedia*

*De Vulgari* - *De vulgari eloquentia*

*Conv.* - *Convivio*

*V.N.* - *Vita Nuova*

### **Para as partes da *Divina Commedia*:**

*Inf.* – *Inferno*

*Par.* – *Paraíso*

*Purg.* – *Purgatório*

### **Para os tradutores da *Divina Commedia*:**

AN – Aldo della Nina

BVB – Barão da Villa da Barra

CAF – César Augusto Falcão

CDA – Cordélia Dias Aguiar

CM – Cristiano Martins

DM – Dante Milano

GD – Gonçalves Dias

GF – Gondin da Fonseca

GS – Generino dos Santos

HC – Haroldo de Campos

HD – Hernani Donato

HL – Henriqueta Lisboa

IEM – Italo Eugenio Mauro

JZ – João Ziller

MA – Machado de Assis

MJPC – Monsenhor Joaquim Pinto de Campos

MT – Malba Tahan

PXP – Pedro Xavier Pinheiro

VB – Vinícius Berredo

## **Primeira parte**

### DA TRADUÇÃO DE DANTE



## CAPÍTULO I

### APROXIMAÇÃO

“L'impressione genuina del postero, incontrandosi in Dante, non è d'imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma di raggiungere qualcuno arrivato prima di lui.”

(G. Contini).

O percurso deste capítulo visa a focalizar primeiramente algumas das questões que envolvem a *D.C.* com o intuito de tratar de elementos fundamentais a ela concernentes, antes de proceder à abordagem específica das traduções. A matéria deste capítulo, pois, foi elaborada como um movimento de aproximação, que abre caminho para a reflexão sobre essa viagem fantástica.

Em foco, o tema da viagem; primeiramente, o reino dos mortos, que aparece na mitologia grega com Orfeu, na sua tentativa de resgatar Eurídice do mundo das trevas e aparece na *Ilíada*, que narra a descida de Hércules ao inferno, com a finalidade de libertar Teseu, prisioneiro de Hades, juntamente com o amigo Piritoo, que lá tinha ido roubar Perséfone. Nesses relatos mitológicos, o inferno é retratado como o tenebroso reino do irmão de Zeus, a partir do qual o retorno para o mundo dos vivos não é possível.

Séculos mais tarde, no livro VI da *Eneida*, Virgílio narrou a viagem ao inferno realizada por Enéias, acompanhado pela Sibila, na tentativa de rever seu pai, Anquises. Ao chegar ao rio Aqueronte defrontou-se com Caronte, o barqueiro infernal, que a ele se dirigiu confirmando as presenças anteriores:

“Chiunque tu sia che t'avvicini armato al nostro fiume, fermati dove sei e di là dimmi perché vieni. Qui è il luogo delle Ombre, del sonno, della notte che addormenta. Non si può trasportare dei corpi viventi sulla carena Stigia. Né devo rallegrarmi d'aver accolto sul fiume Ercole, e Piritoo e Teseo, benché fossero di forza invitta e figli di Numi. Di sua mano il primo

incatenò il guardiano del Tartaro, lo portò via tremante dal trono di Plutone; e gli altri due cercarono di rapire Proserpina dalla stanza nuziale”<sup>1</sup>.

Caronte naquele momento recusou-se a transportar Enéias pelo fato de ele não estar morto, – como fará com Dante – e lembrou como os outros que haviam passado por lá antes dele haviam procurado romper as regras do reino dos mortos. Com Enéias, temos um primeiro conhecimento da ordenação do mundo dos mortos, retomada, ampliada e revista por Dante na *D.C.*. Na obra de Virgílio, a certa altura da viagem, é revelada a existência de dois caminhos, um que leva aos Campos Elíseos, região dos bosques na qual estavam os mortos afortunados, e outro, que leva ao Tártaro, o inferno profundo. Tendo-se dirigido aos Elíseos, Enéias encontrou Anquises, e este preconizou a chegada do filho ao Lácio com a conseqüente fundação do império romano. A partir daquele encontro no reino dos mortos, aclarava-se a missão de Enéias, como aquele que, no âmbito da tradição literária clássica da fundação de Roma, daria início à civilização romana, destinada à glória futura. Dessa forma, com as palavras de Anquises, Virgílio representou o respeito da nova geração pelo passado, que leva ao conhecimento futuro:

“Ascolta, ti dirò la gloria futura della stirpe di Dardano, ti mostrerò i nipoti che ci darà l'Italia: grande anime fatali destinate a portare un giorno il nostro nome”<sup>2</sup>.

As fontes citadas em relação ao tema da descida ao inferno (a mitologia grega e a obra virgiliana) valem como referência para o conteúdo da *D.C.* como um todo, e a elas devem ser acrescentadas principalmente as obras latinas como as *Metamorfoses* de Ovídio, as *Odes* de Horácio, a *Farsália* de Lucano e as *Silvae* de Estácio; obras da Patrística, como os textos de Santo Agostinho e da religião cristã medieval, como a *Summa* de São Tomás de Aquino.

Se o tema da descida ao inferno não é novo na narrativa medieval, a viagem através do Purgatório constitui uma inovação seja em campo doutrinário, porque esse

<sup>1</sup> VIRGILIO, *Eneide*, vol.1, pp. 271-73.

<sup>2</sup> id., *ibid.*, vol.1, p. 295.

mundo do além, inventado, não constava das Escrituras<sup>3</sup>, seja em campo narrativo, já que não se tem notícia de ‘viajantes’ anteriores a Dante. E não é só a Dante-personagem, o qual inaugura a passagem e a descrição do recém introduzido reino, que nos interessa dirigir o olhar, e sim à própria *D.C.*, cuja segunda parte representa uma finalização da lenta criação do Purgatório, nas palavras de Le Goff, que prossegue:

“È anche, tra le immagini possibili e a volte concorrenziali del Purgatorio che la Chiesa, pur affermando l’essenza del dogma, aveva lasciato alla scelta della sensibilità e della fantasia dei cristiani, la rappresentazione più nobile concepita dalla mente umana”<sup>4</sup>.

Em outra fonte, fala-se de viagem ao inferno. E ao céu. Trata-se da *Bíblia*, em que, no *Novo Testamento*, os Evangelistas narraram a ida de Cristo ao inferno, pouco antes de sua ressurreição, para levar consigo ao céu os santos e os patriarcas da Igreja, “una delle prime espressioni della fede nella liberazione dei morti mediante la discesa di Cristo agli inferi”<sup>5</sup> (Mt. 27, 52), fato mencionado também na *D.C.*. Ainda na *Bíblia*, considerada aqui em sua vertente narrativa, encontra-se a referência a outro viajante que conheceu os domínios do além: o apóstolo Paulo. Segundo a tradição, no caminho de Damasco, teve a primeira visão de Cristo e posteriormente foi levado ao terceiro céu em raptus de êxtase.

Testemunho dessa leitura encontra-se em Boccaccio, ao comentar a *D.C.*:

“Andovi, poi, cioè, lungo tempo dopo Enea, il *vaso d’elezione*, cioè san Paolo, il quale non andò in inferno come Enea, ma fu rapito in paradiso...”<sup>6</sup>.

Com esse comentário, Boccaccio rompeu com uma corrente que acenava a uma descida de Paulo ao inferno, conectando seja Enéias, seja Paulo à primeira etapa da viagem. Lidos à luz da explicação de Boccaccio, os versos em que Dante se refere aos dois que o precederam envolvem inferno e paraíso, percorrendo a obra como um todo. Na *D.C.*, no momento em que os versos foram proferidos, Dante manifestava a seu guia Virgílio sua posição distinta em relação a Enéias e Paulo.

<sup>3</sup> LE GOFF, J. *La nascita del Purgatorio*, p. 3.

<sup>4</sup> id., *ibid.*, p. 381.

<sup>5</sup> BIBBLIA di Gerusalemme, nota a Mt. 27,52; p. 2154.

“Io non Enea, io non Paulo sono:  
me degno a ciò né io né altri ‘l crede.” (*Inf.*, II, 32-33)<sup>7</sup>.

Foram nomeados os dois viajantes precursores de Dante: um destinado a fundar o que se tornaria o maior império da antigüidade, o outro, a colocar as bases do que se tornaria o maior império da religião cristã. No caso de Enéias, seus feitos foram cantados pelo mestre Virgílio, no caso de Paulo, manteve-se o testemunho de seu apostolado em suas epístolas e nas Escrituras. No caso de Dante, que nesse momento teme o seu destino, o que representará essa viagem? Antes de mais nada, uma nova viagem, diferente das anteriores, mas as tomando como referência. Uma nova viagem em que Dante, além de realizá-la, como os dois que o precederam, vai narrá-la em primeira pessoa. Pode-se dizer, pois, retomando Contini, que ao ‘eu’ de Dante pode-se acrescentar “l’io di un San Paolo che riveli, un ‘io’ che parli le vicende d’un Enea dalla Tragedia virgiliana allineate in ‘lui’”<sup>8</sup>. Nessa afirmação está contida a dualidade do poeta medieval, que segundo Contini, é visto de um lado como sábio e, do outro, como profeta. Sábio enquanto autor, profeta enquanto revelador da verdade. Verdade, por sua vez, provinda de duas fontes: a razão e a escrita que a registra, vista seja como texto, seja como Escritura. Para o ‘eu’ de Dante convergem ainda “l’uomo in generale, soggetto del vivere e dell’agire, e l’individuo storico, titolare d’una esperienza determinata *hic et nunc*, in un certo spazio e in un certo tempo; lo trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e ‘io’ (con la minuscola) esistenziale”<sup>9</sup>.

Se, no plano da atuação, o poeta se faz sábio e profeta, a presença da dualidade vai ser revelada também através daquele ‘eu’ que fala em primeira pessoa, mas que reúne em si também todos os outros, todos nós. Nas palavras de Agamben, estas mesmas reflexões expandem-se para uma dimensão que, além de reiterá-las, as diferencia basicamente dos outros poemas medievais. Ele afirma que “chi compie il viaggio nella *Commedia* non è un soggetto, un io nel senso moderno della parola, ma, insieme, una

<sup>6</sup> BOCCACCIO, G. *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, vol. 1, p. 108.

<sup>7</sup> ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Florença, La Nuova Italia, 1990, 3 vols. As citações da *D.C.* em italiano, presentes neste e nos demais capítulos, foram extraídas dos três volumes comentados por Natalino Sapegno a partir da edição anotada por Petrocchi.

<sup>8</sup> CONTINI, G. *Un’idea di Dante*, p. 35.

<sup>9</sup> id., *ibid.* p. 35.

persona (il peccatore di nome Dante) e la natura umana (la specificata *proprietas*, secondo la definizione di Boezio, che è *subiecta* a questa persona). Ed è questa unità-dualità di natura e persona che fonda la peculiarità dello statuto del protagonista della *Commedia* rispetto a quello dei poemi allegorici medievali, dal *De planctu naturae* di Alano al *Roman de la rose*<sup>10</sup>.

Nos poemas medievais citados acima, em que também se encontram narrativas de viagens, existe a identificação entre o autor e a personagem que realiza a jornada. O que se estabelece de novidade na *D.C.* é que aquele ‘eu’ engloba em si também o ‘todos’. Visto de outro ângulo, esse duplo ‘eu’ se apresenta como parte do desenho da *D.C.*, estabelecido a partir de seus primeiros versos:

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

E vai ser estabelecido a partir daquele ‘nostra vita’, a indicar que “nel prologo ci troviamo sulla scena di questa vita, e che in questa scena d’apertura possiamo indicare l’attore o gli attori con la prima persona plurale, con un ‘noi’, proprio come invita a fare il primo aggettivo che s’incontra nel poema”. E isso coloca o leitor, coloca-nos como sujeitos da mesma viagem, pois “questo è il ‘cammin di nostra vita’, la vita dell’anima, questa è la nostra condizione di *viatores*”<sup>11</sup>.

Considerando como prólogo o conteúdo dos dois primeiros cantos da *D.C.*, nos quais ainda a viagem propriamente não teve início, Singleton propõe ainda considerarmos toda a situação – selva, monte, feras – como parte da nossa viagem, e o tempo como uma dimensão do “presente sempre presente”. E afirma:

“Della scena e del viaggio nel prologo possiamo dire che sono la scena e il viaggio ‘di nostra vita’. Ma oltre la porta dell’Inferno ciò non è più possibile.

<sup>10</sup> AGAMBEN, G. *Categorie italiane*, p. 25.

<sup>11</sup> SINGLETON, C. S. *La poesia della Divina Commedia*, p. 26.

Da quel punto in poi il viaggio è un evento troppo eccezionale perché possa comportare altro che un possessivo singolare”<sup>12</sup>.

Eis que a partir da passagem pela porta do Inferno, a viagem passará a ser somente daquele que a realizou, e portanto aconteceu “là e quella volta sola”. Em um primeiro momento pareceria então que o viajante seguisse independente daquele ‘nostra vita’ inicial. De fato, a viagem aconteceu, e a grandeza de Dante foi ter conseguido “trasferire un viandante da una scena in cui questi funziona in una dimensione che può comportare un plurale, un ‘noi’, a una scena e a un viaggio in cui il suo ruolo non ammette che il singolare. Il ‘nostro’ viaggio deve diventare il ‘suo’ viaggio, e ‘suo’ deve scaturire da ‘nostro’”<sup>13</sup>.

Não esquecendo de que se trata da vida da alma, e portanto daquilo que é comum a todos nós, podemos perceber quão profunda é a relação que estabelece Singleton a partir da viagem que começa naquele ‘nós’ e prossegue no ‘eu’, já indicado naquele ‘mi ritrovai’ do segundo verso. Mas essa viagem do indivíduo, não significa um abandono da essência do ‘nós’: haverá ao longo de toda a viagem a presença do elo estabelecido no primeiro verso. Como afirma Singleton:

“Il viaggio verso la scena di cui possiamo dire ‘allora’, ‘là’ e ‘suo’ dovrà lasciarsi dietro un’altra scena di cui possiamo parlare dicendo ‘ora’, ‘qui’ e ‘nostro’; se la lascerà dietro, ma senza perdere contatto con essa. Il viaggio oltremondano di quest’uomo resterà infatti potenzialmente aperto al nostro viaggio in terra: tra i due dovrà esserci un ponte non interrotto da alcun divisorio, dovrà esserci un nesso organico, un’agibile via di ritorno alla metafora”<sup>14</sup>.

Retomando os versos que dão início à *D.C.*, na presença do ‘eu’ e do ‘nós’ que se instaura a partir daquele momento, não deixa de existir uma ponte visível, que une as vidas e as viagens, do viajante Dante e nossa, ambas em direção a Deus. Parece estranho, nesse momento, separar essa argumentação da discussão em torno da alegoria na *D.C.*, terreno de profundas reflexões de Singleton, mas, visto o caráter de aproximação

<sup>12</sup> id., *ibid.*, p. 27.

<sup>13</sup> id., *ibid.*, p. 27.

à obra de Dante em foco neste capítulo, a questão que envolve mais de perto a alegoria será retomada mais adiante.

Dando continuidade à jornada, cabe aqui aclarar outra questão: quando estamos falando em Dante, a quem estaremos nos referindo? Essa questão, que transparece desde o início de nosso texto, sem ter sido porém ainda colocada em foco, busca aclarar a união-distinção entre Dante-poeta e Dante-personagem. Seria operação simples a de definir Dante poeta como quem escreveu, aquele que narrou o percurso de Dante-personagem, assim como Dante-personagem poderia ser definido como o viajante que viveu os acontecimentos do poema. É dessa maneira que podemos percebê-lo nas palavras de Calvino, quando se refere à representação quase cinematográfica das visões ao longo da viagem e de como ocorre sua transposição em palavras, afirmando que “per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni; il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva”<sup>15</sup>.

Percebe-se nas palavras de Calvino que está sendo diferenciado o poeta do personagem, o poeta é visto quase como o compilador em palavras da experiência místico-existencial vivida pela personagem. Do mesmo modo, essa dupla existência, ligada à seqüência temporal mais do que à função, aparece nos escritos de Charles Singleton, que pressupõe Dante-viajante e Dante-poeta, situando-os em momentos diferentes, repondo acima de tudo a temporalidade, ou seja, em primeiro lugar teria acontecido a viagem, e, posteriormente, seu relato. Para expor seu pensamento, o estudioso utiliza um trecho extraído da própria *D.C.*, em que o poeta expressa sua falta de palavras para verbalizar o que na memória continuava presente e vivo:

“Qui vince la memoria mia lo'ngegno;  
ché quella croce lampeggiava Cristo,  
sì ch'io non so trovare essempro degno. (*Par.*, XIV, 103-5)

<sup>14</sup> id., *ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> CALVINO, I. *Lezioni Americane*, p. 82.

Così fu per Dante viator quando contemplava la grande Croce nel Cielo di Marte, e così fu per Dante poeta quando più tardi, nella memoria, fissò di nuovo lo sguardo sulle molteplici luci sfavillanti in quella meravigliosa rappresentazione del Santo Segno”.<sup>16</sup>

No momento em que o poeta se apresta a relatar a visão que o viajante teve de Cristo, a memória suplanta o engenho e o poeta não encontra palavras para representar a visão que contemplou enquanto viajante. As marcas do antes e do depois aparecem bem nítidas na visão de Singleton, e em sua bipartição de Dante poeta e Dante *viator*.

No entanto, essa concepção, que contempla a distinção poeta/personagem, não subsiste na proposta de Contini, no ensaio que serviu de fonte para essas reflexões, “Dante come personaggio-poeta della Commedia”. A partir de suas palavras, será possível acompanhar as pistas para captar a dimensão desse personagem-poeta:

“... sta in fatto che anche il protagonista di Dante è un personaggio-poeta: è affidato al patronato di un ‘famoso saggio’ e gli si raccomanda per aver cercato con lungo studio il suo volume, taluno lo accoglie eseguendo o citando sue canzoni, addirittura lo saluta iniziatore d’una nuova maniera, egli si affida ad Apollo e alle Muse, sarà incoronato dell’amato alloro”<sup>17</sup>.

Em uma mesma ficção poética, podemos considerar dois momentos distintos, o da viagem e o do relato da viagem, mas o que em Singleton aparece bipartido em um Dante viajante e um Dante poeta, em Contini se torna o viajante-poeta o tempo todo. O protagonista da *D.C.* é o poeta-viajante e é o viajante-poeta.

A primeira pista nesse sentido nos é dada na *D.C.* através do viajante que toma como guia o poeta Virgílio, que lhe aparecerá no início da viagem e lhe indicará o caminho necessário. Se retomarmos os versos em que Dante se dirige a Virgílio, teremos também a revelação do viajante como leitor assíduo da obra de Virgílio e não somente isso, como a precisa indicação do ser poeta do viajante:

“O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore

<sup>16</sup> SINGLETON, C. S. op. cit., p. 463.

<sup>17</sup> CONTINI, G. op. cit., pp. 38-9.

che m'ha fatto cercar lo tuo volume.  
 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
 tu se' solo colui da cu' io tolsi  
 lo bello stilo che m'ha fatto onore." (*Inf.*, I, 82-87).

Nos primeiros três versos, o viajante revela a leitura, e mais que leitura, o estudo da obra de Virgílio, definido logo a seguir como mestre e autor, termo utilizado ainda em sua forma latina, que tem um significado ligado a autoridade, a credibilidade. O verso final, que se refere ao estilo trágico, de acordo com Sapegno, remete ao estilo nobre das líricas de Dante anteriores a 1300, que já lhe haviam trazido um reconhecimento público. Torna-se evidente, pois, o cometimento desse viajante com a poesia e revela a presença do poeta no viajante.

Revela também o apego do personagem-poeta aos clássicos, pois o que significariam o "lungo studio" e o "grande amore" se, além de "cogliere nei due campi figure di retorica e procedimenti (al plurale) di stile", Dante não considerasse clássico "ciò da cui, almeno in un'eletta cerchia di utenti, si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita esperienza"? Para Dante o que se pode aprender dos clássicos reside na "autorevolezza del loro dettato, nel suo aspetto insieme nuovo e definitivo, nella sua citabilità, nella sua memorabilità"<sup>18</sup>.

Do mesmo modo, nos versos citados, a filiação ao *dolce stil nuovo* do personagem vai ser questionada, não diretamente, ou seja, partindo dele, mas através dos encontros com outros poetas, o que ocorre no *Purgatório*. Lá, o primeiro encontro se dá no local em que estavam os soberbos, e aí Dante-personagem reconheceu o célebre autor de iluminuras Oderisi da Gubbio, que a ele se dirigiu nestes termos:

"Oh vana gloria de l'umane posse!  
 com' poco verde in su la cima dura,  
 se non è giunta da l'etati grosse!  
 Credette Cimabue ne la pittura  
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,  
 sí che la fama di colui è scura;  
 cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido

<sup>18</sup> id., *ibid.*, p. 75.

la gloria de la lingua; e forse è nato  
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.” (*Purg.*, XI, vv.91-99).

Se nos primeiros versos Oderisi refere-se à caducidade da glória terrena, que se liga ao fator que deu motivo à sua purgação nesse terraço do Purgatório, a soberba, logo em seguida, cita outros artistas, que, por sua vez, pensaram terem sido inigualáveis e foram suplantados por outros. É o caso do pintor Cimabue, o conhecido e cultuado mestre de Giotto, que foi suplantado por seu discípulo em obras e fama. Cita também, no campo das letras, os dois poetas de nome Guido: o Cavalcanti e o Guinizelli: um tirou do outro “a gloria de la lingua”, ou seja, “della vulgaris eloquentia, della poesia” de acordo com Sapegno (2, 125). Nos últimos dois versos, Oderisi faz uma profecia, ao sugerir a existência do pintor que superaria Giotto, bem como do poeta que superaria ambos os poetas, o Guinizelli e o Cavalcanti. O personagem-poeta Dante não proferiu essas palavras no espaço reservado àqueles que pecaram de soberba, continuando, pois, livre dessa pecha, e participando dos rituais que invocavam, naquele ponto do Purgatório, a humildade. Não foi uma manifestação do ‘eu’, mas uma manifestação do ‘outro’ em forma de profecia, que reforça a participação do viajante no universo do poeta.

Um segundo personagem encontrado por Dante em sua caminhada pelo Purgatório foi o poeta Bonagiunta Orbicciani, de Lucca, que assim o saudou:

“ ‘Ma di’ d’i’ veggio qui colui che fore  
trasse le nove rime, cominciando  
“Donne ch’avete intelletto d’amore””.  
E io a lui: ‘I’ mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch’e’ ditta dentro vo significando”’. (*Purg.*, XXIV, 49-54)

Orbicciani fez a Dante uma pergunta retórica, retomando um célebre trecho da *V.N.*, obra artisticamente ligada ao *dolce stil nuovo*, e reconhecendo Dante-personagem como iniciador, com “le nove rime”, da nova maneira de poetas. Afirma Sapegno que: “Nello stesso tempo, quel riferimento sembra alludere a un’opinione diffusa e quasi riecheggiare una designazione ormai consacrata nel gusto dei lettori”. O crítico citado releva ainda o tom de humildade na resposta de Dante-personagem, acrescentando que “mediante

quella formula egli declina ogni merito personale e toglie alla sua esperienza (che non è sua soltanto, ma di altri) ogni carattere di singolarità”. Em sua resposta, Dante-personagem-poeta coloca-se como um mero receptor do que dita o Amor, ou na fórmula que revela a transcendência de sua inspiração poética: “Amore è mio dittatore, e io sono suo scrivano”<sup>19</sup>.

Já quase no fim do percurso do Purgatório, entre os os luxuriosos, Dante-personagem encontrou, no meio do fogo purificador, o poeta que havia sido um dos fundadores daquela mesma escola do *dolce stil nuovo*: o bolonhês Guido Guinizzelli. Ambos falaram daquilo que os uniu: a poesia. E, ambos, carinhosamente, trocaram elogios pelos feitos poéticos. Guido, além de elogiar os versos de Dante-poeta-personagem, apontou ao viajante outro grande poeta, aquele que “fu miglior fabbro del parlar materno”, Arnaud Daniel, com os seguintes versos:

“Ed elli a me: ‘Tu lasci tal vestigio,  
per quel ch’i’ odo, in me e tanto chiaro,  
che Leté nol può torre né far bigio.  
Ma se le tue parole or ver giuraro,  
dimmi che è cagion per che dimostri  
nel dire e nel guardar d’avermi caro’.  
E io a lui: ‘Li dolci detti vostri,  
che, quanto durerà l’uso moderno,  
faranno cari ancora i loro incostri’.  
‘O frate’, disse ‘questi ch’io ti cerno  
col dito’, e additò un spirto innanzi,  
‘fu miglior fabbro del parlar materno’.  
Versi d’amore e prose di romanzi  
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti  
che quel di Lemosí credon ch’avanzi”. (*Purg.*, XXVI, 106-120).

Nesse diálogo entre poetas, Guinizzelli busca saber se sua obra ainda é lembrada e ao mesmo tempo afirma que a obra do viajante-poeta, nem o Leté, rio do esquecimento, pode apagar. A resposta de Dante é que enquanto durar o uso do volgare – “l’uso moderno” – a obra de Guinizzelli será lembrada. É nesse momento que Guinizzelli aponta

<sup>19</sup> SAPEGNO, N. (a cura di). *La divina Commedia*, vol. 2, p. 268.

para outro poeta, aquele que realmente considera ter sido o melhor ‘artesão’ do *volgare* de seu tempo, o poeta provençal Arnaud Daniel e nisso pode ser entrevisto um alerta a Dante para que não acredite na opinião difusa em seu tempo de que o melhor seria outro trovador provençal, indicado pelo local de seu nascimento. O personagem-poeta Dante está, pois, a todo momento, próximo do mundo da poesia, tanto do seu quanto do de seus predecessores e de seus contemporâneos.

Continuando a recuperar, seguindo as pistas das palavras de Contini, os trechos em que a trilogia Dante-personagem-poeta se unifica, é na introdução ao *Purgatório* que Dante, assumindo sua última identidade, dirigirá uma invocação às Musas:

“e canterò di quel secondo regno  
 dove l’umano spirito si purga  
 e di salire al ciel diventa degno.  
 Ma qui la morta poesì resurga,  
 o sante Muse, poi che vostro sono;  
 e qui Calìopè alquanto surga,  
 seguitando il mio canto con quel suono  
 di cui le Piche misere sentiro  
 lo colpo tal, che disperar perdono”. (*Purg.*, I, 4-12).

O personagem Dante está prestes a narrar sua viagem pelo *Purgatório*, tão bem sintetizada nos versos 4-6, e solicita a presença e a ajuda das musas, e em especial a de Calíope, a musa da bela voz, para que o acompanhe. Encontra-se mencionado nesse trecho o episódio mitológico que narra o desafio feito às musas pelas filhas do rei da Tessália, que pretendiam produzir o melhor canto; tendo perdido, no entanto, o torneio de canto, foram transformadas em pegas. O poeta, pois, solicita que as Musas lhe acompanhem os versos.

Já a invocação a Apolo, deus das artes, encontra-se no primeiro canto do *Paraíso*, no momento em que o personagem-poeta se apresta a contar a última parte da jornada, a menos dizível de todas, e na qual, pois, a assistência das Musas, que representam os recursos técnicos da poesia, não parece ser suficiente. O pedido a Apolo é no sentido de que este lhe favoreça qualidade em sua poesia, tal qual o próprio deus exigiria para a conquista da coroa de louros, símbolo de seu maior reconhecimento:

“Veramente quant’io del regno santo  
 ne la mia mente potei far tesoro,  
 sarà ora materia del mio canto.  
 O buono Apollo, a l’ultimo lavoro  
 fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
 come dimandi a dar l’amato alloro”. (*Par.*, I, 10-15).

A presença e a proteção das divindades é confirmada no início da jornada que ninguém jamais havia percorrido, nos versos seguintes, do segundo canto:

“L’acqua ch’io prendo già mai non si corse;  
 Minerva spira, e conducemi Apollo,  
 e nove Muse mi dimonstram l’Orse”. (*Par.*, II, 7-9).

Metaforicamente, a viagem é comparada à navegação por mares ‘nunca dantes navegados’, com a ajuda de Minerva, a sabedoria, que sopra; de Apolo, a poesia, que conduz; das nove Musas, a técnica, que orientam. Com a ajuda do antigo, Dante-personagem-poeta-narrador vai relatar o novo que pôde por instantes visualizar na plenitude da luminosidade divina.

Faltou a referência ao Dante-ser histórico. Nessa acepção cabe estender o olhar a Dante autor dos ensaios críticos, objeto das considerações do capítulo que segue: exegeta de si mesmo no *Convivio* e profeta da nova língua no *De Vulgari*.



## CAPÍTULO II

### UM *VOLGARE ILLUSTRÉ*

“Per ciò che si dice illustre, intensesi alcuna  
cosa che illumina e, illuminata, rifulge.”  
(*De vulgari.*, I, xvii)

As considerações a propósito da dupla presença de Dante na *D.C.*, como poeta-personagem e como indivíduo-humanidade, levaram em consideração basicamente a obra-prima de Dante, que está no centro desta investigação. No entanto, não podemos deixar de tratar das outras obras que Dante produziu na juventude e na qualidade de ensaísta, ou, em outras palavras, como autor de tratados. Nessa dimensão, pois, está o Dante autor das obras teóricas, nas quais abordou temas diretamente ligados à sua concepção lingüística e à sua bagagem filosófica, na sua condição de intermediador da cultura, em favor do conhecimento visto como caminho para se alcançar a felicidade.

Diante do material tão vasto quanto variado presente nas obras teóricas, duas serão as questões em torno das quais nos deteremos: a questão do *volgare* e a questão da tradução.

E de que textos estaremos tratando mais especificamente? Primeiramente, seguindo as pistas dadas pelo historiador da língua italiana, Bruno Migliorini, temos que “Dante espresse le proprie opinioni sul volgare, con brevi cenni nella *Vita Nuova*, distesamente nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, incidentalmente di nuovo nella *Divina Commedia*”<sup>1</sup>, o que não deixa dúvidas quanto ao caminho a seguir. Feita a escolha de tratar do *volgare*, logo no início da jornada, nova bifurcação, e três possíveis percursos através dos quais a questão do *volgare* se projeta: um se relaciona ao uso do *volgare* levado a termo por Dante, o outro se refere ao que Dante afirmou sobre o *volgare*, o outro, mais ligado à tradução, refere-se ao nascimento da língua *volgare* e estabelece um contato com o caminho por ora preterido. Os três percursos se entrecruzam na

*Commedia*, na *Vita Nuova*, e no *Convivio* escritas em *volgare*; e no *De Vulgari Eloquentia*, escrito em latim. Torna-se claro o testemunho da utilização seja do latim seja do *volgare* da parte de Dante, que se reflete também no que concerne às chamadas obras menores, em que as *Rime* apresentam-se em *volgare*, enquanto o *De Monarchia*, as treze *Epistole*, as duas *Egloghe* e ainda a tese *Quaestio de aqua et terra* foram escritas em latim. Falta mencionar ainda as obras em versos que causaram polêmicas quanto à atribuição a Dante: *Fiore* e *Detto d'amore*, cujos sonetos remetem ao *Roman de la Rose*.

Antes de passar para a abordagem dos temas propostos, uma rápida apresentação das obras citadas por Migliorini, a começar pela *V.N.*, escrita provavelmente entre 1292 e 1293, que reúne as experiências poéticas da juventude de Dante. Nela encontra-se narrado o primeiro encontro de Dante com Beatriz, que na época teria nove anos de idade. No segundo encontro, nove anos depois do primeiro, Dante teria recebido um aceno de Beatriz. Embora apaixonado por ela, para que seu amor não fosse do conhecimento de todos, Dante fingiu amar outra pessoa, o que fez com que Beatriz não mais lhe desse atenção. Em seguida, a ocorrência da morte de Beatriz foi a causadora do profundo desespero de Dante, o que o levou a buscar um outro amor. A aparição em sonho de Beatriz fez com que ele se recordasse de seu amor e, após ter escrito um último soneto, afirmou:

“Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna”<sup>2</sup>.

Nessas palavras que encerram a *V.N.* pode-se ler o primeiro aceno ao futuro projeto da *D.C.*, na qual Dante ficará fiel a essa proposta de dizer sobre Beatriz o que jamais havia sido dito, criando assim a grandiosa estrutura da *Commedia*, e mais especificamente do *Paraiso* em que ela se encontra. A última frase da citação acima

<sup>1</sup> MIGLIORINI, B., *Storia della lingua italiana*, p.168.

<sup>2</sup> ALIGHIERI, D. *Vita Nuova*, in *Tutte le opere*, p. 714.

justifica a conjectura da criação desse reino para Beatriz, na opinião de Borges, que, a esse respeito, apresenta sua leitura particular:

“Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. (...) una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita Nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego”<sup>3</sup>.

As palavras de Borges, com sua leitura aguda dentro do jogo poético de Dante, colocam aqui em foco o que doravante vai estar implícito no tratamento das diferentes obras: como é que existe em cada uma delas um entretecido que as interrelaciona e a todas com a *D.C.* Daí a importância da leitura da *V.N.* sob o aspecto da autobiografia, sob o aspecto dos poemas pertencentes à estética do *dolce stil nuovo*, sob o aspecto de prelúdio ao Dante ensaísta, que remete ao *Convívio*, e principalmente como co-presença na *D.C.*

Sob o aspecto de conteúdo, a matéria da *V.N.* constitui-se de 31 composições em versos – entre sonetos e *canzoni* – alternadas por trinta e nove capítulos em prosa, nos quais o autor se propõe a comentá-las. Nesses trechos em prosa, Dante literalmente explica ao leitor o que significam os poemas, verso a verso, mostrando como cada um deles deve ser dividido e qual o seu significado. Essa divisão, pois, não é deixada à livre vontade do leitor, mas segue passo a passo o que o próprio poeta quis expressar, e passa a ser um exercício de análise literária em que o leitor é levado a perceber os segmentos significativos do soneto ou da *canzone*, como se estivesse realizando uma leitura juntamente com o autor. É como se ao poeta do *dolce stil nuovo* se sobrepusesse o prosador escolástico a fornecer a exegese textual de cada composição. O exemplo que segue esclarece o tipo de trabalho desenvolvido pelo autor:

---

<sup>3</sup> BORGES. J. L. *Nueve ensayos dantescos*, p. 158.

“Donne ch’avete intelletto d’amore,  
 i’ vo’ con voi de la mia donna dire,  
 non perch’io creda sua laude finire,  
 ma ragionar per isfogar la mente.  
 Io dico che pensando il suo valore,  
 Amor sì dolce mi si fa sentire,  
 che s’io allora non perdessi ardire,  
 farei parlando innamorar la gente.  
 (...)

Questa canzone, acciò che sia meglio intesa, la dividerò artificialmente che l’altre cose di sopra. E però prima ne fo tre parti: la prima parte è proemio de le sequenti parole; la seconda è lo intento trattato; la terza è quasi una serviziale de le precedenti parole. La seconda comincia quivi: *Angelo clama*; la terza quivi: *Canzone io so che*. La prima parte si divide in quattro...<sup>4</sup>.

Dessa forma, o poeta fornece, como introdução ao comentário que vai desenvolver, a fórmula a partir da qual o leitor pode compreender o conteúdo do poema, analisando-o em suas diferentes partes e apropriando-se de cada seqüência e de sua significação. Esse tipo de texto que alterna poesia e prosa não representa uma inovação, pois essa mesma estrutura já havia sido utilizada por Boécio, em sua *De consolatione philosophiae*, o que não impede que Dante crie uma obra em que alterna seu estro lírico a seu lado didascálico e até mesmo didático. A esses aspectos deve ser acrescentada a componente autobiográfica que percorre toda a obra.

Daí a importância da leitura da *V.N.* sob o aspecto dos dados autobiográficos, sob o aspecto dos poemas dantescos pertencentes ao *dolce stil nuovo*, sob o aspecto de prelúdio a Dante ensaísta e, principalmente, como obra idealmente ligada à gênese da *D.C.*.

Se na *V.N.* interessava mais a Dante explicar sua poesia e discorrer sobre como deveriam ser lidas as composições escritas no *volgare* florentino de seu tempo, sem retomar a fundamental presença de Beatriz, outro vai ser o enfoque do *De Vulgari*

---

<sup>4</sup> id., *ibid.*, pp. 685-87.

*Eloquentia*, produzido provavelmente nos anos que vão de 1303 a 1305: o *volgare* em si passa a ser o centro das atenções, com o propósito, claramente colocado como premissa de seu trabalho, de produzir um tratado sobre a nova língua, “non ritrovando che innanzi a me altri abbia trattato alquanto del parlar volgare, e veggendo questo parlare a tutti essere necessario”<sup>5</sup>.

É relevante, nessa obra, o fato da utilização por parte de Dante do latim, idioma obrigatório, na época, para se expressar no campo do saber, e imprescindível para ser levado a sério pelos sábios da época. Dentre os muitos temas abordados por Dante, encontra-se o primeiro mapeamento dos dialetos da península itálica, a respeito dos quais teceu considerações e fez comentários, preanunciando o debate que ao longo dos séculos ocuparia os intelectuais italianos: a chamada ‘questão da língua’, embora o *De Vulgari* tenha sido ignorado pelo menos ao longo de mais de dois séculos. Esclarece Mengaldo:

“È solo nel Cinquecento che il trattato assume un ruolo attivo nel contesto culturale italiano: riscoperto a Padova dal Trissino, viene da lui fatto circolare sia a Firenze nella cerchia degli Orti Oricellari, dove stimola l’intervento del Machiavelli sulla questione della lingua, sia a Roma, dove interessa la filologia del Bembo e del Colocci”<sup>6</sup>.

Com a redescoberta do *De Vulgari*, reavivaram-se, naquela época, as polêmicas em torno da língua italiana, o que favoreceu o momento de ‘fortuna’ da obra, retomado em épocas posteriores. Pode-se, pois, tentar ver o *De vulgari* somente sob o enfoque lingüístico, mas será inviável deixar de conectar sua temática a toda a produção posterior de Dante.

Dois outros temas presentes no *De Vulgari* interessam mais de perto, dentro da perspectiva deste trabalho: o *volgare* repensado desde o início dos tempos, que remete ao episódio da Torre de Babel, e a questão das diferenças entre o latim e o vulgar. Eis que a dicotomia entre as questões do vulgar e da tradução, proposta inicialmente a partir de dois caminhos, torna-se na verdade um caminho bem mais complexo, em que ambas as questões se encontram. Tentar olhar para elas separadas é um esforço comparável ao de

<sup>5</sup> id., *De vulgari eloquentia*. In *Tutte le opere*, p. 1018.

<sup>6</sup> MENGALDO, P. V. *Linguistica e retorica di Dante*, p. 25.

olhar para as obras de Dante prescindindo de seu inter-relacionamento. Antes, pois, de abordá-las, cabe apresentar o outro tratado dantesco, o *Convivio*.

Como o *De Vulgari*, o *Conv.*, escrito provavelmente entre 1302 e 1307, permanece uma obra inacabada: projetada inicialmente para conter catorze seções, é composta de quatro tratados apenas. Sua principal característica, que a diferencia de outros tratados medievais (e do próprio *De Vulgari*), é a de ter sido escrita em *volgare* ao invés do latim. Pôde, assim, o *volgare* ser visto como um novo meio para tratar assuntos de grande relevância cultural, e o *Conv.* representa, nas palavras de Migliorini, “la conscia affermazione della maturità del volgare per difficili trattazioni filosofiche”<sup>7</sup>. Utilizando o *volgare*, pois, Dante instaurava um novo *modus operandi* no que concerne o tratado, por um lado, elevando o *volgare* a ‘status’ de língua científica, e, por outro, estendendo a um público bem maior a possibilidade de ler e debater temas que haviam sido exclusividade dos conhecedores do latim. Foi esse um dos argumentos utilizados por Dante em defesa do uso do *volgare*, na abertura do *Conv.*:

“Tornando dunque al principale proposito, dico che manifestamente si può vedere come lo latino averebbe a pochi dato lo suo beneficio, ma lo volgare servirà veramente a molti”<sup>8</sup>.

A utilização do *volgare* no âmbito do tratado pode demonstrar, talvez melhor do que qualquer argumento, a total convicção do autor a respeito da natureza da nova língua. No entanto, grande parte do conteúdo de seus tratados coloca em foco o *volgare*, apresentando uma série de provas racionais de sua importância e da justeza de sua utilização. Se a questão da ampliação do público leitor pode ser vista pelo lado prático, as outras argumentações vão abranger campos cada vez menos palpáveis.

É o caso da defesa que Dante fez da utilização do *volgare*, colocando em evidência o fato de ser a língua adquirida de forma mais ‘natural’, ou seja, “quella che i bambini apprendono da chi sta loro intorno dal momento che cominciano ad articolare i suoni”. Diferencia, dessa forma, a língua que se aprende por imitação daquela que se aprende através do estudo. A primeira, na verdade, o *volgare*, é aquela que “senza bisogno di

<sup>7</sup> MIGLIORINI, B. op. cit., p. 186.

regole, impariamo imitando la nostra nutrice”. A esse apprendizado primeiro segue outro, o de uma segunda língua. Esta seria, pois, “un'altra lingua, per noi seconda, che i Romani chiamarono grammatica. Questa lingua seconda l'hanno anche i Greci e altri popoli, ma non tutti: ad avere familiarità con essa, per la verità, ci riescono in pochi, perché solo con molta disponibilità di tempo e assiduità di studio si possono apprendere regole e arte”<sup>9</sup>. Ao falar em *grammatica*, Dante refere-se, seguindo a vertente romana, à língua latina, aprendida com o estudo e portanto distinta da língua falada pelas pessoas comuns, o *volgo*, sem acesso à educação. Nesse sentido, considera o *volgare*, que é aprendido na infância, como a língua mais natural, enquanto que o latim é colocado como uma língua artificial, por ser resultante de aprendizagem formal.

Dando continuidade ao seu raciocínio, Dante defende a nobreza do *volgare*, colocando em evidência mais uma vez sua característica de língua ‘natural’, para então postular-lhe a superioridade:

“Di queste due, la volgare è più nobile: e perché fu per prima usata dal genere umano, e perché se ne serve tutto il mondo, ancorché sia divisa in differenti pronunce e vocaboli; e, infine, perché naturale per noi, mentre l'altra ci è, piuttosto, artificiale.

Di questa lingua più nobile è mia intenzione trattare”.<sup>10</sup>

Ao tratarmos das questões envolvendo o latim e o *volgare*, estaremos diante de um momento central para a cultura lingüística do Ocidente: a do progressivo aumento de importância do *volgare*, e não somente do *volgare* da península itálica, em relação ao latim. Falo daquele *volgare*, fragmentado em *volgari* que vai se expandindo e se difundindo ao longo dos séculos XIII e XIV, culminando com o surgimento das línguas neolatinas. Vão, portanto, coexistir duas línguas numa relação de predominância que vai se invertendo, à medida que o tempo passa e que se estabelecem novos padrões de utilização. Nessa relação de convivência, latim e *volgare* “si presentano in un certo senso in rapporti di emulazione e quasi di antagonismo, in altro senso di strettissimo collegamento. La forte tendenza ad estendere l'uso del volgare per argomenti per cui

<sup>8</sup> ALIGHIERI, D. *Convivio*, (I, ix, 4), p. 33.

<sup>9</sup> ALIGHIERI, D. *De vulgari eloquentia*, pp. 3.

prima si adoperava solo il latino senza dubbio avvantaggia la lingua nuova e in certo modo sminuisce l'altra".<sup>11</sup>

A constatação tangível dessa expansão está no considerável aumento das traduções de textos latinos para o *volgare*, seja na corte alemã sob Ludovico, o Bavaro, seja nos *comuni* italianos. Na citação que segue, um exemplo concreto, a partir da experiência italiana:

"Lo statuto dell'Arte della Seta (o di Por Santa Maria) a Firenze (1335) è in latino, ma la sua ultima rubrica dispone che esso sia tradotto in volgare, e che tutti i sindaci leggano il testo volgare. Numerosi statuti, sia comunali, sia di singole corporazioni, sono volgarizzati appunto in questo secolo. A Siena si fa nel 1309-10 la traduzione del Costituto, a Perugia si traducono gli statuti cittadini nel 1342, ad Ascoli nel 1377. A Firenze lo statuto dell'Arte dei medici, speciali e merciai, steso in latino nel 1314, è volgarizzato nel 1349, ecc.. Nel 1355 si decide di tradurre gli Statuti comunali e nel 1356 è dato ufficialmente l'incarico a ser Andrea Lancia di volgarizzare entro un anno tutti gli Statuti e ordinamenti, facendoli poi legare in un volume e mettendoli a disposizione del pubblico".<sup>12</sup>

O uso da escrita em *volgare* e a tradução dos textos latinos para o *volgare* foram os grandes responsáveis pelo incremento da nova língua, inicialmente utilizada para fins pragmáticos, no sentido de estender aos cidadãos o acesso aos documentos públicos.

Poderíamos afirmar que uma e outra vertente se reencontram na obra de Dante Alighieri, se olharmos para sua atuação como *volgarizzatore*, e como escritor em *volgare*. No entanto, existe uma questão fundamental, que não pode ser menosprezada: Dante produziu tratados. E nisso estará seu empenho principal: convencer a todos, intelectuais e não, de que o *volgare* nada tem a perder diante do latim. Paralelamente, Dante foi produtor de poesias em *volgare*, antes mesmo de escrever a D.C., demonstrando que o *volgare* possuía as características de língua literária. O *volgare* que ele definiu "illustre, cardinale, regale e curiale", de todas as cidades italianas e de nenhuma em particular. E

<sup>10</sup> id., *ibid.*, pp. 3-5.

<sup>11</sup> MIGLIORINI, B. *op.cit.*, p. 184.

<sup>12</sup> id., *ibid.*, p. 185.

naquele *illustre*, que será um adjetivo recorrente, estará relacionado “ciò che illumina e, se illuminato, risplende”<sup>13</sup>.

Outra característica marcante do *volgare* em contraposição ao latim seria, segundo Dante, sua mutabilidade. A imutabilidade do latim, no entanto, deve ser considerada em relação ao latim enquanto língua regrada, pois Dante, dentro dessa argumentação, estaria questionando o latim de seu tempo, já modificado em relação ao latim da tradição clássica. Comparada à do próprio ser humano, a mutabilidade do *volgare* acresce o conceito de naturalidade exposto acima e valoriza a ‘liberdade’ da nova língua, contrapondo-a à imutabilidade do latim, e partindo do pressuposto de que, sendo o homem “un instabilissimo e mutevolissimo animale, la sua lingua non può essere durata né continua, ma, come tutte le cose nostre, ad esempio usanze e costumi, finisce per cambiare nel tempo e nello spazio”<sup>14</sup>.

É possível detectar nas palavras de Dante a modernidade de suas afirmações, pois a idéia da mutabilidade da língua constituiu uma intuição inovadora para a época. Embora alguns precedentes possam ser encontrados, segundo Mengaldo, nas obras de Horácio, Quintiliano, Jerônimo e Isidoro de Sevilha, o conceito de mudança relacionado à língua não figurava no âmbito cultural medieval, exatamente porque se baseava na língua latina, considerada imutável no tempo e no espaço. Esclarece ainda Mengaldo:

“A questa vera e propria ‘legge’ di intrinseca variabilità delle lingue fanno eccezione, nel sistema del *De vulgari*, due soli idiomi: l’adamitico appunto, in quanto prodotto non umano ma divino, dono di grazia e non faticosa ricostruzione dopo la punizione babelica; e il latino, che viene da Dante concepito, in accordo con altri testi medievali (...), come lingua convenzionale e artificiale, fissata nelle sue regole una volta per tutte e perciò immutabile; anzi costruita appositamente tale dagli uomini come mezzo di comprensione reciproca fra gente geograficamente lontane e come garanzia di continuità con la tradizione degli antichi”<sup>15</sup>.

Nas palavras do crítico Mengaldo está a indicação do prosseguimento no caminho da compreensão das colocações de Dante em relação ao *volgare*, acrescidas daqui em

<sup>13</sup> ALIGHIERI, D. *De vulgari eloquentia*, p. 45.

<sup>14</sup> id., *ibid.*, p. 23.

diante de outro ponto que requer uma pausa: a língua adamítica. A imutável língua inicial conferida por Deus a Adão antecede a existência da língua mutável, que carrega em si o estigma do pecado narrado no episódio babélico, a partir do qual se instaura a mutabilidade das línguas. E aqui se refaz a sutura entre *volgare* e tradução, já instaurada com as vulgarizações, que será objeto de pausa específica mais adiante.

Em que momento/lugar Dante aborda a questão do nascimento da língua? E por que inserir essa questão no inter-relacionamento das obras dantescas? A resposta a essas questões passa necessariamente pelo *De vulgari*, pelo *Conv.* e pela *D.C.*.

No *De vulgari*, já se encontra a discussão em torno do nascimento da língua ligada à criação de Adão, e vista, pois, como dom dado ao homem por Deus. Aquela língua primeira, imutável e perfeita, posto que divina, foi a herança recebida pelo primeiro homem, e através dessa “forma di linguaggio parlò Adamo; in questa parlarono i suoi discendenti fino alla costruzione della torre di Babele, che significa ‘torre della confusione’; questa hanno ereditato i figli di Eber, che da lui furono chiamati Ebrei”<sup>16</sup>.

Então, do episódio babélico teriam resultado ao mesmo tempo, um idioma praticamente divino, o hebraico, que teria sido mantido até o momento da dispersão, e muitos outros idiomas, que, segundo Dante, foram tantos quantas as diferentes tarefas desenvolvidas pelos homens na construção da torre. A partir daquela multiplicidade, “da uno stesso e identico idioma ricevuto nella confusione punitrice trassero origine diversi volgari”<sup>17</sup>.

Os críticos italianos, e dentre eles Sapegno, Nardi e Mengaldo, no entanto, relevaram uma mudança de perspectiva de Dante no momento posterior da escrita da *D.C.*. No oitavo céu do *Paraíso*, Dante-personagem encontrou Adão, e na fala que este lhe dirigiu não existe a confirmação da existência de uma língua divina, que teria sobrevivido no hebraico, tal como apresentada no *De Vulgari*, e portanto não sujeita a qualquer mudança, posto que perfeita. Nas palavras de Adão, encontra-se claramente expresso o fim daquela língua primeira em época precedente ao início da construção da torre. Nessa

---

<sup>15</sup> MENGALDO, P. V. op. cit., pp. 242-3.

<sup>16</sup> ALIGHIERI, D. ibid., p. 15.

<sup>17</sup> id., ibid. p. 19.

mudança de ótica, não haveria nenhuma língua que não fosse produto humano e, como tal, sujeita às leis da mutabilidade e da evolução.

Mas o que disse Adão a Dante-poeta-personagem? Vamos ao *Paraíso*:

“La lingua ch’io parlai fu tutta spenta  
 innanzi che a l’ovra inconsummabile  
 fosse la gente di Nembròt attenta;  
 ché nullo effetto mai razionabile,  
 per lo piacere uman che rinovella  
 seguendo il cielo, sempre fu durabile.  
 Opera naturale è ch’uom favella;  
 ma cosí o cosí, natura lascia  
 poi fare a voi secondo che v’abbella.  
 Pria ch’i’ scendessi a l’infermale ambascia,  
 / s’appellava in terra il sommo bene  
 onde vien la letizia che mi fascia;  
 e *El* si chiamò poi: e ciò convene,  
 ché l’uso d’i mortali è come fronda  
 in ramo, che sen va e altra vene.” (*Par.*, XXVI, 124-38).

A resposta dada aos questionamentos de Dante-personagem não se resume a tratar da língua, mas enfoca outras dúvidas de Dante, como a duração da estadia de Adão no paraíso e a verdadeira causa da ira divina. Em relação à língua, Adão explicita que “l’idioma ch’usai e fei” (*Par*, v.114) já estava extinta antes que Nembròt (que se encontra no Inferno, no poço dos gigantes) iniciasse a obra que nunca seria terminada, ou seja a torre de Babel. Acrescentou ainda que nada daquilo que é feito pela razão humana é perene, pois está sujeito sempre a modificar-se. Continuou afirmando que é da natureza do homem expressar seus pensamentos e sentimentos em palavras, mas não é a natureza que define esta ou aquela língua e sim as convenções segundo decisão dos homens. Prosseguiu contando a Dante que antes que ele descesse ao inferno (Adão havia ficado no Limbo até a descida de Cristo ao Inferno) o nome primitivo de Deus era I, e depois foi pelos homens chamado de El e isso é normal, pois faz parte da natureza humana mudar como as folhas nos galhos.

Segundo Sapegno, enquanto Dante estava convencido das afirmações que havia feito no *De Vulgari*, relacionando o hebraico com a língua de Adão, manteve El como a primeira palavra dita pelo homem por inspiração divina, mas a fala de Adão transformou o divino em convenção humana. Ainda a esse respeito, restabelecendo a conexão entre as diferentes obras dantescas, afirmou Mengaldo:

“Perché se già nel *De vulgari* la dignità del volgare era perentoriamente dedotta dalla sua stessa ‘naturalità’ - di contro all’artificialità del latino -, restava pur vero che il libero gioco della naturale evoluzione delle lingue aveva avuto corso solo dopo, e in conseguenza, della peccaminosa impresa babelica, era in ultima analisi effetto di una colpa; mentre l’altra spinta che agiva con forza nel trattato latino consisteva nel conferire al volgare una stabilità e regolarità che competessero con quelle del latino, imbrigliandolo nelle strutture ordinate e ferree della poesia (ciò che viene detto espressamente nel contemporaneo *Convivio*). Il passo avanti che Dante fa nel XXVI del *Paradiso* è a questo riguardo fondamentale: la mutevolezza naturale delle lingue non è più effetto della punizione babelica, ma carattere costitutivo di ogni lingua in quanto tale: quella del padre Adamo non è meno trasmutabile del volgare di cui è costruita la *Commedia*”<sup>18</sup>.

O comentário de Mengaldo toca um ponto fundamental com relação ao nascimento das línguas: o da culpa. Visto sob o prisma do episódio babélico, o surgimento das novas línguas, entre as quais, por evolução, o *volgare*, teria eternamente a marca do pecado gerador do castigo da diversidade.

O crítico italiano evidencia em que medida o enfoque dado à existência da pluralidade das línguas, em época que antecedeu o episódio bíblico, presente na fala de Adão no canto XXVI do *Paraíso*, transforma em natural o que antes era fruto do castigo divino, que por sua vez era a resposta à ousadia humana em forma de pecado.

Por extensão, visto por esse viés, o ‘nascimento’ da tradução, que tradicionalmente tem sido colocado em conexão com o episódio da Torre de Babel, também perde sua carga punitiva, deixando de ser um anátema da humanidade, para ser um instrumento que fornece a possibilidade de convivência com a diversidade.

Mas existe algo mais nas palavras de Mengaldo, no momento em que coloca muito próximas a língua de Adão e o *volgare* de Dante. E aqui nos valem de uma argumentação de Eco, refazendo um caminho percorrido por Maria Corti, em que se destaca a importância desse *volgare illustre* como criador da unidade edênica da língua, na busca final da língua universal.

Afirma Eco:

“Di fronte ai volgari esistenti, naturali ma non universali, di fronte a una grammatica universale ma artificiale, Dante insegue il sogno di una restaurazione della *forma locutionis* edenica, naturale e universale. Ma – a differenza di quanto faranno i rinascimentali andando alla ricerca di una lingua ebraica restituita al suo potere rivelativo e magico – Dante intende ricreare la condizione originaria con un atto di invenzione moderna. Il volgare illustre, di cui il massimo esempio sarà la sua lingua poetica, è il modo in cui un poeta moderno sana la ferita post-babelica”<sup>19</sup>.

Estamos bem próximos de alcançar o elo principal que une as concepções dantescas, através das obras de Dante, e desemboca na criação final da *D.C.* como expressão máxima, não somente da viagem a Deus, meta de todos os homens, mas da própria concepção de língua por parte de Dante. Como afirma Eco, “della lingua perfetta questo volgare illustre avrà la *necessità* (opposta alla convenzionalità) perché come la *forma locutionis* perfetta permetteva ad Adamo di parlare con Dio, il volgare illustre è quello che permette al poeta di rendere le parole adeguate a ciò che debbono esprimere, e che non sarebbe esprimibile altrimenti”<sup>20</sup>.

Se no momento posterior, o da escrita da *D.C.* existe a reformulação no que se refere ao que havia sido postulado por Dante em relação à língua perfeita, continua válida a proposta de Corti, retomada por Eco, da concepção do *volgare illustre* dantesco como uma língua universal. E, se propriamente a língua não sustentou essa universalidade negada por Dante através de Adão, certo é que, de alguma forma, a linguagem universal presente na obra fez com que ela continue viva até nossos dias.

<sup>18</sup> MENGALDO, P. V. op. cit., p. 245.

<sup>19</sup> ECO, U. *La ricerca della lingua perfetta*, p. 52.

<sup>20</sup> id., *ibid.*, p. 53.

Falta ainda retomar um caminho que, como um arroio, já cruzou e entrecruzou várias vezes os nossos passos: o da tradução, através da retomada de algo que foi mencionado anteriormente e coloca Dante como autor de vulgarizações.

A respeito das vulgarizações, duas considerações são esclarecedoras no âmbito da experiência italiana: em primeiro lugar, se por vulgarização entendermos os textos que do latim foram transpostos para os diferentes vulgares itálicos, não se deve esquecer que esse 'latim' de que se fala é, na verdade, uma generalização dos vários textos latinos que circulavam naquele período, ou seja, textos latinos clássicos, textos latinos da tradição cristã, textos latinos medievais e ainda os textos contemporâneos escritos em latim. Um possível estudo aprofundado sobre essas vulgarizações terá necessariamente que levar em conta os diferentes textos utilizados para a transformação em vulgar.

Em segundo lugar, é preciso considerar que as vulgarizações, no caso italiano, não foram efetuadas utilizando como fonte somente os textos latinos, mas também, e em larga escala, os textos em provençal e francês. Numerosos foram os exemplos de latinos que chegaram à Itália através de textos franceses vulgarizados. Da reflexão em torno dessa pluralidade de trabalhos ligados às transformações de textos naquele período, resultou a concepção de vulgarização vertical (do latim para o vulgar) e vulgarização horizontal (de um vulgar para outro, ou, no caso da Itália nesse momento, do vulgar francês para os vulgares italianos), colocando assim a relação latim-vulgar como hierárquica e a relação vulgar-vulgar numa linha de igualdade. Igualdade, porém, só aparente pois o predomínio cultural da França durante todo o século XIII foi marcante em toda a Europa da época e influenciou a literatura e a cultura, a princípio na Sicília, posteriormente na região de Veneza, e, principalmente através das vulgarizações, na Lombardia e na Toscana.

Tratou-se, pois, para a Itália, para a Toscana, e em especial para Florença, de um investimento em larga escala nas possibilidades de uma língua própria em formação. No âmbito de um quadro mais amplo, Dante participou de forma ativa do que poderia ser definido o 1º momento das vulgarizações na Itália (*Duecento* e primeira metade do *Trecento*), atuando diretamente na vulgarização dos textos latinos (e franceses), e produzindo obras em prosa e em poesia no vulgar florentino, fortalecendo dessa forma o 'status' da nova língua.

No período imediatamente posterior, a continuidade do processo de vulgarização e do aumento de prestígio do vulgar florentino sofreu um refluxo a partir do que pode ser caracterizado como o segundo momento na história das vulgarizações, período que a partir da segunda metade do Trecento (séc.XIV) se estendeu até primeira do Quattrocento (séc. XV), ao longo do qual, sob a influência de Francesco Petrarca, os humanistas passaram a não considerar digno de um intelectual o trabalho de vulgarização, e de fato, “quanto mais se afirmou na Itália, ao longo do Trecento, a autoridade de Petrarca e de sua escola, da mesma forma e com o mesmo ritmo se reduziu e se degradou o espaço aberto para as vulgarizações dos textos clássicos” (DIONISOTTI, 1989). Com Petrarca, o conhecimento do latim e sua utilização como língua escrita e literária passou a ser um cânone que distinguiu e agrupou os humanistas, já que “os textos raros e durante muito tempo perdidos” se tornavam “privilégio de uma casta de homens superiores”<sup>21</sup>.

O conhecimento do latim dos antigos permitiu a Petrarca ter a seu alcance e ao de seus seguidores o acesso aos principais textos clássicos, sem a interferência do latim cristão e do latim medieval já que para ele “o latim dos antigos (...) não era uma língua que devesse passar por uma vulgarização”. Em função disso, Petrarca e os humanistas não levaram adiante o projeto das vulgarizações e não consta que o poeta tenha vulgarizado um texto sequer. Mantendo-se fiel a suas idéias sobre a importância do uso do latim e a inutilidade de se vulgarizar, a referência que se tem a respeito de um possível trabalho na área considera “a única tradução que Petrarca realizou: naturalmente não do latim para o vulgar, mas da última novela do *Decameron* para o latim”<sup>22</sup>. Vale lembrar que o *Decameron*, é a coletânea de cem novelas escritas em vulgar florentino por volta de 1348, cujo autor, Giovanni Boccaccio, foi contemporâneo e amigo de Petrarca, além de ter sido o primeiro a utilizar a *Commedia* como matéria de ensinamento ao público.

Impossível deixar de comentar, antes de concluir este capítulo, a famosa intervenção de Dante no tocante à tradução. No *Convivio*, entre as reflexões em torno da poesia e da língua, Dante escreveu: “... E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, sanza rompere tutta

<sup>21</sup> DIONISOTTI, C., op. cit. p. 142.

<sup>22</sup> id., ibid., p. 141.

sua dolcezza e armonia...”<sup>23</sup>, trecho frequentemente citado pelos estudiosos de tradução, por conter uma afirmação da impossibilidade da tradução de poesia.

É esta também a leitura de Folena, estudioso do fenômeno da vulgarização na Itália pré-humanista, que, em sua afirmação sobre “il famoso intervento di Dante (*Conv.*, I, VII), il quale nega perentoriamente la traducibilità della poesia in sede teorica”, ao mesmo tempo em que retoma a questão da tradução, lembra o fato de esse trecho se achar inserido na polêmica do uso do latim e do vulgar, e esclarece que a manifestação de Dante não surge em defesa de uma teoria já articulada por ele, mas como resposta àqueles que sugeriam que o latim possuía um alcance maior de veiculação do que a língua vulgar. A eles Dante responde que “..la ‘sentenza’ [parte universal e traduzível] delle sue canzoni tradotta in latino perderebbe del tutto il potente sostegno della ‘bellezza’ ”.<sup>24</sup>

Para compreender melhor o pensamento de Dante, retomado aqui na obra de Folena, é esclarecedor o trecho no qual explicita que à *fictio*, ou seja à ‘sentença’, ou àquilo que é traduzível junta-se o ‘ornamento das palavras’, ou seja, “la bellezza, che è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li grammatici, sí per ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sí per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musicici” e por ser esse último característico da poesia, como especifica Folena, “non è traducibile”<sup>25</sup>.

Dante não expressa propriamente uma teoria, mas aborda a questão da tradução por defender a idéia de que os versos por ele compostos em vulgar florentino perderiam a harmonia se ‘transportados’ para o latim. Essa idéia não é nova, já que “l’ipotesi della traduzione poetica resta dunque in complesso estranea alla teoria e alla prassi medievale”<sup>26</sup>. A concepção da impossibilidade da tradução da poesia, parte integrante do panorama geral das traduções/vulgarizações do séc. XIII, quase em sua totalidade constituídas de textos em prosa, não está, pois, em primeiro plano no trecho destacado; segundo minha leitura, em primeiro plano está o fato de Dante considerar seus versos em *volgare* florentino tão dignos de ‘poesia’ quanto os de Homero, ou dos salmos de Saltério.

<sup>23</sup> ALIGHIERI, D. *Convivio*, (I, vii, 14), op. cit., p. 28. (e saibam pois todos que nada que tenha uma harmonia musical, [ritmo e métrica] pode ser de sua língua para outra transportado, sem que se lhe altere toda a doçura e a harmonia).

<sup>24</sup> FOLENA, G. *Volgarizzare e tradurre*, pp. 27-8.

<sup>25</sup> id., *ibid.*, p. 27.

<sup>26</sup> id., *ibid.*, p. 29.

Ou seja, o que Dante enfatiza é que os seus versos criados no *volgare* florentino perderiam a própria beleza e harmonia se transpostos para o latim.

Dessa forma, se não há porque discordar da afirmação de que o trecho mais conhecido de Dante sobre a tradução marca a negação da possibilidade de se traduzir poesia, idéia anteriormente expressa por São Jerônimo e Cícero, a defesa da utilização da língua *volgare* constitui uma intervenção inovadora, pessoal e efetiva em favor da nascente autonomia das novas línguas em relação ao latim e se inscreve no quadro mais amplo do impulso dado à tradução do latim para os diferentes *volgari* na Europa dos séculos XIII e XIV.

A concepção da impossibilidade da tradução da poesia, parte integrante do panorama geral das vulgarizações do séc. XIII, quase em sua totalidade constituídas de textos em prosa, não é nova, já que “a hipótese (...) de se poder efetivamente traduzir poesia com poesia (...) permanece praticamente estranha à teoria e à práxis medieval...”<sup>27</sup>. Dessa forma, Dante, por um lado, expressa sua concepção sobre a tradução poética em consonância com as idéias de seu tempo, enquanto que por outro lado, propõe a inversão do eixo de valores medievais que via o latim como língua superior.

Dante Alighieri, em suma, defendeu a utilização do vulgar florentino em sua obra teórica escrita em latim, *De vulgari*, utilizou o *volgare* florentino em sua obra filosófica, contrariando o uso vigente do latim, no *Conv.*, escreveu na nova língua a sua obra-prima, a *Commedia*, que se transformou na prova mais convincente da possibilidade de se fazer poesia numa língua diferente do latim. E, vale acrescentar, no que diz respeito mais diretamente à tradução, manifestou-se sobre a impossibilidade da transposição da poesia de uma língua para outra, dentro dos parâmetros de seu tempo.

Para finalizar, é importante lembrar que o *volgare* proposto e defendido por Dante é a categoria do *volgare illustre*, aquele ‘fabricado pelos poetas’, nas palavras de Mengaldo<sup>28</sup>, uma língua que se coloca, sim, a disposição de um público mais numeroso, mas ao mesmo tempo, coloca-se também em posição diferenciada em relação aos muitos

---

<sup>27</sup> id., *ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> MENGALDO, P.V. *op. cit.*, p. 72.

falares *volgari* das cidades ou das regiões, representando, pois, um vértice, seja no sentido de convergência seja no sentido de superação.

Nesse sentido, é o *De Vulgari* que estabelece a afirmação da autonomia e da grandeza do trabalho poético, que havia sido uma das conquistas do *Stil Nuovo*, ligando a noção de nobreza à de conscientização literária. Interligado ao desenvolvimento e expansão do novo *volgare* encontra-se o *Conv.*, do qual, emerge a figura do poeta filósofo e técnico, retomando as palavras de Mengaldo<sup>29</sup>, que justifica sua função de ensinamento dirigido a um público muito mais amplo que o circunscrito à sua cidade.

Tais considerações chamam à memória as famosas palavras de Dante ao encerrar o primeiro tratado de seu *Conv.*, em que o *volgare illustre* “sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l’usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce” (I, xii,12)<sup>30</sup>. No tom profético dessas palavras pode-se entrever a superação do latim pelo *volgare*, mas, talvez mais propriamente, a superação do que até então havia sido usado em termos de *volgare*. Em todo caso, qualquer que seja a leitura daquele *usato*, a metáfora do sol que iluminará a todos, em substituição àquele que não brilhava dessa forma.

Cabe lembrar também que, embora seja inquestionável o empenho do poeta florentino na defesa da utilização do *volgare*, ele vai estar “fra tradizioni e esperienze complementari ma insieme diverse: quella secolare e prestigiosa del comporre latino, e quella acerba ma vitale del comporre volgare, entrambe incombenti”<sup>31</sup>. Daí Dante situar-se em um momento de transição em que, também profeticamente, estará não somente propondo algo de novo naquele momento, mas instaurando o ‘novo’ que será reconhecido como tal após o parêntese do Humanismo.

Uma reflexão final a respeito do *volgare* reatando-o à tradução: se até então o *volgare* era visto como uma possibilidade de ter em uma língua inteligível as obras latinas e gregas, a partir de Dante será visto como uma língua produtora autônoma de poesia e de prosa. Quando isso se tornar novamente claro, das vulgarizações passar-se-á às traduções.

<sup>29</sup> id., *ibid.*, p. 58.

<sup>30</sup> ALIGHIERI, D. *Opere*, p. 900.

<sup>31</sup> NENCIONI, *Tra grammatica e retorica*, pp. 122-23.

## CAPÍTULO III

### A GRANDE ALEGORIA

“Ma non è chiaro, ormai, che allorquando il nostro argomento è la poesia di Dante, difficilmente saremo capaci di esaurirlo?”  
(Charles S. Singleton)

Todos os pontos tocados até esse momento, desde a manobra de aproximação até a pausa no *volgare illustre* foram tentativas de isolar temas para melhor olhar para os mesmos. No entanto, é bom reiterar que nada se encontra desconectado no que se refere à *D.C.* Daí a impossibilidade de se olhar isoladamente para um único elemento, sem interligá-lo a todos os outros, quer se trate do símile, do realismo, da polifonia ou da alegoria. Um outro aspecto desse mesmo encadeamento pode ser visualizado da seguinte forma: qualquer tópico isolado sobre o qual quisermos nos deter, fará com que se torne obrigatório percorrer as obras de Dante como um todo e a *D.C.* em especial. E não só isso. Estaremos a todo momento nos confrontando com as Sagradas Escrituras, com a mitologia, com a Patrística, com a Escolástica.

Sem perder, pois, de vista o símile, ao qual breve retornarei, proponho como objeto principal deste capítulo o exercício de concentração em torno da alegoria da *D.C.*, considerada entre as definições retóricas e sua utilização no poema dantesco, sem deixar de abordar a questão fundamental do realismo e do não menos importante caráter da *D.C.*. Incrivelmente, ao falar da alegoria, do realismo, de comédia, também estarei tratando do símile. E, ao falar de símile, de alegoria, de *nuovo volgare*, estarei falando, o tempo todo, de tradução, de Dante, da tradução de Dante.

De acordo com Lausberg<sup>1</sup>, a alegoria – do grego *allos*, outro e *agourein*, falar – no âmbito da retórica clássica, estabelece com o pensamento a mesma relação que a metáfora estabelece com a palavra. Daí poder-se definir a alegoria como uma metáfora

---

<sup>1</sup> LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literaria*, p. 283.

continuada através de uma frase, ou desdobrada em conjuntos de frases. Já que a metáfora pode ser considerada a forma *brevitas* da comparação, como nas palavras de Quintiliano – *metaphora brevior est similitudo* –, vai estar em jogo o princípio da comparação, materializado especificamente, para efeito da futura análise, na comparação metafórica, ou símile. Mas ainda existe um princípio subjacente, o da analogia, não mencionado, que retomo de Hansen: “a analogia é uma similitude [eu diria semelhança] de relação entre dois objetos, similitude que não se funda sobre propriedades particulares ou parte desses objetos, mas sobre relações recíprocas entre tais propriedades e partes”<sup>2</sup>. De modo quase pragmático, estão aí descritos os três elementos presentes nas questões que envolvem a grande alegoria da *D.C.*, que passará a ser o *corpus* no qual a alegoria vai ser tratada de maneira mais concreta e, como veremos, sem deixar de abranger os outros elementos.

Antes de mais nada vale lembrar, recorrendo a Singleton, que é na Epístola XIII, dirigida a Can Grande della Scala, seu amigo e protetor, que Dante expõe de forma mais detalhada que “il suo poema è *polysemum* e che l’argomento di esso è duplice”. Não existe menção na carta da alegoria de uma viagem. O argumento de seu poema, “preso in senso letterale”, retomando palavras do próprio Dante, è lo *status animarum post mortem*, ao passo que “allegoricamente, esso è (compendiando la formulazione dantesca) la giustizia di Dio quale si può vedere nello stato delle anime dopo la morte”<sup>3</sup>. Ou seja, o primeiro sentido será o sentido literal, o segundo, o alegórico, estará ligado à interpretação que se dá do texto. Mais dois sentidos estavam listados, o moral e o anagógico, mas será nos dois primeiros que se concentrarão nossas reflexões.

Embora não esteja relacionada a alegoria de uma viagem na carta acima citada, do início da viagem do poeta-personagem começa o nosso itinerário para o qual contaremos com Singleton a guiar-nos os passos, já que resultam ter sido os seus ensaios sobre Dante as fontes das reflexões de Contini e de Sapegno, entre outros.

Inicialmente, existe uma questão básica, que pode ser formulada a partir da *D.C.* vista como “un esempio supremo di ‘imitazione’”, no sentido de que a obra foi “construída

<sup>2</sup> HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, p. 35.

<sup>3</sup> SINGLETON, C. op. cit., p. 17.

come analogia di quel grande ‘poema’ che nella concezione del Medioevo cristiano è l’universo creato”<sup>4</sup>, o que nos remete de imediato à idéia da existência de dois ‘livros’ escritos por Deus. Um deles é o universo, o outro são as Escrituras. Esse conceito, estabelecido pelos Padres da Igreja, dentre os quais Santo Agostinho e São Boaventura, fazia sentido para o homem medieval, e encontra-se na base do conceito de ‘imitação’. Se olharmos por esse viés, é possível perceber como o conceito de analogia liga-se à questão do realismo, pois “l’analogia è il canone estetico più generale in base al quale un poeta medievale cristiano poteva operare da realista, quale era Dante”<sup>5</sup>. Essa que pode ser definida uma imitação, é, pois, a forma de se aproximar analogicamente daquele que é um dos livros divinos, ou de ambos. Visto por esse ângulo, é possível afirmar que “il poeta cristiano ha ‘imitato’ il miglior modello possibile, la realtà più vera che conoscesse. Sulla base del principio affermato, la sua invenzione non potrebbe essere più ‘vera’ ”<sup>6</sup>.

Vejam os dados levantados até aqui. Visto que um poeta não pode escrever como Ele escreveu, poderá, pois, imitar-lhe a maneira de escrever. Poderá construir “un senso letterale-storico, un viaggio oltremondano (anche questo un Esodo!) che sia, nella *fictio* del suo poema, ciò che il senso letterale di Dio è nel Suo libro (e con l’aiuto di Dio avrà il potere di renderlo reale)”<sup>7</sup>. O Êxodo, narrado nas Escrituras, é o episódio histórico em que os hebreus saíram do Egito. Existia um consenso nos tempos medievais de que somente Deus poderia fazer com que aquela viagem real dos hebreus representasse também a viagem dos homens na Terra. Dessa forma, por imitação, o poeta Dante vai construir o outro sentido de seu poema, o sentido que colocará em foco ‘nossa viagem’, que se realiza aqui na Terra a caminho da salvação. Nas palavras de Singleton:

“Poiché il mondo può essere visto come un libro scritto *digito Dei* e per sua natura *duplex*, e poiché, inoltre, la Sacra Scrittura (fuori di metafora) viene anche propriamente chiamata il libro di Dio, nella concezione medievale

---

<sup>4</sup> id., *ibid.*, p. 15.

<sup>5</sup> id., *ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> id., *ibid.*, p. 88.

<sup>7</sup> id., *ibid.*, p. 34.

diventa possibile e anzi usuale parlare di due libri scritti da Dio, ciascuno dei quali presenta un senso letterale e un 'altro' senso"<sup>8</sup>.

Parece difícil hoje aceitar essa concepção, sem ser através do viés religioso, de que no livro do universo criado pelo Criador tudo o que foi criado aponta para a onipotência, a arte e a sabedoria de seu Criador, assim como nas Escrituras um dado evento, como é o caso do êxodo, aponta para a salvação através de Cristo. Temos que lembrar, retomando Singleton, que a visão moderna que nos veio do Renascimento centralizou o interesse humano nas coisas e desconectou o simbolismo dos 'dois livros', que já não podia subsistir dentro da visão antropocentrista daquele tempo.

Não é inútil repetir que a alegoria estava mais próxima do homem medieval e não requeria operações intelectualísticas em aparência complicadas como as de hoje. Segundo Eliot, o que "interessa é o fato de que o método alegórico era um método definido e não apenas confinado à Itália; e o fato, aparentemente paradoxal, de que o método alegórico favorece a simplicidade e a inteligibilidade". Que para nós, a alegoria, ainda nas palavras de Eliot, pareça um "cansativo quebra-cabeças", reflete sua associação a poemas em que essa mesma alegoria se apresenta relacionada à questão da necessidade de uma chave de leitura. A referência – e não é só deste leitor de Dante – quando se trata de fornecer um exemplo de alegoria medieval é o *Roman de la Rose*, mas, ao tratar da *D.C.*, Eliot enfatiza o efeito especial que a alegoria provoca no âmbito da "lucidez do estilo"<sup>9</sup>.

Antes de prosseguir, façamos, sempre contando com a ajuda de Singleton, uma tentativa de compreender a distinção entre os conceitos de alegoria e simbolismo, que advém basicamente de uma mesma situação dentro da visão cristã medieval. Para que isso resulte mais fácil, o autor aponta para um exemplo retirado do *Purgatorio*. Trata-se do episódio em que os dois viajantes, Dante e Virgílio, se encontram ainda próximos à praia e vêem chegar um anjo trazendo uma embarcação. Dentro dela estão as almas que vêm para a purgação dos pecados e entoam em coro um salmo que trata do Êxodo. Às almas peregrinas – o canto do êxodo identifica-as como tais – acrescenta-se a resposta de

---

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p. 45.

<sup>9</sup> ELIOT., T. S. "Dante". In: *Ensaio*s, p. 69.

Virgílio a uma indagação quanto ao caminho a seguir. Também o mestre de Dante se qualifica, a ele e a Dante, como peregrinos.

“E Virgilio rispuose: ‘Voi credete  
 forse che siamo esperti d’esto loco;  
 ma noi siam peregrin come voi siete.’” (*Purg.* II, 61-63).

Segue esse episódio o do encontro com Casella, amigo de Dante em Florença que, a um pedido de Dante, entoa um canto e inicia uma das ‘canzoni’ de autoria do poeta-Dante, presente no *Convivio*. Com a chegada de Catão, o momento de pausa é interrompido, pois o guardião do purgatório exorta as almas a continuarem a jornada. É nesses peregrinos que a alegoria se abre para todos: este é o convite para que seja reconhecida a nossa condição de viajantes. É como se aquela cena se passasse na Terra, em um episódio da vida terrena, e isso exatamente porque a *D.C.* é alegórica e os episódios da viagem remetem à nossa viagem terrena.

Em outro momento, marcado pela presença de um símile, a demonstrar como tudo está sempre encadeado – fato, por outro lado, reiterado pelas rimas – novamente o autor chama a atenção para a importância do peregrino.

“Noi eravam lunghesso mare ancora,  
 come gente che pensa a suo cammino,  
 che va col cuore e col corpo dimora.” (*Purg.*, II, 10-12)

O símile propõe, a partir da real pausa dos dois viajantes, a imagem do peregrino que se detém, e, mesmo que o corpo ainda sinta a fadiga, já o pensamento e o desejo de chegar estão a caminho. Por outro lado, essa imagem é legível também para nós que temos que nos deter nesta jornada terrena, embora nossos corações possam estar voltados para o alto, a meta final do reencontro com o Criador.

Em nenhum outro momento – afirma Singleton – torna-se mais clara a colocação do lugar ocupado pela obra de arte na conceituação medieval e cristã. Mais uma vez se repropõe a questão do simbolismo e da alegoria, que tem uma base comum no mundo real, que se reflete na arte, e é preciso lembrar que as coisas desse mundo eram vistas

como criadas por Deus, assim como o universo e que esse universo aí está para ser lido pelo homem. Nessa concepção, as coisas, além de coisas, são signos. O homem precisa descobrir continuamente nas coisas do mundo terreno os signos divinos. Se isso não acontecer, terá sido o homem a deixar de ler.

Na imagem do peregrino, o que conta vai ser aquele *va col cuore*, a inquietude de quem tem um objetivo superior, que vai além da vida e das coisas terrenas. Nas palavras de Singleton:

“Le cose esistono per essere usate, e non perché in esse ci si acquieti. Nessun oggetto nel campo visivo del pellegrino può avere in sé valore finale. È questo ciò che afferma la coscienza cristiana medievale, e tale affermazione costituisce da sola la base del simbolismo di quell’epoca. L’oggetto non può essere meta finale perché è volontà di Dio che Egli solo lo sia per l’*homo viator*”<sup>10</sup>.

Essa é uma constatação muito importante, que explica muitas passagens da *D.C.* em que Virgílio, quase sempre, incentiva Dante-personagem a prosseguir, a não se deixar distrair, a parar de descansar, nos momentos em que o objetivo final parece não ser a mola mestra que impulsiona o discípulo.

Do que foi dito até agora, é possível afirmar que existem duas dimensões. Na dimensão em que Dante imita a estrutura do mundo real, temos o simbolismo. Na imitação da estrutura da Escritura, o outro livro de Deus, Dante utiliza a alegoria. O que emerge dessas reflexões é constatação, mais uma vez, do realismo essencial presente na arte de Dante.

Para retomar a questão da grandeza e ao mesmo tempo da particularidade da alegoria montada para a *D.C.*, são esclarecedoras as palavras de Singleton:

“È proprio per tale fatto che prima non abbiamo mai incontrato un’allegoria come quella di Dante. Nella *Commedia*, infatti, il viaggio *in corpore*, il viaggio reale e letterale, irriducibile, il ‘suo’ viaggio oltremondano, richiamerà spesso alla mente quell’altro viaggio in cui ci aveva posto la scena del prologo – il nostro viaggio in terra. Ed esso farà questo non con

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

l'invitarci a 'disfare' il viaggio nell'otremundo, non con il permetterci di vedere attraverso tale evento come se tale evento non ci fosse, non con il distruggere la lettera – ma con una specie di 'richiamo', più comune nelle strutture musicali, in virtù del quale un tema, sentito una volta nel preludio, riaffiora più avanti entro un altro tema. Non esiste in letteratura un'allegoria paragonabile a questa"<sup>11</sup>.

Pode-se acrescentar que esse mesmo *richiamo* constituído pelo peregrino se concretiza, formal e significativamente, através do símile, que representa o elo que conecta e remete, como veremos, à viagem, *duplex*, como dois são os 'livros' divinos. O símile, como a rima, como o *volgare*, como o *doppio io*, são todos aspectos de uma mesma viagem, que é dupla.

Por outro lado, especialmente no que se refere às duas primeiras partes, pode ser considerado uma espécie de simbolismo a presença do *contrappasso*, ou seja, a lei que determina que as penas infligidas aos pecadores e aos penitentes refletem a natureza do pecado punido. Nesse sentido, é como se a pena fosse o próprio símbolo do pecado ou da falta cometida, pois através da pena conhece-se o teor do pecado.

Até aqui tentou-se chegar a uma distinção entre simbolismo e alegoria, embora muitos autores não tenham levado em consideração essa diferença. Trata-se agora de precisar uma diferenciação básica entre dois tipos de alegorias: a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos. Novamente, vamos contar com a ajuda de Singleton, na abordagem que faz dessa diferença, e procuraremos enxergar na *D.C.* os dados que contribuirão para a resolução da questão.

Segundo Singleton, "l'allegoria dei poeti, che è quella della favola, della parabola (e quindi può rinvenirsi anche nelle Scritture) è un *modus tractandi* in cui il primo senso, quello letterale, è escogitato, inventato (è una *fictio* nel significato originario della parola) al fine di nascondere e, nascondendo, trasmettere una verità"<sup>12</sup>. Por sua vez, a alegoria dos teólogos refere-se a uma maneira de interpretação e se refere aos textos sagrados. Segundo Hansen, essa outra alegoria, que recebeu também o nome de *figura ou figural*,

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 32.

“não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos e medievais, nem com a dos autores hebraicos do Velho Testamento”<sup>13</sup>.

Mas o que implicaria determinar de que tipo de alegoria se trata no caso da *D.C.*, especialmente considerando o leitor de hoje? Importa, e muito, determinar se se trata de um ‘alegoria dos poetas’ ou de uma ‘alegoria dos teólogos’ porque essa escolha vai determinar uma ligação direta, ou não, com a realidade, no sentido medieval que foi explicitado.

Em primeiro lugar, se consideramos a alegoria da *D.C.* como a dos poetas, teríamos que considerar que o sentido literal seria sempre produtor de outro sentido, porque o sentido literal seria sempre uma ficção, cogitada com a função de produzir outro significado, sem o qual não teria razão de existir. Por outro lado, se considerarmos a *D.C.* como uma alegoria dos teólogos, o significado literal seria apresentado como verdadeiro, não como ficção. E aqueles eventos, historicamente ocorridos é que estariam representando um segundo significado, pois Deus escreve em seu livro através dos eventos, como o homem através de palavras.

E, embora seja mais natural para nós leitores modernos e tenha sido vista desta forma mesmo por leitores próximos da época de Dante, é da alegoria dos teólogos que temos de tratar ao falar da *D.C.*, como já indicava Auerbach. Tentemos esclarecer o porquê dessa afirmação com um exemplo extraído da *D.C.*, e esclarecido por Singleton.

Todos nós reconhecemos em Virgílio, isolando-o da *D.C.*, um homem que existiu historicamente em um determinado tempo, em um determinado lugar, com uma determinada ocupação. Pois bem, foi humano na terra, como qualquer um de nós e, por não ter vivido na época cristã, ocupa um lugar no Limbo. *Di per sé* Virgílio não tem outro significado. O segundo significado é assumido por Virgílio pelo papel que ele desempenha ao longo do poema. E é aqui que cabe a distinção. Se reconhecemos aqui uma alegoria dos poetas, os atos de Virgílio serão considerados “una *fictio* escogitata per trasmettere un significato riposto che deve essere trasmesso in modo continuativo – perché solo se trasmette tale significato trova giustificazione ciò che fa il personaggio. Se invece qui abbiamo un’allegoria quale la intendono i teologi, allora l’azione del poema dovrà avere

---

<sup>13</sup> HANSEN, J. A. op. cit., p. 1.

sempre un senso letterale che sia storico e non una *fictio*; e così le azioni di Virgilio (in quanto parte dell'azione complessiva) potranno a loro volta funzionare come parole, e significare altre cose. Ma non occorrerà che lo facciano in modo continuativo: essendo infatti di natura storica, tali azioni hanno una loro piena autonomia”<sup>14</sup>.

Explica-se dessa forma a alegoria da *D.C.* como a alegoria, formalizada em palavras, que se refere a un evento, que por sua vez reflete outro evento, de fato: ambos constituem viagens cuja meta é Deus. Nesse caso não se trata de uma alegoria que consiste em tratar ‘essa coisa por aquela’, e sim ‘esta coisa e aquela’. Singleton nos fornece outro exemplo esclarecedor através do verso da Escritura “che dice *In exitu Israel de Aegypto* ha il suo primo significato in quanto denota un evento storico reale e ha il suo secondo significato perché quello stesso evento storico, essendone Dio l'autore, può significare un altro evento ancora: la nostra Redenzione per Cristo. Il primo è un significato *in verbis*; il secondo è un significato *in facto*, contenuto nell'evento stesso. Le parole hanno un significato reale in quanto indicano un evento reale; l'evento ha a sua volta significato perché gli eventi (che sono opera di Dio) danno anch'essi, come le parole, un significato, un senso superiore e spirituale”<sup>15</sup>.

Vale esclarecer que estamos nos referindo à alegoria dos teólogos no caso de Dante, sem que com isso o estejamos considerando um teólogo, pois, como aponta Singleton, “considerare il poeta come un ‘teologo’ vuol dire considerarlo essenzialmente come uno che costruisce un'allegoria dei poeti”, che ammanta sotto un velo le verità della teologia – un'opinione che ha una lunga storia nell'esegesi dantesca”<sup>16</sup>. Seria como afirmar que Dante poeta – pois é o poeta que cria – concebeu sua obra com a alegoria dos teólogos, a única que possibilitaria o cumprimento de seu programa, já esboçado na *V.N.*.

Por outro lado, o poema busca através do estilo e da alegoria aproximar-se de seu modelo, as Escrituras, o outro livro de Deus. A utilização da *terza rima* reflete essa simetria com a divindade una e trina. Como afirma Singleton, “il poema, insomma, con la sua terza rima, dichiara dovunque di essere analogo al ‘poema’ di Dio, al libro divino dell'universo creato”. E acrescenta que “il poema, anche sotto altri riguardi estremamente

<sup>14</sup> SINGLETON, C. S. op. cit., pp. 123-4.

<sup>15</sup> Id., ibid., p. 121.

<sup>16</sup> Id., ibid., nota à p. 116.

significativi, è in rapporto analogico col modo divino di costruire, e con il modo divino di scrivere. Sapevamo già, in breve, che l'opera di questo poeta presentava una sicura analogia con l'opera di Dio"<sup>17</sup>.

Antes de abordar os outros aspectos aos quais nos referimos no início deste capítulo, vale retomar ainda uma reflexão que parte das colocações do autor citado, no sentido de que nunca ao longo da *D.C.* é declarado que se trata de uma ficção, o que leva Singleton a nos alertar de que "la *fictio* della *Divina Commedia* è che essa non è una *fictio*. E mai opera ha salvaguardato con più cura questo presupposto fondamentale. Mai nel corso dell'opera questa visione di cose oltremondane viene presentata come una visione, o come un sogno. Queste cose sono accadute davvero, e il poeta che in carne ed ossa ha percorso quel cammino e di esse ha fatto esperienza, ora che è ritornato, è uno scriba che le registra fedelmente, così come sono accadute"<sup>18</sup>.

E, para não cair na tentação de negar a experiência do *viator* que nos representa, Singleton faz questão de retomar as palavras de Benvenuto da Imola: "Non ti paia sconveniente, lettore, che questo viaggio di un vivo nel mondo oltremondano ti sia presentato nel suo primo senso come letteralmente e storicamente vero. E se tu dici: ' Non credo che Dante abbia mai visitato l'oltretomba', io allora risponderò che con coloro che rifiutano di credere ciò che un poema esige sia creduto è inutile discutere oltre"<sup>19</sup>.

A afirmação acima encerraria a questão, se não estivéssemos dispostos a prosseguir. Eis que o personagem realiza a viagem, e, como vimos, é o personagem-poeta, que cumpre sua parte de *viator*, para, em um segundo momento, ser o escriba-narrador de sua experiência, embora, não deixe de ser também um escriba-*viator*. De tal forma isso é tornado realista que nos esquecemos facilmente da *fictio* e nos deixamos envolver pela e na alegoria. Percebemo-nos de novo presos ao encadeamento da *D.C.*, que nos envolve da mesma forma que nos envolvem as rimas dos tercetos, encadeando os 14.233 versos entre si e a obra como um todo.

O próximo passo da nossa investigação na e da *D.C.* tem por tema o caráter cômico da obra dantesca, a partir principalmente das reflexões de Agamben que, no

<sup>17</sup> Id., *ibid.*, p. 84.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, pp. 88-9.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 129.

capítulo intitulado “Comedia”<sup>20</sup>, se propõe a discorrer sobre o que teria feito o poeta florentino deixar de lado um inicial projeto trágico, optando pelo cômico, retomando e ao mesmo tempo aprofundando, na direção de uma análise das categorias, que será aqui objeto de discussão, um problema que surgiu desde que a obra dantesca começou a ser lida e antes mesmo que fosse denominada, inicialmente por Boccaccio, e definitivamente em 1555, de ‘divina’.

Essa questão do nome de *Commedia* dado à sua obra, intrigou desde sempre os leitores e principalmente os estudiosos, mesmo tendo o próprio Dante apresentado sua obra com as famosas “incipit comoedia Dantis Alagherii”<sup>21</sup>, por ocasião da dedicatória do *Paraíso* a Can Grande della Scala. Sem que eu tenha, no entanto, a intenção de percorrer caminhos ao longo dessa secular polêmica, quero aqui lembrar a interessante leitura, posto que abrangente, levada a termo por Benvenuto da Imola, “hic est tragoedia, satyra et comoedia”, e já ressaltada por Auerbach, antes de ser retomada por Agamben.

Temos, pois, o fato concreto do próprio autor ter dado à sua obra a denominação de ‘comédia’, enquanto considerava a *Eneida* de Virgílio como tragédia. Sem pensar que tudo estaria esclarecido a partir da explanação, já adotada por Boccaccio, de que a comédia começa de modo turbulento e complicado e cheio de obstáculos e termina em clima de paz e realização, Agamben acredita que a resposta à aparente contradição entre título e conteúdo da obra deva ser procurada nos próprios textos de Dante.

Percorrendo, pois, outros escritos dantescos, Agamben lembra bem que na *De vulgari* o autor assume de maneira clara que “lo stile tragico è il più alto degli stili e il solo che sia appropriato a quegli oggetti sommi della poesia che sono *Salus, Amor e Virtus*”, ou seja, os três maiores argumentos, que mereciam ser tratados com a utilização do estilo mais alto. O fato de Dante ter escrito na Epístola a Can Grande que a comédia “é una spezie di narrazione poetica da ogni altra differente”<sup>22</sup> indica, segundo Agamben, uma passagem de fundamental importância para a compreensão de uma mudança de parâmetros em relação à carga semântica de ‘comédia’. É como se no *De vulgari* só existisse um caminho possível para a realização de uma ‘grande obra’, tal qual ele já se

<sup>20</sup> AGAMBEN, G. op. cit., p. 3.

<sup>21</sup> ALIGHIERI, D. “Epístola a Cangrande”. In: *Opere*, cit. p. 1182.

<sup>22</sup> AGAMBEN, G. op. cit., p. 6.

havia proposto desde a *V.N.*, e posteriormente, já na conclusão dessa grande obra, a defesa da comédia é já o *parti pris* de alguém que foi além das simples definições.

Como se pode compreender pelo que foi colocado até aqui, diferentes eram os caminhos que poderiam justificar a denominação de comédia: um dizia respeito ao assunto tratado, outro à língua utilizada, outro ao estilo empregado. Se no *De vulgari a* oposição comédia/tragédia baseia-se no estilo a ser utilizado em função da matéria, na *Epístola*, trata-se da matéria, do *subiectum* do poema. E Dante define-o como “lo stato delle anime dopo morte, considerato semplicemente; poiché di quello e d’intorno a quello il processo di tutta l’opera intende”<sup>23</sup>. Aquele que era somente um esquema que atava o início triste ou complicado e o fim feliz à comédia e o começo tranqüilo e o final atribulado à tragédia, em função do conteúdo, assume uma ligação direta com aquela que é a própria matéria do poema, a salvação ou a perdição humana, ou, como lembra Agamben, em chave alegórica, a submissão do homem ao juízo divino, que leva a uma necessária definição diante da questão da culpa ou da inocência do homem.

Dessa forma, a leitura que faz Agamben projeta o indivíduo, que “nella sua soggezione alla giustizia divina, è il subiectum dell’opera, appare all’inizio come ‘colpevole’ (obnoxius iustitie puniendi), ma alla fine del suo itinerario, egli si trova innocente (obnoxius iustitie premiandi)”. Assim, de forma extraordinária, abre-se outra perspectiva na consideração de comédia e tragédia, no que se refere ao poema dantesco: a da viagem que se cumpre da culpa à inocência, porque será esse o destino, nada trágico e somente cômico do viajante que representa toda a humanidade. Portanto, a novidade apontada por Agamben encontra-se no fato de Dante ter associado as duas categorias de trágico e cômico à questão da culpa e da inocência, como ponto central do poema, “in una prospettiva in cui la tragedia appare come la colpevolezza del giusto, la commedia come la giustificazione del colpevole”<sup>24</sup>.

Que essa ‘novidade’ seja negada pelo próprio Agamben, esclarecendo estar a mesma presente na *Poética* de Aristóteles, através da utilização do termo que nomeia o ‘pecado’, *hamartía*, e trazendo em si a conotação de ‘culpa’, não altera a lucidez e o brilho

<sup>23</sup> ALIGHIERI, D. “Epístola a Cangrande”, op., cit. p. 1182.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p. 12.

das constatações do crítico em questão, que reforça a coerência do título *Commedia*, por tratar-se da “giustificazione del colpevole” e não da “colpevolezza del giusto”, o que se configura como algo profundamente anti-trágico. Para que se torne totalmente claro seu raciocínio, Agamben aponta para o fato de que, na *Eneida*, o ‘justo’ Enéias cantado por Virgílio acaba excluído do prêmio final da presença divina, o que se configura como um destino trágico. Indo além, o crítico afirma que “Enea, come Virgilio, rappresenta la condanna del mondo pagano alla tragedia, così come Dante rappresenta la possibilità ‘comica’ che la passione di Cristo ha aperto all’uomo”<sup>25</sup>.

Vista através desse prisma, a escolha do título está em perfeita consonância com o conteúdo tratado ao longo do poema, além de estar em perfeita harmonia com o objetivo e o percurso do *viator* que nos representa a todos. A grande alegoria reflete sua luz na *Commedia*, como a *Commedia* na alegoria. A representação de um mundo que é tão real quanto o divino, expressa pela concretude da linguagem do poeta-personagem, tange suas cordas em uníssono com a luz alegórica – e divina.

---

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p. 14.



## CAPÍTULO IV

### PERCURSO TEÓRICO: O SÍMILE COMO FIGURA

“Poi piove dentro a l’alta fantasia”  
(*Purg.*, XVII, 25)

Uma vez alinhavados os pontos fundamentais a respeito de Dante, unindo à *D.C.* suas outras principais obras, o próximo passo busca realizar mais um movimento de aproximação percorrendo uma traçado em direção a pontos precisos dentro da *D.C.*: os símiles.

Neste capítulo, pois, o objetivo é o de definir o símile enquanto figura e tratar das características que o aproximam e o diferenciam de outros tropos, em especial, da metáfora e da alegoria. A proposta deste estudo é menos a de realizar uma pesquisa sobre as figuras retóricas e mais a de complementar a aproximação à *D.C.*, através de e com o símile utilizado por Dante. Para que isso se torne viável, no entanto, como primeiro passo, é necessário proceder ao esclarecimento das definições a respeito do símile.

A busca de definições partiu dos termos que em latim se referiam à semelhança: *similis*, *e* (adjetivo), com o significado de ‘semelhante, igual’; *similitudo*, *inis* (substantivo), com o significado de ‘semelhança’, ‘comparação’ e *similiter* (advérbio), com o significado de ‘semelhantemente, igualmente, do mesmo modo’. Configura-se, pois, a possibilidade de situar as origens do termo *similitudine* em italiano e do símile em português, que reencontraremos em outras definições, a partir da nomenclatura latina.

A *Enciclopedia Italiana* apresenta em seu verbete sobre o símile uma definição acompanhada de um exemplo que atesta a utilização desse recurso ao longo dos séculos.

“**Similitudine**: (dal latino *similitudo*, “*somiglianza*”, già usato come termine di retorica da Quintiliano, accanto a *simile e imago*). Retorica: La retorica chiama similitudine quella figura che mira a chiarire (logicamente o fantasticamente) il concetto, presentandolo in parallelismo con un altro. La

prima parte della similitudine (protasi) describe la cosa presa come confronto; la seconda (apodosi) passa all'applicazione:

'Come la luce rapida  
 Piove di cosa in cosa  
 E i color varî suscita  
 Ovunque si riposa  
 Tal risonò molteplice  
 la voce dello Spiro....'(Manzoni)"<sup>1</sup>.

Nos versos do poeta e romancista italiano do século XIX, à luz que chove rápida sobre todas as coisas e provoca as cores nos lugares em que se pousa é comparada a voz multiforme de Spiro, ou seja, do vento. Os termos da comparação que são introduzidos pelas partículas 'come' e 'tal' explicitam respectivamente o início da prótase, que trata do efeito da luz, e da apódose, que trata da característica do vento.

O estudioso da retórica na poesia de Dante, Boyde, com base nos preceitos da *Rhetorica ad Herennium*, de Cícero, retoma a distinção de três tipos de comparação. A comparação nomeada *exemplum* é a que faz menção a fatos ou personagens históricos; se a comparação apresenta um ser animado, como por exemplo, um homem comparado a um leão ou a um touro, tem-se a *imago*. O termo *similitudo* engloba os outros casos, além de ser utilizado de modo geral para todas as comparações.

Afirma ainda Boyde que "riguardo alla forma, le due parti del paragone possono essere presentate simultaneamente, *coniuncte et confuse* secondo l'espressione dell'autore, o anche successivamente e distintamente. È proprio questo secondo tipo, spesso anche se non necessariamente contrassegnato dai familiari 'quale .... tale', che tornerà più facilmente alla memoria dei lettori dell'*Illiade*, dell'*Eneide* e della *Commedia*"<sup>2</sup>. Assim, ao mesmo tempo em que Boyde aponta para o tipo de símile que mais nos interessa, para nosso caminho em direção à *D.C.*, sugere um elo que, de Homero e Virgílio, chega a Dante:

<sup>1</sup> *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXI, p. 802.

<sup>2</sup> BOYDE, H. *Retorica e stile nella lirica di Dante*, pp. 365-66.

“E sí come secondo raggio suole  
 uscir del primo e risalire in suso,  
 pur come pellegrin che tornar vuole,  
 cosí de l'atto suo, per li occhi infuso  
 ne l'immagine mia, il mio si fece,  
 e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.” (*Par.*, I, 49-54).

Nesses versos, o símile, que apresenta explícitos os dois termo da comparação “E sí.....cosí” foi criado em torno dos raios de luz que voltam ao ponto de onde são emitidos após refletirem-se, numa trajetória similar àquela que efetua um peregrino, consideremos aqui o homem ou o falcão. Assim, ao ato de Beatriz de olhar a luz, seguiu como reflexo o ato de Dante. Se, de certa forma, a imagem construída é complexa e requer uma série de movimentos na trajetória de decodificá-la, o poeta, sabiamente, coloca um elemento aparentemente conclusivo como fechamento do símile que, em seguida (vv.55-57), é desenvolvido de forma mais detalhada. Trata-se do “oltre nostr'uso” do final do verso 54. É um além-do-humano tratado de uma forma ao mesmo tempo simples e extremamente eficaz, em que toda a limitação humana é explicitada, ao mesmo tempo em que é superada pelo personagem.

Esse exemplo extraído da *D.C.* chega à forma mais complexa de símile e encontra respaldo na definição de símile dada por Massaud Moisés, que faz vir à tona outra importante constatação:

**“Símile:** Latim *simile(m)*, coisa semelhante.

Figura de pensamento, até certo ponto sinônimo de comparação, o símile dela se distingue na medida em que se caracteriza pelo confronto de dois seres ou coisas de natureza diferente, a fim de ressaltar um deles (...) O símile pode atingir, sobretudo em poesia, graus elevados de abstração, de forma que a vizinhança dos termos semelha obscurecer, em vez de esclarecer, o pensamento: ‘Quero ir para a morte como para uma festa ao crepúsculo’; ‘O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa’ (Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, 1951, pp. 130 e 283)”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*, p. 477.

A partir dessa definição, é possível, pois, esboçar uma primeira demarcação do campo que nos interessa percorrer, o qual se aproxima do 'que se assemelha', mas se distancia 'do que é igual'. Algo que poderia ser identificado como 'o diferente do igual', ou aquilo que mantém com o 'não-igual' um nexo de caráter comparativo não explícito, ativado por quem 'monta' a figura. Essa definição abarca também o duplo aspecto do símile: agente voltado para a clarificação da compreensão, servindo-se de dados do conhecido, por um lado, provocador de situações obscuras, de outro. Embora a questão subjacente às comparações de modo geral pareça indicar o estabelecimento de uma correlação passível de ser compreendida, muitos dos símiles dantescos, tal como os de Fernando Pessoa, citados como exemplo, são difíceis de serem captados, a ponto da compreensão daqueles estar, muitas vezes, condicionada à consulta da crítica textual.

Voltando, ao âmbito da retórica antiga, encontramos o símile definido como “un elemento dell'*argomentatio*, diretto, al pari dell'*exemplum*, o a fornire una *probatio* per una *causa*, oppure a fungere da *ornatus*”<sup>4</sup>, em que por *argomentatio* entendemos a parte do discurso em que se apresentam as provas. O símile, pois, pode ser considerado um dos componentes da argumentação e sua função, como a do *exemplum*, é a de fornecer uma demonstração do que foi afirmado. Pode, ainda, ser utilizado como ornamento, pois, de modo geral, o *ornatus* pode ser entendido como o elemento embelezador do discurso.

“El ornatus es un lujo del discurso: pretende la belleza de la expresión lingüística. E acrescenta que “la pretensión de belleza del *ornatus* se refiere tanto a los pensamientos como a la formulación lingüística. Hay, pues, un *ornatus* del pensamiento, y un *ornatus* del lenguaje”<sup>5</sup>.

Nas palavras de Lausberg, em sua uma obra clássica para os estudos de retórica, o *ornatus* tanto se refere ao pensamento como à linguagem. Pertence assim a dois diferentes campos, no da *elocutio* provoca as figuras de pensamento; no da *compositio*, as figuras de linguagem.

Além das características acima mencionadas, considera-se que o símile está formulado a partir de uma “*collatio*, cioè dalla comparazione di una cosa (oggetto o evento)

<sup>4</sup> PAGLIARO, A. “Similitudine”. In: *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, pp. 253-5.

con altra cosa simile, i cui caratteri più noti o più caratterizzanti valgano a illustrarla (*‘Conlatio est oratio rem cum re ex similitudine conferens’*, Cic. *Invent.*, I, xxx, 49)”, na qual “l’analogia o afinidade fra i due termini costituisce il *tertium comparationis*”<sup>6</sup>. O que vai estar em jogo é a afinidade entre os dois termos, uma certa homogeneidade que os aproxima, sem, todavia, igualá-los, um pseudo-equilíbrio em que se solicita menos a lógica do que a imaginação. E que dá origem a uma gama de possibilidades diferentes de *collatio*, das mais concisas (*per brevitatem*), às mais longas, que se desdobram em uma *narratio* ou *descriptio*.

Ao lado dessas afirmações de Pagliaro, podem ser colocadas as de Lausberg, que constrói, a partir da ideia de semelhança, a seguinte definição de símile:

“Lo semejante (simile) que és empleado como locus-prueba y como ornatus consiste en la comunidad de una propiedad entre varias (por lo menos dos) cosas. La propiedad común a las cosas semejantes se llama *tertius comparationis* (por ejemplo, la fuerza y brusquedad del león y de Odiseo)”<sup>7</sup>.

Trata-se da ideia de semelhança que permeia o encontro de elementos diferentes, mas com alguma ‘coisa em comum’, aproximando-os. Essa ‘coisa em comum’ pode ser vista como a *tertius comparationis*. No caso do exemplo citado, temos a força e a brutalidade do leão e temos a força e a brutalidade de Odisseo. Embora o leão seja um animal e nisso difira de Odisseo, homem, ambos vão se ‘encontrar’ na ‘força’ e na ‘brutalidade’ que, nesse momento, os aproxima.

O símile, realização dessa semelhança, que Lausberg nomeia *similitudo*, “puede formularse larga (como grupo de oraciones, oración, grupo de palabras) o brevemente (como palabra aislada mediante una particula comparativa)”. Dessa afirmação, surge reiterada a diferença, a mais explícita, entre símile e metáfora: a presença no símile de uma partícula comparativa. Na metáfora, pois, já definida como uma comparação em sua fórmula breve, o termo da comparação é suprimido, o que não acontece no símile, esclarece-nos ainda Lausberg que “a la comparación (similitudo) ‘Aquiles luchaba como

<sup>5</sup> LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*, pp. 89-90.

<sup>6</sup> PAGLIARO, A. op. cit., vol.5, pp. 253.

un léon' corresponde la metáfora 'Aquiles era un león en la batalla'"<sup>8</sup>. Um exemplo conhecido, que reitera a característica ausência de partículas comparativas da metáfora.

Lausberg propõe ainda um ulterior esclarecimento, que na verdade se desdobra em alargamento da conceituação: "Si dejamos a un lado el pensamiento propiamente dicho, entonces de la formulación larga se origina la alegoría, de la formulación breve la metáfora"<sup>9</sup>. A partir dessa definição, em que ao símile e à metáfora se acrescenta a alegoria, temos que "alegoria es la metáfora continuada como tropo de pensamiento y consiste en la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en una relación de semejanza con aquél"<sup>10</sup>. Embora essa definição não esclareça suficientemente e se preste mesmo a uma certa confusão de conceitos, pode-se reconhecer nessa idéia de alegoria aquele que poderia ser chamado um 'estado metafórico continuado', criado a partir de uma relação inicial de semelhança.

Como o pressuposto deste trabalho tem sempre seu foco na *D.C.* e em torno da alegoria na *D.C.* já foram tecidas reflexões no capítulo anterior, não pretendo entrar nos meandros dos estudos mais aprofundados sobre a metáfora e a alegoria e sim tentar reconhecer o sistema de fronteiras que rege esses tropos.

Para a definição de tropo, recorro mais uma vez a Boyde, que menciona as várias possibilidades:

"Uno può sostenere che si ha un tropo quando una parola viene usata in senso traslato; un altro può dire che il termine 'proprio' è stato sostituito da un termine 'improprio', o ancora, si può affermare che la *res x* è designata dal segno appartenente alla *res y* – essendo ciò possibile, ed essendo la traslazione intellegibile in quanto la *res x* e la *res y* hanno qualche tipo di effettiva relazione l'una con l'altra, indipendentemente dalle convenzioni linguistiche"<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p. 118.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 212.

<sup>11</sup> BOYDE, P. *op. cit.*, p. 153.

Um exemplo desse tipo de relação possível de ser instaurado pela metáfora, “il più efficace, vario, creativo e perciò il più importante tra i tropi”<sup>12</sup>, encontra-se nos versos formulados no século XVII pelo poeta italiano Giuseppe Salomoni, rompendo não somente as barreiras das convenções lingüísticas, como as da lógica:

“ché il crin s'è un Tago e  
son due Soli i lumi, prodigio  
tal non rimirò natura:  
bagnar coi Soli e asciugar coi fiumi”<sup>13</sup>.

Ao considerar os cabelos (crin) um rio, o Tejo (Tago), e os olhos (lumi) dois sóis, a linguagem cria a imagem da maravilha, o que vem a ser a principal finalidade do poeta, segundo Giambattista Marino; nesse caso, a maravilha se expressa através do molhar com os sóis e do enxugar com o rio. Não será, no entanto, dessa elaboração de metáforas que nos ocuparemos em nosso percurso rumo aos símiles da D.C., mesmo porque estamos diante de finalidades completamente diversas: se no barroco de Marino a finalidade é causar maravilha em quem lê, no poema dantesco, o que o escriba se propõe a fazer é transformar em palavras a maravilha que o personagem-poeta pôde ver por graça divina e rumo à luz divina – e aqui estou me referindo seja à metáfora seja ao símile.

Cabe aqui uma pequena pausa antes de focalizar mais diretamente os símiles, para melhor visualizar as metáforas, e ao mesmo tempo distanciá-las de uma possível área de confusão com o símile, embora este último possa ser denominado comparação metafórica. Para tanto, vamos nos valer de alguns exemplos extraídos do ensaio de Francesco Tateo<sup>14</sup>, sem perder de vista o que foi colocado por Pagliaro<sup>15</sup>, ou seja, que existem dois tipos de relação entre metáfora e símile na D.C., pois de um símile pode desencadear-se uma metáfora e, por sua vez, pode acontecer de uma metáfora só poder ser resolvida através de um símile, ou seja, através de uma figura que apresente os termos explícitos da comparação.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 175.

<sup>13</sup> SALINARI, L. RICCI, L. *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 2, p. 623.

<sup>14</sup> TATEO, F. “Metafora”. *Enciclopedia Dantesca*, op. cit., vol. III, pp. 926-932.

<sup>15</sup> PAGLIARO, A. op. cit., vol. V., p. 254.

Na retórica medieval, segundo o que nos esclarece Tateo, Isidoro distinguia quatro tipos de metáforas, considerando a possibilidade de serem relacionadas ao campo semântico dos seres animados ou inanimados. Dessa forma, haveria quatro possibilidades de passagem de um campo semântico para outro, e sob esse enfoque podem ser destacadas algumas dentre as inúmeras metáforas na *D.C.*. Metáforas, que é bom frisar, constituem mais uma demonstração da concepção de Dante de enxergar a conexão intrínseca entre as inúmeras correspondências e analogias. A respeito da especificidade da metáfora dantesca, afirmou Tateo que “si estende molto oltre i limiti della tradizionale classificazione e per la ricercata analogia su cui spesso si regge, e per il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico”<sup>16</sup>.

No caso da metáfora que conecta entre si dois campos semânticos de seres animados, temos exemplos no *Inf.*, VII, 43, com *la voce lor* [dos avarentos] *abbaia*, em que a escolha dos termos reforça o efeito realístico que é dado à fala daqueles pecadores; em *Par.*, VI, 74, no verso *Bruto con Cassio nell'inferno latra*, que é considerado pela maioria dos comentadores como o sentido metafórico de atestar com sua presença no lugar infernal; também no *Inf.*, VII, 8, com *Taci, maledetto lupo*, nas palavras dirigidas a Pluto, no quarto círculo, por extensão ao fato de a avareza ser relacionada à loba no Canto I e ainda em *Inf.*, XXIV, 124-6, em que, na fala do ladrão, aparecem os versos: *Vita bestial mi piacque e non umana,/ sí come a mul ch'i fui; son Vanni Fucci/ bestia, e Pistoia mi fu degna tana*, em que a expressão metafórica do mulo por bastardo e do animal dirigido a si mesmo é completada pela denominação de toca dada à sua cidade natal.

Dentre as metáforas que relacionam seres inanimados entre si, temos como exemplos o *tremolar de la marina*, presente em *Purg.*, I, 117, em que o som das ondas batendo na praia aparece, em sinestesia, ao personagem-poeta juntamente com a visão da praia na luz do alvorecer; o *verde smalto*, que aparece em *Inf.*, IV, 118, retomando a idéia já expressa no *prato di fresca verdura* do verso 111 e, em *Par.*, II, 78, com *cosí questo* [planeta] */nel suo volume cangerebbe carte*, que cria a analogia entre o livro e o ciclo da lua, como se alternasse camadas mais finas e mais espessas, da mesma forma

<sup>16</sup> TATEO, F. op. cit., p. 926.

que folhas de diferentes espessuras em um volume, pois a etimologia de volume permite a ligação entre ambos.

Metáforas que relacionam seres animados a inanimados ocorrem na *D.C.* e poderiam ser considerados casos de personificação, pois, em sua maioria ações humanas são atribuídas a elementos geográficos ou da natureza, como em *ne l'aere dolce che dal sol s'allegra* (*Inf.*, VII, 122), em que o ar com sua doçura está em oposição ao limo em que estão atolados os irosos; ou como em *de la stella [Venere]/ che 'l sol vagheggia or da coppa, or da ciglio* (*Par.*, VIII, 11-12), com referência ao planeta que anseia pela luz do sol, ou, segundo outra leitura, do sol que anseia com sua luz pelo planeta; ou ainda em *e questo basti de la prima valle/ sapere e di color che 'n sé assanna* (*Inf.*, XVIII, 99), representando o agarrar e despedaçar a que estão sujeitos os condenados no inferno e, por fim em *a parturir li due occhi del cielo* (*Purg.*, XX, 132), que se refere ao episódio mitológico do parto de Latona, mãe de Apolo, o sol e de Diana, a lua.

Mais expressivas são as metáforas, do mundo inanimado ao animado, que relacionam a vida fisiológica à vida espiritual, principalmente através da fome e da sede. No exemplo a seguir, a fome metafórica é a de ver o rosto retido no sudário por Verônica: *che per l'antica fame non sen sazia*, em *Par.*, XXXI, 105. Em outro momento a sede, mais que a fome, está relacionada ao desejo de saber, como em *Purg.*, XXVI, 20: *ché tutti questi n'hanno maggior sete*, em que uma das almas do luxuriosos quer ouvir de Dante respostas e em *Par.*, X, 123: *già de l'ottava con sete rimani*. Dante encontra-se no céu do Sol, onde S. Tomás de Aquino lhe apresenta os espíritos beatificados por sua sabedoria. Dos louvores que já foram tecidos, o santo se refere à sede de saber quem seria o próximo. Se aqui a sede é o desejo de saber, em outra metáfora, será a sede de beatitude, como em *La concreata e perpetua sete/ del deiforme regno* (*Par.*, II, 19-20), em que o desejo inato do homem, criado juntamente com ele, daí o con-creato, aliado à perpétua, no sentido de insaciável sede do reino criado por Deus, que lhe deu forma, daí o *deiforme*; e, ainda, *'l sacro amore in che io veglio/ con perpetua vista e che m'assetta/ di dolce disiar* (*Par.*, XV, 64-66). São os versos que contêm as palavras finais da fala de Cacciaguida, o trisavô de Dante que ele encontra no Paraíso e que tratam daquele amor sagrado que lhe permite a visão eterna e daí o doce desejo que é sempre preenchido.

Metáforas complicadas e inovadoras, por sua vez, nascem da necessidade de expressar o lado psicológico e muitas vezes fazem uso de neologismos na busca de representar de maneira eficaz os impulsos e movimentos da alma. Alguns exemplos desse tipo podem ser indicados em *Inf.*, XXIV, 12, *poi riede, e la speranza ringavagna*, ao tratar do camponês que retoma a esperança com a melhora do tempo. *Gavagne* refere-se aos cestos que os camponeses faziam e portanto o neologismo refere-se à colheita da esperança, que é colocada no cesto do camponês. Essa metáfora participa do longo símile que ocupa os versos de 1 a 21 deste canto. Da mesma forma, a metáfora presente em *Purg.* XXI, 37-8, *si mi diè, dimandando, per la cruna/ del mio disio*, refere-se ao fato de Virgílio ter acertado (enfiado) o desejo de Dante (a linha na agulha) de saber a respeito do terremoto que havia ocorrido e que se revela ter ocorrido com a liberação de Estácio do Purgatório. Ainda como exemplo de metáfora elaborada, teríamos o verso de *Purg.*, XV, 51: *invidia move il mantaco a' sospiri*, em que a inveja provoca no peito os movimentos que aqui são relacionados ao fole (mantice), que contém ao mesmo tempo os significados do arfar do peito e do aumentar do fogo, como se a inveja insuflasse o peito e aumentasse sua própria intensidade.

Ao lado dos exemplos apresentados, uma quantidade considerável de metáforas reitera a busca do termo realístico na *D.C.* e contribui para a completa realização daquele estilo cômico que já foi objeto de considerações em capítulo precedente. O estilo cômico pode ser visto mais concretamente através do elemento ora satírico, ora grotesco, em momentos metafóricos do tipo deste, presente em *Purg.*, XX, 75: *si ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia*, que se refere ao triunfo da facção dos guelfos em Florença, obtido através de matanças e exílios, entre eles, o do próprio Dante. Em outro momento, nas palavras de Virgílio a Dante: *Ma guarda fiso là, e disviticchia/ col viso* (*Purg.*, X, 118), o uso metafórico do verbo que literalmente significa *distingue e separa*, que poderia ser traduzido por 'destrincha', no momento em que os viajantes encontram os soberbos que se purgam no primeiro patamar do Purgatório. Em *Inf.*, VII, 18: *'l mal de l'universo tutto insacca*, o abismo infernal é visto como um enorme saco, que contém metaforicamente os condenados e todo o mal existente no universo; e, em *Inf.*, XII, 135-6: *e in eterno munge/*

*le lagrime*, em que, nas palavras do centauro Nesso, a justiça divina como que espreme as lágrimas dos condenados eternamente.

Seriam inúmeros os exemplos de metáforas que ainda poderiam ser isolados e extraídos da *D.C.*, mas, voltando aos símiles, antes de considerar mais de perto os símiles na *D.C.*, interessa aqui refazer um percurso que alguns críticos elaboraram buscando reconhecer sua utilização nas obras de Dante anteriores à *D.C.*. A começar por Boyde, que fez um levantamento específico da utilização dos tropos na primeira fase da atuação de Dante como poeta, a partir dos versos da *V.N.* e das *Rime*, afirmando que em especial na *V.N.* a metáfora tem um papel muito limitado e que Dante tornou-se um poeta metafórico, pois não o era desde o início<sup>17</sup>. Da mesma forma, ainda segundo Boyde, a utilização do símile não constituiu uma característica marcante das obras de Dante anteriores à *D.C.*.

Essas constatações reiteram o experimentalismo dantesco, na busca de algo que se materializou na *D.C.* em termos da elaboração seja do tema, seja da linguagem.

Esse mesmo experimentalismo está também no fato de ter recorrido ao uso do símile em um momento em que os retóricos medievais aconselhavam aos autores moderação no emprego desse tropo. Por outro lado, sabe-se que os símiles haviam sido utilizados livremente na lírica cortês, embora ficassem confinados a um campo de comparações bastante restrito, no qual a beleza feminina tinha por termo comparativo as pedras preciosas, a estrela da manhã, as flores, como uma espécie de repertório. Como tema dos símiles atuavam também as novidades científicas da época, como por exemplo, as propriedades do ímã, ou dos cristais, além de façanhas dos animais, que constavam dos bestiários medievais. Símiles estiveram também presentes seja nas poesias da chamada *scuola siciliana*, seja na obra lírica de Guido Guinizzelli. A utilização do símile, pois, não foi uma invenção de Dante, nem uma adequação a um modismo vigente.

Antes de tentar dimensionar a alçada da utilização do símile na *D.C.*, e para melhor compreender a progressiva transformação da linguagem dantesca, vejamos, através da pesquisa realizada por Boyde, os seis símiles presentes na *V.N.*, dois dos quais

---

<sup>17</sup> BOYDE, P. op. cit., p. 175.

introduzidos por *e par che*, dois outros apresentando a comparação diluída, em que os termos estão ausentes, e somente dois em que transparece a forma mais tradicional.

Os dois exemplos a seguir, segundo Boyde, não poderiam ser definidos propriamente símiles, e sim pseudo-símiles, enquanto tudo o que se diz de um termo distinto poderia ser dito do outro<sup>18</sup>.

“Sì che volendo far come coloro  
che per vergogna celan lor mancanza” (VII, 17-18)

Trata-se do soneto em que o poeta fala da necessidade de celebrar a partida da mulher à qual ele fingia estar ligado para poder, indiretamente, falar de Beatriz. Seguindo seu raciocínio, se ele não escrevesse um soneto expressando sua dor, todos teriam percebido sua real paixão. Assim, a comparação aqui presente expõe a situação daquele que age como quem quer esconder uma falha por vergonha e mostra-se alegre na aparência, embora, por dentro, esteja chorando, “di fuor mostro allegranza,/e dentro lo core struggo e ploro”.

“come quelle persone che nēente  
par che ‘ntendesser la sua gravitate” (XXXVI, 7-8)

Esses versos estão contidos no soneto que, conforme explicação do próprio Dante, nasceu de uma reflexão do poeta a respeito dos peregrinos que cruzavam a pé a cidade de Florença sem poder reconhecer sua tristeza. O poeta pensou então em escrever um soneto endereçado a eles, certo de que seria capaz de fazê-los chorar também, como ele e a cidade choravam pela perda daquela que fora tão preciosa para ambos.

Nos exemplos que seguem, extraídos do conhecido soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare”, os versos são introduzidos pela expressão *e par che*, que estabelece o parâmetro comparativo de forma atenuada.

“e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare”(XXVI, 7-8)

---

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 370.

“e par che de la sua labbia si mova  
 uno spirito soave pien d’amore” (XXVI, 12-13)

Esse soneto é o mais citado nas antologias de poesias do *dolce stil nuovo*, porque nele os pressupostos desse movimento literário aparecem expressos com clareza. Embora a temática continue a girar em torno da figura feminina, esta não é tomada como inspiradora de um soneto no âmbito literário, o que havia ocorrido em momentos anteriores, mas como inspiradora do amor e da salvação no âmbito da vida real. Daí aquele *gentile* não estar apresentando uma característica ligada à educação, e sim fazendo menção à aura de nobreza de caráter e de coração da mulher amada, que parece ter vindo do céu para dar mostra do milagre divino e que parece exalar de sua fisionomia um doce eflúvio de amor.

Por fim, seguem os dois exemplos em que o símile se configura de maneira mais evidente, mais conforme às definições apresentadas. Ambos pertencem à segunda parte da *V.N.*, ou seja, aos sonetos escritos após a morte de Beatriz.

“Ne la sembianza mi parea meschino,  
 come avesse perduto signoria” (IX, 5-6)

“Amore e ‘l cor gentil sono una cosa  
 sì come il saggio in suo dittare pone,  
 e così esser l’un sanza l’altro osa  
 com’alma razional sanza ragione.” (XX, 1-4)

No primeiro exemplo, trata-se de versos de um soneto em que o poeta descreve seu encontro com o amor, por ocasião de uma cavalgada solitária. Pareceu-lhe então que o amor estivesse conturbado e dessa sensação vem depois a imagem dos versos em que aquele *meschino* tem o significado de ‘infeliz’. Infeliz, pois, como alguém que tivesse perdido o poder. No caso, o Amor impotente diante da morte. Teria parecido ao poeta, pois, que o Amor andava cabisbaixo e pensativo, “e sospirando pensoso venia,/ per non veder la gente, a capo chino”, antes de dirigir-lhe a palavra e dar-lhe a entender que haveria outra mulher em sua vida.

No segundo exemplo, os versos foram extraídos de um soneto que Dante afirma ter escrito para satisfazer o pedido de um amigo. Decidiu, assim, falar sobre o amor, começando por relacionar entre si o Amor e o coração nobre, igualando-os enquanto realidades, de acordo com o que afirmava Guinizelli, relacionado ao *saggio* do verso 2. No símile dos versos 3-4, a imagem criada é que um não pode existir sem o outro, como a alma racional não pode existir sem a razão. Assim, a comparação só se conclui após a formulação seja da verdade expressa pelo primeiro verso, seja daquela expressa pelo verso 4.

Percebe-se como nesses dois últimos exemplos foi necessário um trabalho de interconexões que não se encontrava à disposição do leitor. Coube ao leitor construí-lo.

Nos exemplos citados até agora, encontram-se símiles breves, que não se enquadram ainda na tipologia daqueles mais elaborados que estarão presentes na *D.C.*, e isso, aliado ao número irrelevante de ocorrências, foi considerado por Boyde como outro aspecto da reação de Dante aos modelos poéticos mais comuns na época de sua juventude. No entanto, quase a confirmar uma mudança de enfoque no que concerne à própria utilização do símile, “nella *Commedia* ci sono 597 similitudini in 14.233 versi; e, se consideriamo la loro lunghezza, varietà, fonte, finalità, forma e originalità, lo stacco tra le liriche (anche tarde) e la *Commedia* è immenso”<sup>19</sup>.

Mas não foi somente na *V.N.* e na *D.C.* que Dante utilizou o símile. Em suas obras em prosa, no *Conv.* e na *De vulgari*, em vários momentos há referências ao símile propriamente dito, ou à idéia de semelhança contida no símile. Assim, Dante poeta nos envia a Dante ensaísta, e, mesmo com a convicção de que é Dante poeta quem definitivamente marca a trajetória maior, seja através do prisma lingüístico, italiano, seja através do poético, universal, vale desviar do percurso e passar através de suas próprias colocações a respeito dos símiles. Não obstante a inexistência, nos textos teóricos dantescos anteriores à escritura da *D.C.*, de um estudo coeso do símile como figura retórica, a leitura de trechos em que noção de semelhança é utilizada fornece ulteriores pistas para a identificação dessas ‘passagens’, que de retóricas se fazem poéticas, na

---

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, pp. 372-3.

obra-prima de Dante. No trecho a seguir, o símile foi extraído do *Convívio*, e menciona um peregrino, que não conhece o caminho e procede por tentativas para alcançar sua meta:

“E sì come peregrino che va per una via per la quale mai non fue, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l'albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza a l'altra, e così di casa in casa, tanto che a l'albergo viene; così l'anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso. E perché la sua conoscenza prima è imperfetta, per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare” (*Conv.*, IV, xii, 14)<sup>20</sup>.

A recorrente metáfora do peregrino participa da formulação do símile em que se vê a vontade da volta ao lar, sem que todavia isso aconteça sem percalços. Da mesma forma, mesmo com os enganos a que se deixa levar por falta de conhecimento, existe na alma a determinação do reencontro com a luz divina. Nesse caso, a utilização do símile encontra-se dentro do universo que o considera “uma figura de retórica pela qual um objeto, uma cena ou uma ação é introduzida por meio de comparação, para fins explanatórios” e não somente “ilustrativos ou meramente ornamentais”<sup>21</sup>. Note-se que os termos da comparação são explicitados por “sì come” na prótase e “così” na apódose. Trata-se, pois, da utilização do símile para fins de convencimento, ou seja, no âmbito da *probatio*, e não como simples função ornamental, no âmbito do *ornatus*, sendo sua principal finalidade nesse contexto a do convencimento através de um raciocínio sólido e ancorado a uma linguagem voltada ao esclarecimento da conceituação envolvida, no caso, a alma na busca do seu objetivo final, a salvação.

Continuando a discorrer a respeito do *ornatus*, segundo o crítico italiano Mengaldo, o próprio Dante faz menção a essa questão no *Conv.*, no qual se encontra “sottoposto a critica proprio il concetto meramente decorativo dell'ornato come aggiunta 'accidentale' di forme belle a qualsivoglia contenuto, e corretto in profondità mediante la nozione del *conveniens*, per cui alla fine l'ornato è solo 'alicuius convenientis additio'...”. E acrescenta

<sup>20</sup> ALIGHIERI, D. *Convívio*, apes. Piero Cudini, p. 277.

<sup>21</sup> HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, p. 463.

ainda, retomando Nencioni, que em muitas passagens do *Convivio* Dante demonstra um nítido desafeto pelo *ornatus*; o que representaria, por um lado, dar prosseguimento à retórica inovadora utilizada por seu mestre Brunetto Latini, e, por outro, provaria que “quel fastidio è condizionato appunto dal perdurare di una concezione superficiale ed edonistica dell’ornato”<sup>22</sup>.

Nas palavras de Nencioni, uma análise da *Commedia* sob o enfoque lingüístico confirmaria a emancipação da retórica levada a termo por Dante, ou seja, a eliminação do maneirismo medieval, atuando uma “operazione grandiosa, antiretorica e non-umanistica, condotta con una esclusiva fede nella vitalità del volgare, sole nuovo che al vecchio sole tocca nutrire. Operazione da cui uscí un nuovo strumento letterario pieno di futuro”<sup>23</sup>.

Voltamos assim, pois é impossível deixar de fazê-lo a referir-nos à utilização do *volgare*, retomando as palavras já citadas a partir do *Conv.*, no âmbito agora da constatação da novidade do uso que Dante faz dos instrumentos retóricos, e, em especial, do *símile*.

Na utilização que Dante faz do *símile*, pois, manifesta-se o distanciamento dos clássicos, que utilizavam o *símile* no domínio do *ornatus*, e evidencia-se a conexão com o gênero da *probatio*. Como se esclarecerá ao longo do capítulo seguinte, o *símile* dantesco estará voltado à representação de situações ou processos que se situam fora da experiência comum, e para tanto valer-se-á de dados do quotidiano, que, em alguns momentos, serão a mola-mestra da criação da analogia.

No entanto, como nos explica Pagliaro, nem sempre o *símile* será utilizado para confirmar ou caracterizar uma situação. Por vezes, sua utilização nasce de uma necessidade da linguagem, ou da aparente impossibilidade de transmitir o pensamento sem recorrer a algo materialmente mais familiar. Será esse o caso do *símile* das cores, em que se fará referência a algo que identifique a cor em questão, como, em geral, se faz ainda hoje.

É ainda nas palavras de Pagliaro, que podemos resumir a essência da figura que procuramos isolar para retomá-la, a seguir, contextualizada.

<sup>22</sup> MENGALDO, P.V. op. cit., p. 52.

<sup>23</sup> NENCIONI, G. *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, p. 131.

“La similitudine costituisce uno dei più importanti mezzi d'intervento sull'immagine al fine d'inciderne più nettamente i contorni e di approfondirne i rilievi con tutti i riferimenti sensitivi e affettivi che l'esperienza vi unisce. La sua funzione è, inoltre, esaltata dalla necessità di dare consistenza di simboli e d'immagini reali a sentimenti e idee, dottrine e teorie, così che anche l'astratto diventi realtà viva nello spazio poetico”<sup>24</sup>.

E como se torna impossível, à medida que prosseguimos, deixar de tratar do símile dentro do universo da *D.C.*, as próximas considerações terão por território os cantos do poema dantesco, nos quais reconheceremos aquele profundo esforço na direção do realismo do qual faz parte o símile.

---

<sup>24</sup> PAGLIARO, A. op., cit., p. 259.



## CAPÍTULO V

### PERCURSO POÉTICO: O SÍMILE NA *D.C.*

“Parole di Cristo: ‘Queste cose vi ho dette in similitudini; ma verrà l’ora in cui non vi parlerò più in similitudini, ma apertamente vi parlerò del Padre.’”

(Giovanni 16,19)

Neste capítulo, a aproximação ao símile, alinhavada anteriormente, vai tornar-se mais diretamente uma aproximação aos símiles da *D.C.*, numa tentativa de mapear os diversos tipos de situação em que o tropo está presente, em suas diferentes modalidades. Não pretendo abarcar as 597 ocorrências de símiles da *D.C.* em suas diferentes tipologias mas, ao longo deste percurso, interessa visitar algumas delas, sempre com o objetivo de tocar cada vez mais a fundo a força poética contida em seus versos.

Para dar início a este novo itinerário, vejamos um símile em que a comparação se apresenta *per brevitatem*:

“La terra lagrimosa diede vento,  
che balenò una luce vermiglia  
la qual mi vinse ciascun sentimento;  
e caddi come l’uom cui sonno piglia.” (*Inf.*, III, 133-136).

O personagem-poeta, que será tratado por Dante, se encontrava à beira do rio infernal, o Aqueronte, após ter presenciado as primeiras cenas horríveis e desconcertantes de sua viagem: o castigo dos pusilânimes e o embarque das almas na barca de Caronte. Ocorre então o que é definido um terremoto, que se manifestou com um forte tremor de terra e fortes ventos acompanhados de erupções. O símile que se manifesta no verso 136, e é um dos mais breves, cria a imagem do desmaio de Dante, anunciado no verso precedente, em que já os sentidos falhavam. O personagem-poeta

compara o cair de seu corpo sem sentidos ao cair de quem foi subitamente tomado pelo sono.

A partir desse momento, Dante desfalecido vai ser transportado de maneira misteriosa até a outra margem do Aqueronte, passando para o inferno propriamente dito. Lá, o seu despertar também provoca um símile contido em um só verso.

“Ruppemi l’alto sonno ne la testa  
un greve truono, sí ch’io mi riscossi  
come persona ch’è per forza desta;” (*Inf.*, IV, 1-3).

Outra manifestação telúrica, desta vez na forma de um forte trovão, provoca a reação de Dante, que desperta. De que maneira? Como alguém que é tirada do sono de forma improvisa ou abrupta. Assim, a comparação traz o leitor para dentro da sensação, pois cada um de nós já passou pela experiência e, portanto, é capaz de saber como é.

Alguns desses símiles breves estabelecem uma relação entre o movimento ou a atitude do corpo e a correspondente atitude interior. Assim, ambas as realidades são traduzidas em palavras.

“Noi eravam lunghesso mare ancora,  
come gente che pensa a suo cammino,  
che va col cuore e col corpo dimora.” (*Purg.*, II, 10-12).

Nesse momento da viagem, os dois poetas encontravam-se na parte do purgatório em que a montanha cede lugar à praia e corresponde ao lugar de chegada das almas, as quais são trazidas pela *piccioletta barca* conduzida por um anjo. Virgílio e Dante, no entanto, haviam chegado até lá, pelo caminho subterrâneo que conecta o Inferno ao Purgatório. Após o ritual purificador em que Virgílio limpou do rosto de Dante os vestígios das cinzas e das lágrimas que o haviam marcado no Inferno, os dois se detiveram ainda um pouco à margem das águas. O símile explora aquele momento do espírito em que a vontade de alcançar a meta existe, no interior, mas parece que o corpo reclama sua parte, um pouco pelo descanso, um pouco pelo fato de ser uma pausa no concreto: o mar, o junco, o vento. Ninguém sabe, nesse momento, nem Virgílio, o que os espera.

Uma única frase não deve ser desconsiderada dentro do desenrolar das imagens que buscam a todo instante lembrar a concreta presença de um ser humano vivo na pessoa de Dante. Assim, no inferno, no momento em que os viajantes chegam às portas da cidade infernal de Dite, houve um momento de desconforto, em que a confiança de Dante em seu mestre é abalada pela dificuldade de superar a barreira dos demônios.

“Quel color che viltà di fuor mi pinse  
 veggendo il duca mio tornare in volta,  
 piú tosto dentro il suo novo ristrinse.  
 Attento si fermò com'uom ch'ascolta;  
 ché l'occhio nol potea menare a lunga  
 per l'aere nero e per la nebbia folta.” (*Inf.*, IX, 1-6)

Impossibilitado de ver por causa do ar negro e da névoa espessa, Virgílio, como está expresso no verso quatro, parou na atitude de quem, ao suspender qualquer movimento, concentra toda sua atenção no sentido da audição, em substituição ao da vista. Assim, embora diante de uma situação completamente inusitada, o leitor reencontra a manifestação do comum e normal comportamento que pode ser decodificado por qualquer pessoa, seja através da recordação, seja através do reconhecimento.

Percebe-se, pela contextualização dos símiles, quanto eles estão encadeados na narrativa e como, de modo algum, constituem peças acessórias que funcionariam como simples enfeite. Podemos, pois, concordar com Pagliaro, quando afirma que “in Dante la similitudine si riporta a quella fase primaria, in cui il riferimento a un oggetto o fatto di analogia ha funzione espressiva e, investendosi dell'immediatezza della comunicazione, fa progredire la narrazione”<sup>1</sup>.

Os exemplos apresentados, além de concentrar a atenção sobre o símile, servem para demonstrar o poder de síntese do qual Dante foi capaz. E Dante, nessa acepção, representa o homem-poeta que soube dar ao personagem-poeta uma vida tão fantástica que trouxe seu poema até nós através dos séculos. Portanto, não é excessivo buscar a confirmação dessas afirmações em mais dois exemplos, extraídos do canto nono do *Purgatório*.

No primeiro exemplo, o verso 41 está dentro de um símile maior, em que Dante-personagem-poeta descreve o despertar de um sonho em que uma águia o raptava e o levava ao céu. A maravilha ao despertar consiste em ver que realmente ele se achava em um lugar diferente daquele em que estava ao cair no sono. O sonho, pois, representa no nível da inconsciência o que aconteceu de fato naquele momento: Santa Lúcia transportou-o até o ponto em que começava realmente a subida da montanha do purgatório em sua parte mais íngreme e alta.

“che mi scoss’io, sí come da la faccia  
mi fuggí ’l sonno, e diventa’ ismorto,  
come fa l’uom che, spaventato, agghiaccia.” (*Purg.*, IX, 40-42)

A partir do momento em que Dante consegue livrar-se do sono, empalideceu e gelou por conta do espanto, como bem afirmam as frases vindas da sabedoria popular. Acreditava-se naqueles tempos que numa situação em que o medo tomasse conta do indivíduo, o sangue refluiria para o coração, fazendo com que os membros gelassem, na falta do calor natural.

No símile que aparece na seqüência, mais elaborado do ponto de vista formal, novamente é tomada uma situação concreta, humana, para descrever como um momento de dúvida foi superado por Dante ao perceber que Virgílio não havia estranhado acharem-se mais próximos da meta. A explicação de Virgílio, que conta a Dante do aparecimento da mulher que se apresentou com “l’son Lucia”(verso 55) e o transportou, a dúvida de Dante e o respectivo medo se transformam em alívio e a confiança volta ao ver seu mestre retomar o caminho em direção ao topo do monte. O verso 69 retoma o último verso do primeiro canto do *Inferno*, “allor si mosse, e io li tenni dietro”.

“A guisa d’uom che ’n dubbio si raccerta,  
e che muta in conforto sua paura,  
poi che la verità li è discoperta,  
mi cambia’ io; e come sanza cura

---

<sup>1</sup> PAGLIARO, A. op. cit., p. 254.

vide me 'l duca mio, su per lo balzo  
 si mosse, e io di rietro inver l'altura." (*Purg.*, IX, 64-69)

Segundo Pagliaro, o verso 64 demonstra a utilização do símile para tipificar um processo interior e dificilmente explicável, uma das tantas facetas da linguagem utilizada por Dante na *D.C.*

Sempre dentro da tipologia proposta por Pagliaro, dessa vez em torno do símile que traz atitudes humanas ligadas a uma determinada atividade, no trecho a seguir, extraído do *Purgatório*, temos um exemplo de como a partir de uma situação concreta, o leitor é levado a criar o elo entre os termos comparados, para que deles brote a analogia esclarecedora.

"Mentre che li occhi per la fronda verde  
 ficcava io sí come far suole  
 chi dietro a li uccellin sua vita perde,  
 lo piú che padre mi dicea: 'Figliuole,  
 vienne oramai, ché 'l tempo che n'è imposto  
 piú utilmente compartir si vuole.'" (*Purg.*, XXIII, 1-6)

O símile dos versos 1 a 3 está construído em torno da imagem do poeta-personagem Dante que se deteve a olhar por dentre os ramos como costuma fazer aquele que passa seu tempo atrás dos passarinhos, observando-os ou caçando-os. A figura se constrói não só através do olhar que percorre as moitas, como pelo tocante à perda de tempo que implica nessa ação, e é, na seqüência, retomada pelas palavras de Vírgilio, quando afirma que o tempo deveria ser utilizado de forma mais proveitosa, sem dispersão. Há, pois, uma conexão interna provocada pelo símile, que não pode ser desconsiderada sem que se alterem importantes elos significativos. Mais uma vez, a percepção do que ocorreu naquele momento com Dante envolve o leitor numa ação que é comum, e facilmente mentalizada.

Outro exemplo em que o símile se apresenta breve vai demonstrar como nem sempre a forma simples, de aparente comparação, está desprovida de complexidade.

“Per entro sé l’eterna margarita  
 ne ricevete, com’acqua recepe  
 raggio di luce permanendo unita.” (*Par.*, II, 34-36)

Nesses versos, extraídos do *Paraíso*, já definido como a parte da *D.C.* em que o poeta se defrontou mais diretamente com a questão da falta de palavras para exprimir o que vivenciou, a tentativa de materializar em palavras a entrada de Dante e Beatriz no céu da Lua se manifesta através da imagem da água, a qual, mesmo perpassada pelo raio de luz, continua constituindo um todo, ou seja, não se desagrega. Foi dessa forma, como num raio de luz que participa do céu ao qual acede, que ambos foram recebidos na eterna jóia – *margarita* – na acepção de pedra preciosa, gema. No comentário que faz a esses versos, Sapegno lembra que o símile tem por tarefa “aiutarti ad intuire un fatto di per sé incomprendibile e quasi di illuderti d’averlo afferrato razionalmente<sup>2</sup>”. Como explicar a entrada física de Dante na lua, se os corpos celestes, segundo o saber da época, não estavam sujeitos a alterações? Recorrendo a um fenômeno conhecido, como o do raio de luz que penetra na água sem causar transformações, os versos sugerem a forma através da qual se deu a entrada de Dante na lua. E, através do símile, somos levados a pensar que da mesma maneira que é estranho pensar no fenômeno físico – e, no entanto, ele acontece –, assim também, apesar de estranha, acontece a entrada de Dante na lua, como se ambos os fatos fossem igualmente extraordinários.

Nesse símile, o que à primeira vista parecia uma simples comparação, demandou uma série de operações mentais para aclará-la, e, através dessas conexões, somadas ao conhecimento da cultura da época, a analogia foi despontando.

Quanto ao aspecto formal do símile na *D.C.*, os poucos exemplos apresentados são uma pequena amostra do que ocorre com maior freqüência: o fato de o segundo termo aparecer introduzido por *come*, ou seus sinônimos, no caso, *quale, così, a guisa di, tal, tal qual, similmente, non altrimenti, come se, non diverso* e outras formas mais<sup>3</sup>. No entanto, embora na maioria das vezes o termo comparativo apareça explícito, existem alguns símiles em que o termo comparativo se encontra de tal forma diluído no significado que

<sup>2</sup> SAPEGNO, N. (a cura di) *La Divina Commedia-Paradiso*, vol. 3, p. 24.

<sup>3</sup> PAGLIARO, A. op. cit., p. 256.

difícilmente se lhe alcança o sentido sem recorrer às explicações dos críticos. É o caso do símile em que o fulgor da alma de São João Evangelista é comparado à luminosidade hipotética da constelação de Câncer.

“Poscia tra esse un lume si schiarí  
 sì che se 'l Cancro avesse un tal cristallo,  
 l'inverno avrebbe un mese d'un sol dí.” (*Par.*, XXV, 100-102).

Apareceu, pois, dentre as outras luzes, uma luz mais intensa, que tem na utilização de *schiarì* uma comparação implícita: é um mais luzir na luz. Através de um complicado raciocínio em que às constelações são relacionados o nascer do sol e as estações do ano, chega-se à idéia de que se na constelação de Câncer houvesse um astro tão luminoso quanto aquela luz vista por Dante, ele surgiria sempre que o sol estivesse se pondo. Haveria, então, o período de um mês em que existiria somente a luz, somente o dia, expresso naquele *un mese d'un sol dí*. Nas palavras de Sapegno, “la similitudine è costruita, intellettualisticamente, sul fondamento di una situazione astronomica del tutto ipotetica”<sup>4</sup>: daí a dificuldade de visualizá-la e compreendê-la.

Por outro lado, nos versos imediatamente sucessivos a esse símile, outro se apresenta, na forma mais comum, ou seja, aquela em que as duas partes aparecem explicitamente introduzidas pelos termos comparativos.

“E come surge e va ed entra in ballo  
 vergine lieta, sol per fare onore  
 a la novizia, non per alcun fallo,  
 cosí vid'io lo schiarato splendore  
 venire a' due che si volgíeno a nota  
 qual conveníesi al loro ardente amore.” (*Par.*, XXV, 103-108).

Continuando pois a formar a imagem da aparição da luz que é São João, Dante utiliza o símile da donzela que, feliz, participa da dança em honra da noiva. A essa chegada feliz, inserida no ritmo da música que no céu estava sendo entoada – tal como na festa –, é comparada a chegada e a integração do novo santo aos dois outros que lá

<sup>4</sup> SAPEGNO, N. op. cit., vol.3, p. 321.

estavam: São Pedro e São Tiago. A sutileza da imagem provoca outra analogia: a virgem que se achega às demais dançarinas e o santo que se aproxima dos dois outros já se encontram nos lugares em que o evento está se desenrolando, a festa de casamento e o paraíso. O símile celebra, pois, a entrada de ambos em um momento específico dentro de um evento maior.

Assim, apesar da construção mais explícita, com os dois termos comparativos bem definidos, as conexões intelectuais para a sua decifração passam pelo conhecimento da situação como um todo e, principalmente, da tradição cristã, que vê os três santos citados como símbolos das três virtudes teologais: fé – Pedro; esperança – Tiago e caridade – João.

Neste outro símile extraído do *Paraíso*, segundo Sapegno<sup>5</sup>, o esforço pedido ao leitor é o de proceder à reconstrução de uma situação irreal, utilizando-se do intelecto para alcançar a visão fantástica que os versos criam e anunciam.

“Imagini chi bene intender cupe  
 quel ch’i’ or vidi - e ritegna l’image,  
 mentre ch’io dico, come ferma rupe -,  
 quindici stelle che ‘n diverse plage  
 lo cielo avvivan di tanto sereno,  
 che soperchia de l’aere ogne compage;” (*Par.*, XIII, 1-6).

De fato, Dante encontrava-se no paraíso, no quarto céu, o do Sol, em que se encontram os espíritos sábios, dentre os quais se destaca São Tomás de Aquino. A dança e o canto das almas abençoadas desse céu já haviam sido introduzidos nos dois cantos precedentes. Na abertura do canto XIII a imagem que se cria é a de duas coroas de luzes que dançam e cantam hinos enquanto giram pelo céu em dois círculos concêntricos rodando em sentidos opostos, como se duas novas constelações tivessem surgido, formadas de astros resplandecentes.

Nas palavras de Pagliaro, “il termine di paragone è addirittura ipotizzato dal poeta quando vuole dare l’immagine dei ventiquattro splendori celesti, che si muovono in duplice danza con direzione inversa: sceglie un eguale numero di stelle nel cielo e le suppone

aggruppate in nuove costellazioni”<sup>6</sup>. O leitor, pois, é convidado a imaginar e reter a imagem firmemente para poder seguir acompanhando o desenvolver-se do quadro composto pelo poeta-personagem. No símile propriamente dito – verso 3 –, o convite de reter a imagem liga-se a *come ferma rupe*, opondo a algo totalmente incorpóreo a solidez e imobilidade da rocha, para dela roubar a firmeza e levá-la à imagem, para que não se dissolva.

Um outro exemplo que pode ser colocado ao lado daqueles que apontaram a dificuldade de se captar os termos comparativos encontra-se no *Inf.*, no momento em que Dante descreve o lugar em que são punidos os provocadores de escândalos e de cismas. Aqui também o símile é construído por hipótese e se apresenta longo, a diferença daqueles vistos até aqui.

“S’el s’aunasse ancor tutta la gente  
 che già in su la fortunata terra  
 di Puglia fu del suo sangue dolente  
 per li Troiani e per la lunga guerra  
 che de l’anella fe’ sí alte spoglie,  
 come Livio scrive, che non erra,  
 con quella che sentí di colpi doglie  
 per contastare a Ruberto Guiscardo;  
 e l’altra il cui ossame ancor s’accoglie  
 a Ceperan, là dove fu bugiardo  
 ciascun pugliese, e là da Tagliacozzo,  
 dove sanz’arme vinse il vecchio Alardo;  
 e qual forato suo membro e qual mozzo  
 mostrasse, d’aequar sarebbe nulla  
 il modo della nona bolgia sozzo.” (*Inf.*, XXVIII, 7-21)

As hipóteses se constróem sobre fatos históricos reais e até confirmados pela obra do historiador Tito Lívio, e se concatenam a ponto de se tornarem necessárias e indispensáveis para a formação da imagem que deve suscitar no leitor algo de similar ao que suscitou ao viajante. Nas descrições de quantidade estão inseridas alusões ao estado de toda essa gente estraçalhada no campo de batalha.

---

<sup>5</sup> SAPEGNO, N. op. cit., p. 172.

Se a todos os corpos das pessoas que morreram ou ficaram feridas nas guerras que assolaram as terras da Campania nos tempos da segunda guerra púnica, terminada com a derrota dos romanos – de cujos corpos, segundo Tito Lívio, os cartagineses tiraram os anéis, resultando em três altos montes – se juntasse a multidão que morreu nas lutas que visaram impedir a dominação de Roberto de Guiscard, e ainda os milhares de mortos na guerra que Carlos d’Anjou venceu graças a uma traição, ainda assim seria impossível comparar, ou igualar, em quantidade e estado de deterioração, à imunda condição daqueles que ocupavam a nona *bolgia*.

O símile, pois, revela através de concatenações suspensas por hipótese a enorme quantidade de pecadores punidos pelos pecados mencionados e prepara o leitor para o encontro daqueles que falarão com Dante, dentre eles Bertrand de Born.

Se as imagens suscitadas pelos horrores da guerra são hipoteticamente realistas, o mesmo não deixa de acontecer com as imagens, do mesmo modo hipotéticas de outro símile do *Inf.*. Trata-se do antro infernal em que cumprem sua pena os falsários, assolados por várias doenças degenerativas, da lepra à hidropisia, da febre à hidrofobia, na décima *bolgia* daquela parte do inferno profundo, nomeada *Malebolge*.

“Qual dolor fora, se de li spedali  
 di Valdichiana tra ’l luglio e ’l settembre  
 e di Maremma e di Sardigna i mali  
 fossero in una fossa tutti ’nsempre,  
 tal era quivi, e tal puzzo n’usciva  
 qual suol venir de le marcite membre.” (*Inf.*, XXIX, 46-51).

Novamente é explorada a hipótese de se reunir em um só lugar os doentes dos hospitais localizados nas regiões em que as febres e doenças dilagavam na época do ano mais propícia às epidemias de malária. Se todos esses doentes fossem colocados juntos em um fosso, o resultado estaria próximo do que Dante viu naquela *bolgia*. Nesse caso, à idéia da quantidade, está aliada a idéia do mau cheiro que exalavam aqueles ‘corpos’ apodrecidos.

---

<sup>6</sup> PAGLIARO, A. op. cit., p. 256.

Voltando ao que poderia ser considerada uma tipologia dos símiles, Pagliaro nos informa ainda que a grande maioria dos símiles da *D.C.* refere-se a dados reais e sensitivos, juntamente a fenômenos da natureza, como o céu, a noite, a lua, a água, as plantas; muitos símiles referem-se a aspectos da vida e da experiência do homem, profissões, atividades e até atitudes; outros, ainda, em menor número, referem-se a dados culturais, que, como vimos, ligam-se ao saber da época, ao conteúdo das Escrituras, ou ainda à mitologia.

É o caso de símiles como o que segue, no qual os elementos que envolvem sua construção retomam a mitologia e desenrolam o fio da intertextualidade ovidiana pois, com Glauco, nos remete às *Metamorfoses*.

“Nel suo aspetto tal dentro mi fei,  
 qual si fe’ Glauco nel gustar de l’erba  
 che ’l fe’ consorto in mar de li altri dei.  
 Trasumanar significar per verba  
 non si poría; però l’esempio basti  
 a cui esperienza grazia serba.” (*Par.*, I, 67-72)

Dante-poeta-personagem através do olhar de Beatriz sentiu-se de um modo comparável ao personagem do pescador Glauco que, segundo a mitologia, ao comer uma certa planta que tinha o dom de ressuscitar os peixes, transformou-se em deus do mar. É essa a sensação de divindade trabalhada com as imagens, afastando o personagem, ainda de uma forma bastante tangível, do mundo conhecido da humanidade. A força do termo *trasumanar* envolve de perto o ultrapassar do humano ao divino e a impossibilidade de a palavra representar esse processo.

No caso desse outro trecho do *Inferno*, existe uma construção elaborada que praticamente entrecruza os vários elementos que precisam ser comparados. O poeta-personagem se utilizou da imagem das incontáveis luzes dos vaga-lumes que nas noites mais quentes pontilham o céu, e são vistas pelo camponês, como dado da experiência comum, para aproximar o leitor do lugar em que Dante começou a distinguir as miríades de chamas, que – nos informa – continham as almas daqueles que haviam participado de tramas políticas ou haviam urdido tramóias na guerra.

“Quante il villan ch'al poggio si riposa,  
     nel tempo che colui che 'l mondo schiara  
     la faccia sua a noi tien meno ascosa,  
 come la mosca cede a la zanzara,  
     vede lucciole giú per la vallea,  
     forse colà dov'e' vendemmia e ara;  
 di tante fiamme tutta risplendea  
     l'ottava bolgia, sí com'io m'accorsi  
     tosto che fui là 've 'l fondo parea.” (Inf., XXVI, 25-33).

Além dos dados concretos, servindo de elo de ligação entre as luzes dos vagalumes que são vistas pelo camponês e as pequenas chamas que o personagem-poeta Dante vê na oitava *bolgia*, toda a primeira parte desse símile (vv. 25-30) dedica-se à montagem desse quadro, que inclui a estação do ano – “nel tempo che colui che il mondo schiara/ la faccia sua a noi tien meno ascosa” – o verão – na qual o sol se esconde por um tempo mais breve e, portanto, as noites são menos longas; que apresenta de uma forma toda especial a hora em que o fenômeno acontece – “come la mosca cede a la zanzara” – na troca da luminosidade, em que o crepúsculo vai tendendo à escuridão, as moscas desaparecem e deixam o espaço aos mosquitos; que sugere a falta de nitidez das formas – “forse colà dov' e' vendemmia e ara” – pois já não se distinguem os campos cultivados daqueles ainda a serem arados. A todos esses elementos é que são associados os elementos desconhecidos do mundo através do qual o poeta-personagem Dante passou:

“di tante fiamme tutta risplendea  
     l'ottava bolgia, sí com'io m'accorsi  
     tosto che fui là 've 'l fondo parea”. (Inf., XXVI, 31-33)

A respeito desse símile afirmou Pagliaro:

“La similitudine è pienamente obiettivata nei suoi termini; persino la determinazione temporale è data con due perifrasi, le quali si pongono nell'ambito dei fatti che misurano il tempo del contadino: l'estate è indicata mediante la maggiore lunghezza della giornata, a sua volta rilevata nella più lunga presenza del sole come forza amica personificata; l'avvento della

sera è indicato come la fine del regno della mosca e l'inizio di quello della zanzara: due fatti di viva esperienza campestre”<sup>7</sup>.

A oitava *bolgia* apresentou-se, pois, ao viajante, com uma tal quantidade de pequenas chamas que poderia ser comparada às dos vaga-lumes nas noites quentes de verão, seja no número, seja na característica do luzir. A partir dessa imagem que recria os dois parâmetros que concorrem para a descrição do local infernal, tomando por base a sensação visual do personagem, chega-se a visualizar as luzes nas quais estão aprisionadas as almas punidas naquele ponto do inferno. O segundo termo do símile não se desdobra senão naqueles três últimos versos, mas a tensão criada entre as duas realidades faz com que uma e outra estejam em uma relação intocável de interdependência.

Em outro exemplo, extraído do *Inferno*, o símile faz-se mais detalhista:

“Come le rane innanzi a la nimica  
 biscia per l’acqua si dileguan tutte,  
 fin ch’a la terra ciascuna s’abbica,  
 vid’io piú di mille anime distrutte  
 fuggir cosí dinanzi ad un ch’al passo  
 passava Stige con le piante asciutte”. (*Inf.*, IX, 76-81)

Nesse trecho de sua viagem ao inferno, Dante e Virgílio haviam atravessado o pântano de Stige e precisavam entrar pelos portões na cidade infernal de Dite. Nesse momento de impasse, já que os demônios não lhes permitiram a entrada, chegará um mensageiro celeste, anunciado nos versos: “un ch’al passo/passava Stige con le piante asciutte”. A imagem que o poeta cria é a das rãs que fogem diante da cobra inimiga e saltam pela água até se esconderem sob a lama do fundo, escapando assim do perigo. Ao lado dessa descrição palpável, que é parte da experiência através da observação, está colocada a descrição das almas e do modo como fugiram no pântano do Stige, com a chegada do anjo que passava em vôo, apenas tangendo as águas.

<sup>7</sup> PAGLIARO, A. op. cit., p. 257.

O símile coloca rãs e pecadores de um lado e a cobra e o anjo de outro. Da aparente impossibilidade de se identificarem semelhanças entre seres tão distintos, a analogia é criada a partir da fuga diante do inimigo – aqui o anjo, como mensageiro celeste, é estranho ao mundo infernal e, como tal, visto com receio pelos pecadores – e do modo de esconder-se no lodo e na água, que é típico das rãs e usual por parte daqueles pecadores confinados a viver no pântano eternamente.

Em outro momento da viagem, no fosso em que estão sendo punidos os ladrões, o símile foi utilizado para representar a velocidade e ao mesmo tempo o modo característico da corrida dos animais fantásticos que Dante precisava relacionar a algo que fizesse parte do mundo concreto do leitor. Daí ter recorrido à imagem do lagarto que, ao mudar de lugar nos dias tórridos, movimenta-se rapidamente, qual corisco, e, ao mesmo tempo, movimenta-se daquela forma particular que todos aqueles que viram um lagarto podem visualizar, ou seja, movendo sinuosamente a longa cauda que, devido à rapidez com que foge quando alguém se aproxima, parece ser sua única característica visível. O ser descrito através do símile apresenta as características de uma pequena cobra vermelha, branca e negra, da cor de grãos de pimenta que, em velocidade e contorcendo-se, se aproximava do ventre de dois pecadores na *bolgia* dos ladrões.

“Come ’l ramarro sotto la gran fersa  
 dei dí canicular, cangiando sepe,  
 folgore par se la via attraversa,  
 sí pareva, venendo verso l’epe  
 de li altri due, un serpentello acceso,  
 livido e nero come gran dí pepe;” (*Inf.*, XXV, 79-84)

Aparentemente, nesse símile Dante vai se utilizar de comparações que poderíamos considerar como pertencentes à experiência concreta: o lagarto, a pequena cobra, os grãos de pimenta. No entanto, essa pseudo normalidade na qual somos induzidos a crer, é totalmente quebrada nos versos seguintes, em que pouco a pouco o leitor vislumbra o horror das metamorfoses serpentes-homens, num contínuo roubo de formas de vida que representa o eterno castigo dos ladrões nesse canto da *D.C.*. Mais uma vez, o personagem-poeta compara duas coisas não necessariamente semelhantes entre si, mas

semelhantes para o fim da imagem que quer construir. Nesse exemplo fica claro como o primeiro termo de comparação nada mais é do que um gancho imagético-sensorial que capta a atenção, e ao mesmo tempo funciona como impulso inicial para a imaginação, servindo assim de preparação para o desenrolar do segundo, menos comum, que retorna diretamente ao *Inferno*.

No prosseguimento desse percurso poético, vamos nos valer da escolha de Eliot para apontar em relação ao símile que “a dificuldade está em reconhecer que isto é coisa que deveremos sentir e que não se trata de simples palavrório decorativo. Dante nos fornece toda a ajuda de imagens”<sup>8</sup>. Como exemplo, cita o símile no qual a analogia é estabelecida entre o aproximar-se das almas em busca do alimento espiritual, atraídas pela presença de Dante, e os peixes que se lançam em direção à superfície da água quando algo se aproxima, pela possibilidade de serem alimentados.

“Come ’n peschiera ch’è tranquilla e pura  
 traggonsi i pesci a ciò che vien di fori  
 per modo che lo stimin lor pastura,  
 sí vid’io ben piú di mille splendori  
 trarsi ver noi, e in ciascun s’udía:  
 “Ecco chi crescerà li nostri amori”. (*Par.*, V, 100-105).

Dante, guiado por Beatriz, acabou de ascender ao segundo céu, o de Mercúrio, no qual vai encontrar os espíritos que praticaram o bem por desejo de glória. As luzes que se aproximam deles vão complementar seus atos com palavras que confirmam o significado da chegada dos estranhos. Nas palavras do último verso, a vontade das almas que ali se encontram de poder crescer a virtude da caridade respondendo às dúvidas de Dante. A presença dos dois viajantes serve, pois, de alimento ao desejo de caridade das almas. Eis que a analogia do desejo de alimento trazido por algo/alguém de fora aclara o símile que parece, à primeira vista, distante do espiritual.

Foi afirmado anteriormente como a utilização dos símiles deixa de ser na *D.C.* um mero instrumento retórico, dispensável. Para Eliot, eles contêm uma carga poético-didática em vista do bem supremo a ser alcançado. Afirma:

“Tais figuras não são meros recursos retóricos antiquados, mas maneiras sérias e práticas de tornar visível o que é espiritual. Compreender a exatidão de tais imagens representa uma preparação para que se possa apreender o último e maior canto, que é também o mais tênue e o mais intenso”<sup>9</sup>.

Trata-se do último canto do *Paraíso* no qual Dante-personagem-poeta viveu e retratou a experiência mística da luz divina e do qual foram extraídos os versos que seguem.

“La forma universal di questo nodo  
 credo ch’ i’ vidi, perché piú di largo,  
 dicendo questo, mi sento ch’ i’ godo.  
 Un punto solo m’è maggior letargo  
 che venticinque secoli a la ‘mpresa,  
 che fe’ Nettuno ammirar l’ombra d’Argo.  
 Cosí la mente mia, tutta sospesa,  
 mirava fissa, immobile e attenta,  
 e sempre di mirar faceasi accesa.”(*Par.*, XXXIII, 85-108).

Recorrendo aos comentários de Sapegno, a idéia do universo forma uma unidade como a essência divina e Dante tem a certeza de sua visão. Certeza que se baseia na persistência da emoção, pois a memória não reteve o que viu, mas o renovar-se da emoção é prova de que ele a viveu. Nos outros versos, a idéia que nos chega é “come il mare ammirò l’ombra della nave che primamente lo solcava, e tuttora l’ammira dopo tanti secoli, così la mia mente rimaneva sospesa ed intenta ad ammirare il mistero dell’essenza divina”<sup>10</sup>.

Novamente nas palavras de Eliot, “só se pode sentir espanto ante um mestre que pôde assim, a cada instante, colocar o inapreensível em imagens visuais”<sup>11</sup>.

“Indi, come orologio che ne chiami  
 ne l’ora che la sposa di Dio surge

<sup>8</sup> ELIOT, T. S. “Dante”. In: *Ensaïos*, p. 98.

<sup>9</sup> id., *ibid.*, p. 99.

<sup>10</sup> SAPEGNO, N. op. cit., vol. 3, p. 426.

<sup>11</sup> Eliot, T. S., op. cit., p. 100.

a mattinar lo sposo perché l'ami,  
 che l'una parte e l'altra tira e urge,  
 tin tin sonando con sí dolce nota,  
 che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
 cosí vid'io la gloriosa rota  
 muoversi e render voce a voce in tempra  
 e in dolcezza ch'esser non pò nota  
 se non colà dove gioir s'insempra." (*Par.*, X, 139-148).

Dante alcançou o céu do Sol, no qual se encontram os espíritos sábios, entre eles Tomás de Aquino, que vai explicar ao viajante o verdadeiro sentido do amor místico. Nesses versos, a esposa de Deus seria a Igreja, que faria a serenata a seu esposo ao surgir da aurora. Os sons lembrados são os das campainhas, que relacionam o relógio e o despertar aos cantos de louvor. A onomatopéia explícita a união do som, que é 'doce nota', à disposição dos espíritos de cantar em doces coros. A doçura que se repete em "dolce" e "dolcezza" cria a consonância com o estar do personagem no paraíso. O neologismo final, criado a partir de 'sempre', dá ao verso final, que fecha o canto décimo, uma nota de criação diante do 'incrível'.

Impossível não retomar as palavras de Pagliaro em torno da singularidade do símile dantesco; impossível não conectar a busca poética da palavra ligada ao concreto, estabelecendo a todo momento a ponte analógica entre o humano e o divino, o crível e o incrível.

"Se si tiene conto del disuso in cui il modulo era caduto e dei modelli che si ponevano al poeta, la similitudine in Dante appare formula quasi spontanea e, certo, originalissima di discorso poetico: essa è un aspetto del realismo che contrassegna il linguaggio dantesco come sostanziale istanza di concretezza. Il mondo poetico che tendeva all'obiettivazione linguistica era una trasfigurazione fantastica di esperienze di vita e di cultura, la quale esigeva riconoscimento come verità assoluta. La necessità di esprimere comportava il riferimento a dati esperiti, che potessero fare assumere quel mondo irreal, come realtà vissuta".<sup>12</sup>

<sup>12</sup> PAGLIARO, A. op. cit., p. 259.

Eis que na concepção dantesca de símile, na utilização dantesca do símile, na inovação dantesca do símile, conflui, ao lado da busca de realismo, o exercício de continuamente estar ligando duas realidades, que são, como vimos, aspectos de uma única verdade. Influi e conflui, da mesma forma, a utilização da nova língua poética, que lhe permite essa ousadia. No seu traduzir o mundo, com a *D.C.*, pois, Dante transformou o que antes dele era exercício exegético em percurso poético.

É nesse percurso que estaremos nos projetando na segunda parte deste trabalho.

## **Segunda parte**

### DAS TRADUÇÕES DE DANTE



## CAPÍTULO VI

### TRADUÇÕES E TRADUTORES

“Considerate la vostra sememza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza.”  
(*Inf.*, XXVI, 118-120)

O levantamento das traduções da *D.C.* realizadas no Brasil apontou a segunda metade do século XIX como a época em que essas obras começaram a ser produzidas e publicadas, dentro do contexto cultural do Brasil do segundo império. Embora nos informe Paulo Paes de que a influência dos textos traduzidos pode ser considerada limitada no que diz respeito aos autores brasileiros, conhecedores, na sua maioria, de outros idiomas, as traduções influenciaram certamente o público leitor, sobre quem “exerceram elas uma ação por assim dizer pedagógica, apresentando-lhes os grandes autores de outras literaturas e colaborando assim decisivamente para educar-lhes o gosto, ao mesmo tempo que lhes forneciam pontos de referência para uma visão comparativa das obras originariamente escritas no seu próprio idioma”<sup>1</sup>.

Mais precisamente, a primeira tradução de que se tem notícia resulta ter sido a publicada em uma antologia de textos italianos traduzidos organizada por Luís Vicente De Simoni, de 1843, que não foi localizada. O presente trabalho tem como ponto de partida a tradução, realizada em 1864, por Gonçalves Dias, de um fragmento do Canto VI do *Purgatório*. Essa tradução, atualmente parte da antologia *Poesia completa e prosa*, revela no poeta brasileiro – que em sua autobiografia afirma conhecer vários idiomas, aprimorados em suas viagens, dentre eles o espanhol, o italiano, o francês, o inglês e o alemão – o leitor de Dante. Sua tradução de maior empenho, no entanto, não se relaciona ao autor italiano. Durante anos – e seus depoimentos o atestam – o poeta trabalhou na tradução de *A Noiva de Messina*, de Schiller. Os manuscritos de seu trabalho,

---

<sup>1</sup> PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*, p. 10.

praticamente concluído durante sua última viagem à Europa, no entanto, se perderam para sempre no naufrágio em que o próprio poeta perdeu a vida. No ensaio que publicou sobre o autor, Manuel Bandeira revela o conteúdo de uma carta de GD ao imperador Pedro II:

“O que tenho feito ultimamente é adiantar a tradução da *Noiva de Messina* de Schiller, tragédia que sempre tive por cousa excelente no seu gênero, e ocupar-me com estudos sôbre o *Reinecke Fuchs*, que também pretendo traduzir”<sup>2</sup>.

Em outra correspondência, a Antônio Henriques Leal, afirmava que a tradução havia sido terminada, isso em 1863 - embora estivesse incompleta. De fato, informa-nos Bandeira que a versão que “vem nas *Obras Póstumas*, ainda incompleta em várias passagens, reproduz o autógrafo enviado anteriormente a Leal, a quem pretendia o poeta dedicar a tradução”<sup>3</sup>.

Quanto a notícias sobre a tradução do fragmento da *D.C.*, não foram encontradas nem no ensaio de Bandeira, nem na biografia de GD de autoria de Lúcia Miguel Pereira.

Dez anos depois de GD, Machado de Assis publicou a tradução de um canto do *Inferno*. Sua tradução do canto XXV foi publicada no jornal *O Globo*, em 24 de dezembro de 1874 e hoje consta de sua *Obra Completa*. Que MA havia sido leitor de Dante não restavam dúvidas, já que em muitos momentos de seus romances essa presença se torna evidente, como no encontro de Brás Cubas e Virgília em que o narrador afirma: “Valsávamos uma vez, e mais outra. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”<sup>4</sup>, com referência direta aos versos 137-138 do Canto V do *Inferno*.

E, mais adiante, ainda nas *Memórias*: “Sim, senhor, amávamos. Agora que todas as leis sociais no-lo impediam. Agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no *Purgatório*, *di pari, come buoi*

<sup>2</sup> BANDEIRA, M. “Gonçalves Dias”. In: *Poesia e Prosa*, vol. II, pp. 737-38.

<sup>3</sup> id., *ibid.*, p. 738.

<sup>4</sup> ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 180.

*che vanno a giogo*; e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal, menos tardo, mais velhaco e lascivo”<sup>5</sup>.

E, fruto de uma rápida busca no *Dom Casmurro*, no capítulo em que se narra dos olhos de ressaca de Capitu, reaparece o leitor de Dante: “Há de dobrar o gozo aos bem aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas”<sup>6</sup>.

Se Dante aparece e transparece com freqüência nos textos machadianos, a tradução de MA da *D.C.* limitou-se àquele canto XXV do *Inferno*, embora o escritor tenha atuado intensivamente como tradutor, naquele momento em que a tradução começava a se tornar, mais do que uma tendência, uma necessidade. Isto ocorreu no Brasil a partir da década de sessenta, época em que o romance-folhetim constituiu-se no gênero mais traduzido e mais veiculado através dos jornais. “Quando teriam começado os editores brasileiros a publicar traduções?”, pergunta Brito Broca em um capítulo de seus escritos, em que evidencia sua preocupação com essa atividade no Brasil. E esclarece ainda que “o gênero de livros que em primeiro lugar interessou os nossos editores, em matéria literária, foi o romance, e, principalmente, o romance-folhetim. Não havia, então, jornal que não publicasse um romance em rodapé”<sup>7</sup>, quase sempre do francês. Com isso, supria-se a necessidade de leitura de um público para o qual o folhetim havia se tornado imprescindível e ao mesmo tempo criava-se um mercado de trabalho para muitos, já que “o mister de traduzir começava a se apresentar aos intelectuais, não diremos como um meio de vida, mas um recurso econômico semelhante a qualquer outro”<sup>8</sup>.

Tal demanda por traduções de textos franceses reitera a importância do idioma francês como um fator determinante na cultura brasileira. Paes chega a afirmar que “desses idiomas de cultura, o principal foi decerto o francês, a ponto de Joaquim Nabuco,

---

<sup>5</sup> id., *ibid.*, p. 188

<sup>6</sup> ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*, p. 114.

<sup>7</sup> BROCA, B. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*, p. 58.

<sup>8</sup> Id., *ibid.* p. 60.

em fins do século passado, ter podido escrever que ‘o Brasileiro (...) lê o que a França produz’<sup>9</sup>.

Também no caso de MA, como no de GD, a tradução do italiano e da *D.C.* não passou de um episódio pontual. A atividade maior de MA como tradutor concentrou-se em autores franceses, conforme o testemunho de Sacramento Blake: “*Queda que as mulheres teem para os tolos*. Traducção do francêz. Rio de Janeiro, 1861, 43 páginas. (...) *Os trabalhadores do mar*, por Hugo, Rio de Janeiro, 1866, 3 vols.”, sobre o qual afirma:

“É um romance traduzido para o *Diario do Rio de Janeiro*, onde foi primeiramente publicado desde 16 de março deste anno, ao mesmo tempo em que se publicava a obra em Paris, e quando outra traducção se fazia em Lisbôa”<sup>10</sup>. O autor citado aponta ainda MA como tradutor de peças teatrais de autores franceses, como a comédia *Os descontentes*, de Racine; *O barbeiro de Sevilha*, comédia de Beaumarchais; *O suplício de uma mulher*, drama em três atos de E. Girardin e Dumas Filho, e ainda *Montjoye*, comédia de Feuillet e *A familia Benoiton*, comédia em cinco atos de Sardou.

Segundo Wilson Martins, além das traduções já citadas, foi também de MA, a de *Anjo da Meia-Noite*, de Barrière e Plouvier, em 1866, para o *Diário do Rio de Janeiro*. No juízo de Wilson Martins, essa atividade de MA se relacionou com o fato mais concreto da sobrevivência, “da ‘mesquinha realidade cotidiana’ que, além disso, o sujeitava a tarefas que, como o jornalismo e a tradução, trazem consigo o pagamento imediato, compensação mais do que suficiente, no caso, para a sua insignificância”<sup>11</sup>.

Dos textos citados, surge um esboço da figura de MA tradutor, a complementar as informações de sua biografia mais famosa, a de Lúcia Miguel Pereira, na qual transparece essa atividade materialmente necessária para MA, mas não por isso menos importante. Por outro lado, está presente também a idéia da tradução como tarefa inferior à da produção literária, bem como a do jornalismo visto como mera fonte de renda para a sobrevivência. Embora se possa contestar o fato de que aparecem em uma citação apenas, não se pode negar que esses preconceitos apegaram-se a ambas as profissões.

<sup>9</sup> PAES, P. op. cit., p. 10.

<sup>10</sup> SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, vol. IV, pp. 196-7.

<sup>11</sup> MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira*, vol. III, p. 257.

Mas, voltando a Dante, da primeira tradução completa da *D.C.* nos dá notícia, dentre outros autores, Luís da Câmara Cascudo:

“A primeira *Divina Comédia* traduzida por um brasileiro e publicada no Brasil foi a edição em versos brancos, versos soltos como se dizia naquele tempo, do barão da Vila da Barra, doutor Francisco Bonifácio de Abreu. Não teve a emoção de vê-la impressa. Falecera em julho de 1877 e o volume saiu em princípios de 1888, na Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 505 pp. e 31 de prefácio de T. Alencar Araripe”<sup>12</sup>.

Deste quase desconhecido intelectual do século passado, nos dá notícias Pedro Calmon:

“Foi coronel honorário do Exército, por serviços prestados na Campanha do Paraguai, deputado geral em várias legislaturas, lente da Faculdade de Medicina da Côrte, médico do Imperador. Candidatou-se à vaga de João Lisboa no Liceu Provincial (geografia), em 1850. Foi o terceiro colocado no concurso a que se submeteu e nomeado, apesar disso. Sensível às críticas que se fizeram à nomeação, renunciou e mudou-se [da Bahia] para o Rio de Janeiro”<sup>13</sup>.

No que se refere à tradução, uma leitura do prefácio à tradução de BVB, de autoria de Araripe Jr., mostra como este se deteve mais em demonstrar uma erudição a respeito de conhecidos tradutores da *D.C.*, como Littré, e Lamennais, na França, além de Antônio de Castilho, em Portugal, do que propriamente em apontar os aspectos da tradução que prefaciava. Levantou questões a respeito da escolha do registro lingüístico da tradução, já que, no caso de Littré, a opção por traduzir Dante para o francês do século XIII teve como resultado o fato de sua tradução ter sido retraduzida para o francês de sua época. A certa altura, Araripe afirma que a tradução, desta vez a do Barão, apesar de apresentar “desvios, muitas infidelidades”, seria suficiente para a compreensão por parte dos leitores dos episódios principais e das linhas gerais da obra. E acrescenta que “na impossibilidade de lutar com a *rima terza* de Dante, (...) o Barão da Villa da Barra preferiu o verso solto às

<sup>12</sup> CÂMARA CASCUDO, L. da. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*, p. 21.

<sup>13</sup> CALMON, P. *História da Literatura Bahiana*, p. 187.

*terzinas* do poema”, que apresenta a vantagem de “manter quase sempre a mesma liberdade de movimentos”<sup>14</sup>.

A adoção do verso solto teria sido vista, pois, pelo prefaciador como uma posição intermediária entre a opção pelos versos em rima e a opção pela prosa, “que será sempre o caminho mais simples de chegar até o pensamento do poeta”. A tradução para o português, favorecida pela “flexibilidade da sua sintaxe” possibilitou ao tradutor, segundo Araripe, ficar menos preso a uma “tradução palavra por palavra”<sup>15</sup> e, – por que não? – merecer a alcunha de “o novo intérprete de Dante”, talvez o ‘novo’ por ‘brasileiro’, ou em posição de renovação em relação às traduções parciais já citadas.

Da leitura do prefácio, temos também a certeza de que o Barão não se limitou à tradução da *D.C.*, pois Araripe Jr. apresenta a escolha dos poetas como argumento para considerar o tradutor como alguém que “tinha chama divina e era um espírito de eleição”, já que havia marcado “a sua predileção pelos monumentos das duas maiores literaturas dos tempos modernos: esta tradução e as dos dramas de Shakespeare”<sup>16</sup>.

Ainda a respeito do trabalho de tradução de BVB, um dos comentários mais contundentes é o que consta das *Memórias*, de Agrippino Grieco, que assim se refere ao Barão:

"Com relação ao baiano Bonifácio de Abreu, barão de Vila da Barra, ignoro se redigiu algum desses livros tirânicos, talmúdicos, pavor dos estudantes. Mas sei que esse pardavasco traduziu a *Divina Comédia* em versos brancos. O poeta florentino a certa altura do 'Inferno' encontra *Maomé* estropiado ("Vedi come storpiato è Maometto...") mas, em Bonifácio, estropiado é o próprio Dante. Mais aconselhável lê-lo no original italiano, mesmo com auxílio de dicionário, que lê-lo na versão do ilustre clínico guindado ao baronato”<sup>17</sup>.

É claro que temos nesse depoimento bem mais do que uma referência à tradução, mas restringindo a análise à *D.C.*, encontramos nas palavras de Grieco um convite explícito à leitura de Dante em italiano, sem passar pelo suplício de ter de lê-lo através do

<sup>14</sup> ARARIPE Jr., “O novo intérprete de Dante”. In: *Obra crítica*, vol. II, p. 12.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 12.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 8.

Barão. Menos contundente, sem contudo deixar de lado a ironia, Pedro Calmon assim se referiu ao Barão:

“Médico e professor, entretendo com as musas, nem sempre dóceis, o tempo que roubava à ciência, Francisco Bonifácio de Abreu versejou e escreveu abundantemente na Bahia de 1845 a 1850. A política e uma cátedra na Faculdade de Medicina o retiveram depois no Rio de Janeiro, onde ganhou créditos de cirurgião e fama de poeta culminada esta na versão da *Divina Comédia*”<sup>18</sup>.

Acrescenta ainda Calmon que em outras poesias de seu período juvenil, o Barão apresentava um estilo demasiado enfático, aliado a um despropositado e ingênuo entusiasmo lírico. Cita ainda Calmon o exemplo de um poema que o Barão compôs por ocasião do assassinato de uma moça de nome Júlia da parte do professor Lisboa, em que o tribunal celeste, e as figuras dos anjos e arcanjos rodeando a jovem remetem a imagens dantescas.

Na *Enciclopedia Dantesca*, que reúne os verbetes produzidos pelos grandes estudiosos da obra-prima de Dante, consta que a tradução de BVB resultou numa obra “di grandi pretese, in una lingua lambiccata piena di cultismi e di inversioni superflue e con una versificazione spesso infelice e faticosa”<sup>19</sup>.

Eis que os comentários sobre a tradução de BVB a inserem, juntamente com seu autor, no cenário político-cultural do Brasil de fim de século com as 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.

Outro aspecto que não pode ser deixado de lado diz respeito ao fato de obras de autores brasileiros serem impressas na Europa. Esclarece-nos Paes que “No terreno editorial, a que está organicamente vinculada a atividade do tradutor enquanto profissional, firmava-se então a Livraria Garnier como a principal editora brasileira,

---

<sup>17</sup> GRIECO, A. *Memórias*, vol.2, p. 229.

<sup>18</sup> CALMON, P. op. cit., p. 188.

situação que manteve até o começo deste século, mau grado as suas edições de nossos autores, Machado de Assis em primeiro lugar, fossem impressas na França”. Como se isto não bastasse, um bom número de traduções vinha de Portugal, uma vez que, segundo Paes, naquela época, “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”<sup>20</sup>.

Outra tradução da *D.C.*, neste caso a primeira a ter sido realizada do *Inferno* completo, foi a do pernambucano monsenhor Joaquim Pinto de Campos, publicada em Lisboa, em 1886. A respeito do tradutor, comenta Sacramento Blake:

“Militou desde 1845 sob as bandeiras de um dos partidos políticos do imperio e cooperou muito a bem da ordem publica, alterada pela revolução pernambucana de 1849; foi deputado à assembléa provincial e à geral em cinco legislaturas, sendo o relator da comissão especial que deu parecer sobre o projeto relativo à liberdade de ventre, convertido na lei de 28 de setembro d 1871. Exerceu o cargo de bibliothecario da faculdade de direito, o de professor de eloquencia do gymnasio pernambucano e de membro do conselho director da instrucção publica”<sup>21</sup>.

Quanto à atividade de tradutor, seguindo ainda as referências de Blake, consta que traduziu algumas “passagens dos discursos proferidos por M. Pasteur e M. Renan, por ocasião da entrada do primeiro no instituto de França, como sucessor de M.E. Littré. Lisboa, 1882, 23 pags. In 8<sup>o</sup>; *A divina comedia* de Dante Allighieri: versão portugueza commentada e annotada. Lisboa, 1886, CCI – 627 pags. In 4<sup>o</sup> gr. Com o retrato de Dante e a figura de seu inferno. Duzentos e uma paginas são occupadas com o prologo, traços biographicos de Dante, etc... Quanto à divina comedia o traductor... não passou do Inferno. (...) A edição do livro é nitida”<sup>22</sup>.

Publicada pela primeira vez em Lisboa, esta tradução do *Inferno* da *D.C.* ocupa hoje os dois primeiros livros da coletânea das obras de Dante Alighieri traduzidas em português e publicadas em dez volumes pela Editora das Américas. É uma tradução em prosa na

<sup>19</sup> *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, p. 696.

<sup>20</sup> PAES, P. op. cit., pp. 22-3.

<sup>21</sup> SACRAMENTO BLAKE, op. cit., p. 224.

<sup>22</sup> id., *ibid.*, p. 229.

qual, além de uma longa apresentação, cada canto traduzido é seguido de um capítulo com longas notas explicativas e comentários.

Câmara Cascudo aponta em sua obra<sup>23</sup> aspectos da participação de MJPC à vida política e cultural brasileira, como deputado provincial e seis vezes Deputado Geral por Pernambuco, pelo Partido Conservador. Foi relator do projeto da lei de 1871, que libertava os filhos nascidos de mães escravas; foi contrário à aprovação do casamento civil, que para ele não poderia ter valor de sacramento; recebeu inúmeras condecorações e participou de diversas polêmicas envolvendo assuntos religiosos.

Informa-nos a esse respeito Wilson Martins que MJPC, em Recife, esteve envolvido na polêmica em torno do episódio conhecido como “as Bíblias falsificadas”, como foram chamadas as bíblias protestantes, no qual entrou em contraste com Abreu e Lima. Ambos defendem seus pontos de vista através de livros cujos títulos explicitam o teor dos desentendimentos: *O Deus dos Judeus e o Deus dos Cristãos*, de Cristão Velho, o pseudônimo de Abreu e Lima; *Polêmica Religiosa*, de MJPC. Segundo Martins, “no início do seu livro, este último afirma, com malícia (sabendo-se que Abreu e Lima era filho de padre), que o Cristão Velho não podia ser o conhecido general e foliculário: ‘Ninguém tem tão fortes razões para respeitar a classe sacerdotal como o Sr. Abreu e Lima’ ”<sup>24</sup>. O que pode nos dar a idéia de quão irônicos e mordazes fossem os embates entre os intelectuais e os literatos, sem falar nos políticos, no fim do século XIX e no início do XX.

Voltando às traduções da *D.C.* realizadas no fim do século XIX, é a tradução integral da *D.C.* realizada por Pedro Xavier Pinheiro em 1888 que vai ocupar um importante espaço, tendo sido reeditada várias vezes: em 1907, em 1918, com ilustrações de Gustave Doré, a edição comemorativa de 1946, além de outras mais recentes. Deste professor baiano, autodidata e conhecedor de vários idiomas, afirmou Raimundo de Menezes:

“Notabilizou-se pela excelente tradução da *Divina Comédia*, de Dante, que surpreendeu a cultura nacional, seis anos depois da sua morte, pois era apenas conhecido

<sup>23</sup> CÂMARA CASCU DO, I. op. cit. pp. 21-25.

<sup>24</sup> MARTINS, W. op. cit. p. 267.

como o autor de modestas monografias. Foi editada pelo seu genro José Luís de Freitas”<sup>25</sup>.

Verbetes como o de Menezes e o de Coelho que vem a seguir, certamente contribuíram para criar a atmosfera laudatória em torno dessa tradução, que foi, ao que parece, sugerida a PXP por Machado de Assis, ao que parece, seu colega de repartição no Rio de Janeiro. Sobre ela, Jacinto do Prado Coelho em seu *Dicionário* comenta que “a melhor tradução da *Divina Comédia* (1888) pertence a um brasileiro: José Pedro Xavier Pinheiro”<sup>26</sup>.

Da mesma forma, prosseguem os elogios no comentário de Sacramento Blake:

“Xavier Pinheiro traduziu vernacularmente para nossa lingua os 34 cantos do Inferno, os 33 do Purgatorio e os 33 do Paraizo. Artista como era na verdadeira accepção da palavra, não admitia impurezas de linguagem, e fanatico pelo genio de Dante, não poupou esforços para legar às nossas lettras um trabalho digno de admiração. Além da traducção, annotou todos os cantos e na introducção da obra, que verteu com verdadeiro amor à fôrma, vasou todos os conhecimentos e mostrou modestamente quanto era seu cerebro educado, quanto éra elle erudito”<sup>27</sup>.

No que se refere à maior aceitação da tradução de PXP, além dos textos apresentados, parecem constituir prova suficiente as inúmeras reedições ao longo dos últimos setenta anos. A *Enciclopedia Dantesca* traz o seguinte comentário a respeito dessa tradução:

“Nel 1888 e sempre a Rio si pubblica poi l'*Inferno*, tradotto da José Pedro Xavier Pinheiro in terzine di limpidi endecasillabi ritmicamente corretti, benché talvolta concatenati irregolarmente: questa *traducção brasileira*, come è orgogliosamente indicata nel frontespizio, encomiabile per la fedeltà al testo e la scioltezza della lingua e accompagnata da un meticoloso commento soprattutto storico, è in assoluto la migliore di quante siano state eseguite, fino a questi ultimi anni, nei paesi di lingua

<sup>25</sup> MENEZES, R. de. *Dicionário Literário Brasileiro*, vol. IV, p. 1001.

<sup>26</sup> COELHO, J. do P. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, p. 821.

<sup>27</sup> SACRAMENTO BLAKE, op. cit., p. 121.

portoghese. (...) la versione ha conosciuto una notevole fortuna e ha soppiantato definitivamente quella di Abreu”<sup>28</sup>.

Notas destoantes da linha elogiosa, as menções que se fazem sobre a tradução de PXP em *Atores e autores*, de Sílio Boccanera Jr., e nas memórias de Agrippino Grieco. O primeiro afirma da tradução de PXP que “mereceu crítica severa de Sílio Boccanera (pai), italiano de nascimento e conhecedor profundo da literatura pátria”<sup>29</sup>. Quanto ao segundo, sem perdoar nem PXP, nem BVB, afirmou: “Os aporuguesadores de Dante, barão da Vila da Barra, Xavier Pinheiro e outros, até pareciam gibelinos vingativos, tal a fúria com que maltrataram o pobre guelfo ainda uma vez desterrado...”, numa citação que aqui tomo de empréstimo a Paes<sup>30</sup>.

Seja como for, devido, com toda probabilidade, ao sucesso da tradução de PXP, não constam outras traduções da *D.C.* nas primeiras duas décadas do século XX, embora se tenha notícias de uma parcial, do Canto V do *Inferno*, de autoria do gaúcho Eduardo Guimaraens, que não figura neste trabalho por não ter sido encontrada. Seu nome, no entanto, encontra-se relacionado “ao fascínio ao qual os simbolistas não escaparam”, ou seja, mais diretamente, às traduções de Baudelaire, de quem traduziu oitenta poemas de *As flores do mal*, tendo sido, segundo Paes, “quem melhor e mais extensamente o traduziu”<sup>31</sup>.

A partir dos anos trinta, houve uma intensificação do trabalho tradutório, devido, ainda segundo Paes, à criação no Brasil “das condições mínimas, de ordem material e social, possibilitadoras do exercício da tradução literária como atividade profissional, ainda que as mais das vezes subsidiária”<sup>32</sup>. Com relação às traduções da *D.C.*, outros dois escritores publicaram seus trabalhos em torno de cantos do *Inferno*: Generino dos Santos e Gondin da Fonseca.

Do primeiro, que produziu uma tradução de dois cantos do *Inferno* – o X e o XIII – em versos rimados, publicada em 1937, temos um testemunho nas palavras de Agrippino Grieco, que afirma: “Generino dos Santos teve um canto da sua tradução do 'Inferno'

<sup>28</sup> *Enciclopédia Dantesca*, vol I, p. 696.

<sup>29</sup> BOCCANERA Jr. S. apud ALVES, M. *Intelectuais e escritores bahianos*, p. 116.

<sup>30</sup> GRIECO, A. apud PAES, P. op. cit., p. 22.

<sup>31</sup> PAES, P. op. cit., p. 24.

inserto no *Diário Oficial* porque um deputado o leu em sessão da Câmara. Dele afirmavam que o *Corvo* de Poe lhe entrara no quarto sujo, por engano, e saíra logo num velocíssimo vôo, a crocitar: "Nunca mais!"<sup>33</sup>. Depoimento que serve mais uma vez a demonstrar como literatura e política andavam de mãos dadas e quanto a ironia perseverava nos escritos da época.

Ainda a propósito desse tradutor, GS, o autor da advertência que precede seus poemas (indicado somente com L.F.V.S.), coloca novamente em foco a leitura ocorrida na Câmara e aclara o caráter 'de gaveta' dessa tradução, afirmando em tons neutros que não lhe cabia "criticar a excellencia ou tibieza de estro que porventura existam nos poemas originaes ou nas traducções" e que teria apenas notado, "num cotejo com o original uma ou outra pequena distração porventura existente". Citando o fato de alguns trabalhos sobre Dante, em homenagem ao seu sexto centenário, terem sido lidos na Câmara, esclarece que "no prefácio da 2a. edição da versão do Barão da Villa da Barra, o editor Garnier falando das tentativas de passagem para o portuguez, da Divina Comedia diz: ... e a de Generino dos Santos só a conhecem os seus amigos, por não ter elle querido, até então, dar-lhe publicidade"<sup>34</sup>.

A tradução dos cantos do *Inferno* de GS encontra-se inserida em sua obra *Humaníadas*, de oito volumes, em que podemos nos certificar seja de sua incondicional adesão à filosofia positivista seja de seu fascínio pela vida e pela obra de Dante. GS produz uma série de poemas que têm por tema Dante e o amor deste por Beatriz, fatos da vida do florentino e/ou episódios retirados de suas obras.

Informa-nos Wilson Martins que GS, juntamente com Aníbal Pinto, foi o criador em Recife da 'revista infernal' *O Diabo a Quatro*, "de caráter crítico e combativo, tendo defendido o Abolicionismo e as idéias republicanas", além de ter colaborado em várias outras publicações, como *O Futuro* (1864), o *Liberal Acadêmico* (1865), e de ter fundado, "em companhia de Sousa Pinto, *O Trabalho*. Em todas essas publicações, deixou esparsas as suas poesias, somente a partir de 1937 reunidas em livro"<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 25.

<sup>33</sup> GRIECO, A., *op. cit.*, p. 330.

<sup>34</sup> SANTOS, G. dos. *Humaníadas*, "Advertencia", vol. 8, p. 8.

<sup>35</sup> MARTINS, W. *op. cit.*, p. 488.

A outra tradução de cantos do *Inferno* realizada nos anos trinta, mais precisamente datada de 1938, a de Gondin da Fonseca, consta do volume *Poesia de angústia, sofrimento e morte*, em que o autor reúne suas diversas traduções, que vão de Wilde a Rimbaud, de Verlaine a T. S. Eliot, de Poe a T. E. Lawrence. De autores italianos, ao lado da tradução do canto V e de parte do canto XXXIII do *Inferno*, encontram-se os versos do *Cântico de louvor às criaturas* de São Francisco de Assis.

Na seção *Ao leitor*, na abertura da edição utilizada (Ediouro), o tradutor faz um retrospecto de seu trabalho, afirmando ser milagroso no Brasil o fato de um livro de traduções em verso atingir a quarta edição, embora com tiragens modestas; fato esse que, segundo Gondin, vem a demonstrar que “cerca de mil pessoas” seriam apreciadoras dos autores por ele traduzidos, acrescentando: “Quando há quarenta anos apareceu a minha primeira versão de *O Corvo*, o poema só era conhecido pela de Machado de Assis, que eu admiro mas não segue bem o original”. Da tradução de Dante afirma que foi feita “por simples prazer intelectual”<sup>36</sup>.

Outro tradutor de uma das partes da *D.C.*, o *Inferno*, foi Júlio César de Melo e Sousa, mais conhecido pelo pseudônimo de Malba Tahan, conhecido professor do Colégio Pedro II e autor de inúmeras obras em torno de lendas e curiosidades, dentre as quais a conhecida *O Homem que calculava*. 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 *D.C.*, a de Vinícius Berredo, temos que “iniciou-se essa nova série, menos erudita, mas mais acessível às massas, com a 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”<sup>37</sup>.

Nos anos cinqüenta, surgiram quatro das traduções constantes deste trabalho: em 1953, foram publicados os três cantos do *Inferno* traduzidos por Dante Milano e a *D.C.* completa traduzida por João Ziller. Pertencem também a essa época as publicações do *Purgatório*, realizada por César Augusto Falcão e a do *Paraíso*, realizada por Aldo della Nina, ambas reunidas na mesma coletânea da Editora das Américas já citada com MJPC.

<sup>36</sup> FONSECA, G. da. *Poesia de angústia, sofrimento e morte*, pp. 9-10.

<sup>37</sup> CARNEIRO, Paulo E. de B. *Dante e o Brasil*, p. XIII.

Dante Milano, “poeta arredo, tradutor impecável de Dante e Baudelaire”, nas palavras de Manuel Bandeira, “foi um dos principais poetas do Modernismo histórico”, tendo estreado em livro somente em 1948, o que, segundo Bandeira “se por um lado privou um grande público de mais cedo tomar conhecimento de um dos nossos poetas mais fortes e mais perfeitos, deu, por outro lado, ao artista a vantagem de surgir em plena maturidade, sem os cacoetes caducos dos primeiros anos do Modernismo”<sup>38</sup>.

Se não há um juízo propriamente crítico de Bosi a respeito das traduções já citadas, certo é que algumas delas estão incluídas no “número razoável de boas versões que de certo influíram na formação de um gosto literário moderno”. Do elenco lembrado por Bosi constam: “trechos do *Purgatório* dantesco e líricas de Ungaretti, por Henriqueta Lisboa, *Poemas da angústia alheia* (Poe, Wilde, Rimbaud) [mas não é citado Dante] por Gondim da Fonseca; *Três cantos do Inferno*, por Dante Milano”<sup>39</sup>.

Continuando na apresentação das obras e dos tradutores, chega agora a vez do professor João Ziller, que produziu outra tradução integral da *D.C.*, em versos rimados. Da apresentação da obra, consta um comentário, que se faz depoimento, no qual Nelson Rodrigues Carvalho afirma: “Devo esclarecer, contudo, que da epopéia de Dante conheço mais a profundidade que a extensão e esta através dos belos, formosos versos da versificação mais que tradução brasileira do eminente Professor Ziller, pela qual me tomei de poético entusiasmo. O Professor Ziller, metendo-o em candentes versos, vernaculizando-o, revelou-se, de público, do mesmo passo filósofo, poliglota e justo; cultor da beleza poética de Dante dos maiores que conheço - mas, sobretudo, prestou às modernas gerações inestimável contribuição: a fé é de fato um dos caminhos da ética, o mais acessível aos jovens na senda do bem e da verdade”. E prossegue seu elogio ao professor, pela sua “tenacidade, paciência e fé para versificar, traduzindo-os em português e rimando-os sonoramente, os 14.243 versos do italiano precursor em que foi composta a imensa obra de Dante”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> BANDEIRA, M. apud *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, vol. I, p. 905.

<sup>39</sup> BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, pp. 538-9.

<sup>40</sup> CARVALHO, N. R. de. *Apresentação*, In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, tradução de João Ziller, s/n.

Das outras duas traduções efetuadas na década de 50, de Aldo della Nina, o *Paraíso*, e de César Augusto Falcão, o *Purgatório*, da coletânea de obras da Editôra das Américas, não existem notícias ligadas a outras atuações no campo da literatura, ou mesmo da tradução. Se valem as lembranças, o Sr. Aldo della Nina possuía um escritório em São Paulo, onde atuava como tradutor juramentado.

Nos anos sessenta, em ocasião da comemoração de mais um centenário do nascimento de Dante, foram publicados os versos do *Purgatório* traduzidos por Henriqueta Lisboa, juntamente com ensaios de Carpeaux, Bizzarri e Milano, entre outros, no Caderno *O meu Dante*, editado em 1965. Constam dessa edição as traduções em verso dos cantos I, XVII e de parte do canto XXVIII do *Purgatório*.

No seu ensaio, que apresenta também as traduções, conta Henriqueta Lisboa que seu pai “possuía uma tradução da *Divina Comédia*, possivelmente a do Barão da Villa da Barra com que me deparei mais tarde e não logrou interessar-me, pelas suas dificultosas inversões estilísticas”<sup>41</sup>. E continua: “Um dia encontrei em Machado de Assis a tradução de um trecho do *Inferno*, canto XXV. Já havia estudado algo da língua italiana, já havia decifrado alguns livros em prosa, escusa dizer romances, no original. Embora o trecho escolhido pelo escritor brasileiro não me fôsse muito simpático, teve o condão de estimular-me para o confronto”. E a poetisa mineira continua expondo suas primeiras sensações ao encontrar-se com o texto de Dante até sua entrega ao trabalho de tradução do *Purgatório*, por ela considerado “o clímax da *Divina Comédia*”<sup>42</sup>.

É desse mesmo ano, de 1965, a publicação da tradução da *D.C.* integral de autoria de Hernani Donato, que optou pela tradução em prosa. Seus trabalhos de tradução incluem além de contos de Andersen e Grimm, e de uma coletânea das *Maravilhas da novela italiana*, uma obra de Alberto Moravia, *Delito no campo de ténis*, e a tradução da *D.C.*, recentemente reeditada. Tem em seu currículo uma longa lista de publicações e atualmente ocupa a cadeira de número vinte da Academia Paulista de Letras.

A tradução de Cristiano Martins foi realizada inicialmente em 1976 e reeditada há pouco tempo: apresenta a *D.C.* integral, em versos rimados, sem que se tenha do autor

<sup>41</sup> LISBOA, H. et alli. *O meu Dante*, p. 10.

<sup>42</sup> Id., *ibid.* p. 10.

obtido muitos dados. Sua tradução foi citada em inúmeros trabalhos, inclusive na tradução de Auerbach feita por Raul de Sá Barbosa, *Dante, poeta do mundo secular* (Rio de Janeiro, Topbooks, 1997) . Na obra de Menezes, é citado como “polígrafo, professor, jurista e ensaísta”<sup>43</sup>. Consta também que possui profundos conhecimentos do idioma alemão, além de ser considerado uma “autoridade em relação à obra de Camões e Rilke”. Ocupa atualmente a cadeira de número cinco da Academia Mineira de Letras.

Vinícius César de Berredo, engenheiro e poeta, na definição do irmão responsável pela apresentação da obra, foi o autor de uma tradução do *Inferno*, em versos rimados, publicada em 1976.

Ainda nesse mesmo ano de 1976, foram publicados os *Seis cantos do Paraíso de Dante*, na tradução de Haroldo de Campos, que como ele próprio refere, “integram-se no meu projeto geral de tradução criativa – transcrição – de poesia”<sup>44</sup>. A tradução realizada apresenta os cantos I, II, XIV, XXIII, XXX e XXXIII do *Paraíso*, acompanhados de um ensaio do tradutor, cujo conteúdo será revisitado no decorrer do trabalho. Paes aponta quão importante foi “nesse setor de tecnologia tradutória de ponta”, principalmente devido “ao trabalho de recriação de textos da mais alta complexidade formal, como as *Rime pietrose* de Dante, a poesia provençal”<sup>45</sup>, a atuação tanto de Haroldo quanto de Augusto de Campos, não só pelo alto nível das traduções como pelo campo que abriram para a tradução poética e para a sua veiculação em jornais e revistas.

Para finalizar, ainda outra tradução integral, e em prosa que participa deste trabalho é a de Cordélia Dias Aguiar, editada pela Ediouro, sem que maiores informações a respeito da tradutora tenham sido encontradas. Também neste caso, a data da edição não foi esclarecida.

E, finalmente, a tradução da *D.C.*, realizada por Italo Eugenio Mauro, publicada em 1998. É a mais recente dentre as traduções da *D.C.*, completa, em versos soltos, e encontra-se em três volumes, numa edição bilíngüe.

Ao longo, pois, de um pouco mais que um século, a *D.C.* vem sendo traduzida no Brasil, em partes ou integralmente. Por outro lado, constata-se, mesmo que de forma

<sup>43</sup> MENEZES, R.de. op. cit., vol. III, p. 785.

<sup>44</sup> CAMPOS, H. de. “Apresentação”. In: *Dante: seis cantos do Paraíso*, s/n.

<sup>45</sup> PAES, P. op. cit., p. 31.

empírica, que as traduções existentes não são compreendidas, ou apreciadas pelos leitores, sejam eles iniciantes ou iniciados. Muitos leitores potenciais da *D.C.* não conseguem, muitas vezes, completar a leitura do poema dantesco devido a uma série de problemas que, em geral, se resumem à 'qualidade ruim' da tradução. Alguns desses problemas acabaram de ser esboçados, ao longo deste capítulo, em forma de crítica e/ou de ironia, especialmente no que se refere aos textos traduzidos em épocas mais remotas.

Daqui para frente e cada vez mais, este trabalho terá por finalidade olhar mais de perto para as traduções, buscando, através do prisma específico da tradução do símile dantesco, chegar a dados de fato que permitam apontar um caminho para uma efetiva fruição da *D.C.* por parte dos leitores brasileiros.



## CAPÍTULO VII

### Símbles da *D.C.*: entre a voz e o silêncio.

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

Dos tradutores às traduções: ao longo deste capítulo vão ser comentadas as traduções dos símiles extraídos do *corpus*. A partir do levantamento dessas ocorrências, que serão objeto de discussão à medida que serão apontadas, irá se construindo o quadro que abrange desde a valorização até o descaso, passando pelos diversos tipos de alterações presentes nas traduções.

Através da análise das traduções dos símiles, foi possível reconhecer algumas características, que aqui se encontram identificadas pela definição e as respectivas letras em negrito. Essas ocorrências foram assinaladas nos textos traduzidos conforme as definições que seguem abaixo:

- a valorização do símile, que se reflete em sua elaboração criativa por parte do tradutor; **[V]**
- a inserção de acréscimos ao conteúdo que descaracterizam/alteram o símile; **[A]**
- a modificação do símile, na estrutura e no conteúdo, nos casos em que subsiste a idéia que viria sugerida através do símile, sem que se instaure a comparação. Transforma-se assim o sugerido em descrito; **[C1]**
- a modificação do símile ao nível do conteúdo, atingindo a formulação das imagens e provocando incoerências, ou provocando ‘quebras’ no significado, que se manifestam no interior do símile ou nas relações do símile com o todo do poema; **[C2]**

- a modificação do símile, na estrutura e no conteúdo, nos casos em que o símile não foi visto na sua dupla função de generalizar/especificar. A alteração desse tipo descaracteriza o símile, rompe um elo estrutural e um elo de significação; [C3]
- a inserção de explicações no interior do símile antecipando elementos apenas sugeridos, caracterizando uma função exegética; [E]
- a utilização de termos e/ou expressões fora do contexto da situação apresentada, ou exageradas/inadequadas aos parâmetros internos do símile, ou sem sentido; [I]
- a criação de textos de difícil compreensão, quer pelo excesso de inversões, quer pela utilização de termos e/ou sintaxe complicada, alterando o símile ao nível da estrutura e do conteúdo; [X]
- a supressão do símile, através da qual o tradutor altera basicamente a estrutura do poema; [S]

Inicialmente, um exemplo de símile breve, contextualizado no Canto V do *Paraíso*, em que se manifesta a ausência da comparação nas traduções analisadas. Trata-se do início do canto, que se abre com uma longa fala de Beatriz, explicando inicialmente a Dante o porquê da luminosidade que dela refulge, e retomando, em seguida, uma dúvida que ele anteriormente lhe havia colocado. A questão proposta por Dante aparece resumida na fala de Beatriz dos versos 13-15, e diz respeito à possibilidade para aquele que não tenha cumprido algum voto de compensar essa falha, de tal forma a não incorrer em problemas com a justiça divina.

“ ‘Tu vuo’ saper se con altro servigio,  
 per manco voto, si può render tanto  
 che l’anima sicuri di letigio’.  
 Sí cominciò Beatrice questo canto;  
 e sí com’uom che suo parlar non spezza,  
 continuò cosí ‘l processo santo:” (*Par.*, V, 13-18)

O símile ocupa somente o verso 17, mas se interliga a toda a *terzina*, que tem a função de interromper a fala de Beatriz, praticamente dividindo-a em dois momentos: o

primeiro, que é o da abertura e da retomada do assunto (vv.1-12), e o segundo, o momento do desenvolvimento, que se estende do verso 19 ao verso 84 e constitui o argumento principal desse canto. É como se esses três versos tivessem o poder de avisar ao leitor que, embora Beatriz não se interrompa, o que ela vem discutindo liga-se a uma fala iniciada no canto precedente, e que nesse momento cabe prestar atenção à seqüência inovadora e iluminante de suas palavras em torno da dúvida trazida por Dante. Nesse sentido, o símile, colocado estrategicamente no verso do meio da *terzina*, dá ênfase ao fato de que, na verdade, não houve interrupção na fala de Beatriz e sim uma mudança de assunto.

Na tradução de CDA não restam dúvidas quanto à supressão do símile: “Beatriz começou este canto assim dizendo:” [S]. No texto de BVB, com o desaparecimento do símile, a ação aparece diretamente atuada por Beatriz, sem que se verifique a comparação.

“Este canto encetou Beatriz dest’arte,  
E sem interromper os seus dizeres, [C1]  
Foi na santa oração continuando”. (BVB)

Já na tradução de JZ, o símile suprimido deixa lugar a uma comparação entre a fala do ‘agora’ e a fala do ‘antes’, deixando de lado a generalização. Persiste uma idéia de comparação, que se articula entre a fala do antes e do depois, mas sem que a imagem do símile, que sugere o ‘como quem não se interrompe’, se realize. Por outro lado, o que o texto de JZ coloca em evidência é o “tom santo e polido” com o qual Beatriz estaria falando, enquanto que está em jogo o fato de ela ter dado continuidade ao seu discurso, porém com outro conteúdo.

“Beatriz, o canto assim introduzido,  
prosseguiu, como havia começado, [C1]  
a discursar em tom santo e polido:” [I] (JZ)

Na tradução de PXP, “E, como quem no discorrer não pára” [V], o tradutor captou dois dos aspectos – síntese e simplicidade – da linguagem dantesca, que permitiram a

criação de um verso simples e claro; no caso de IEM, que também manteve o símile em sua tradução, imprimiu-lhe um tom diferente pela utilização do termo ‘desviar’, já que ‘desviar’ e ‘interromper’ implicam em ações diferentes e, nesse caso, não houve desvio, mas mudança, que, por sinal, nos versos dantescos, é marcada pelo símile. A tradução resultou em: “e, como quem do assunto não desvia, continuou o seu discurso santo.” [I] (IEM).

No caso da tradução de AN, o símile foi mantido, mas a tradução demasiado literal resultou em: “Assim deu Beatriz início a êste canto; e, como homem que não interrompe a sua fala, prosseguiu na sua prática santa” [I]. O termo ‘homem’ acaba por conflitar, em gênero, com Beatriz, o que não teria acontecido com a utilização de ‘quem’, ou ‘aquele que’, já que o termo *uomo* foi utilizado no sentido genérico.

Da mesma forma, a respeito da tradução de HD, vale apontar a presença do símile, mas sem que a não-interrupção/interrompida tenha se manifestado, com a introdução da idéia de eloquência, que não está em jogo: “16. Com tais palavras Beatriz iniciou o seu falar. E, qual orador a quem não falta eloquência, prosseguiu:” [A]. No caso da tradução de CM, “e como quem o engenho tem disserto” [A], o acréscimo ao texto parece complicar a idéia, inicialmente simples, dos versos dantescos, introduzindo a questão do dissertar ligada ao engenho, em lugar de abordar simplesmente a interrupção do discurso.

Embora esse símile e, se quisermos, a *terzina* toda seja aparentemente de pouco peso, são esses versos que apontam para a importância do que será dito na continuidade da fala de Beatriz.

Neste outro trecho analisado, extraído do *Purgatório*, ocorrem dois símiles, um estruturado em torno do despertar com a sensação de não se saber onde se está, que é comparada ao despertar de Aquiles depois que sua mãe Tétis o raptou durante o sono do centauro Quiron e o levou para a cidade de Sciro, e o outro, breve, comparando a lividez do rosto de Dante, que acabava de acordar de um sonho, à palidez provocada por um susto. O sonho de Dante, de estar sendo transportado pelos ares por uma águia até a porta do Purgatório, acontece ao mesmo tempo em que ele é realmente transportado por Santa Lúcia, conforme a posterior explicação de Virgílio, até a soleira do Purgatório, na qual um anjo guardião incide na testa de Dante sete letras P, simbolizando os sete

pecados capitais que serão redimidos no Purgatório. O despertar de Dante, pois, coloca-o frente à realização concreta daquilo que o sonho lhe havia prefigurado. Daí o espanto de encontrar-se em outro lugar que se aproxima da palidez. Os versos 34 e 40 estabelecem a conexão do primeiro símile, em que o viajante se coloca na mesma situação de Aquiles, criando portanto um elo entre o fato mitológico e o fato pessoal. O verso 42 traz o símile breve, que estabelece a relação entre quem empalidece por um susto e a situação vivida por Dante naquele momento.

“Non altrimenti Achille si riscosse,  
 li occhi svegliati rivolgendo in giro  
 e non sappiendo là dove si fosse,  
 quando la madre da Chiron a Schiro  
 trafuggò lui dormendo in le sue braccia,  
 là onde poi li Greci il dipartiro;  
 che mi scoss’io, sí come da la faccia  
 mi fuggí ‘l sonno, e diventa’ ismorto,  
 come fa l’uom che, spaventato, agghiaccia.” (*Purg.*, IX, 34-42)

Na tradução de CDA, o primeiro símile foi completamente suprimido, e somente aquele breve foi traduzido: “De repente achei que ela [a águia] se baixando em minha direção, terrível como um raio, e tal sensação de fogo me afetou, que despertei. [S] Pálido como o homem gelado de espanto, assim estava eu”. Suprimiu-se, assim a conexão entre o fato pessoal do despertar de Dante e o ato do despertar do herói grego, e toda a relação do transporte de ambos durante o sono, que aproximou não somente os dois personagens, mas também as duas situações.

No caso da tradução de CM, a idéia presente no símile final permanece sem que se instaure a relação comparativa. Existe também exagero naquele “gélido de espanto”, que, na verdade, fica deslocado com a ausência da idéia da palidez que serve de termo de apoio para o símile. A presença do elemento exegético se manifesta na explicação do engano contra o centauro Quíron.

Como Aquiles, que os olhos descerrava,  
e os movia ao redor, maravilhado,  
sem atinar decerto onde se achava,

quando a mãe, a Quirón tendo enganado, [E]  
levou-o dormindo a Sciro, onde, no entanto,  
foi depois pelos Gregos encontrado

\_ assim me vi, ao sacudir o manto  
do sono, vindo a mim da letargia:  
e olhava em torno, gélido de espanto. [C1] [I](CM)

O exagero pode ser visto também na tradução de BVB, que traz no último verso o “medo extremo” que não se insere na situação do espanto (I), ao mesmo tempo em que o segundo termo do símile entre Aquiles e Dante se torna uma seqüência que não preserva o paralelismo comparativo do símile. A exegese está presente no quinto verso e a utilização da expressão “embalando-o a mãe nos braços” fica sem sentido dentro do contexto do símile, na situação de fuga em que a mãe carregou o filho nos braços.

Não de outra sorte despertou Aquilles,  
Volvendo em torno os olhos pressurosos,  
Sem atinar o sitio em que se achava:  
Isto quando embalando-o a mãe nos braços [C2]  
E a Chironte illudindo o leva a Sciro, [E]  
De onde os gregos mais tarde o arrancaram.  
Na mesma contingencia achei-me; e apenas [C1]  
Fugiu-me o somno, quasi me passando,  
Qual homem a quem medo extremo géla. [I] (BVB)

Na tradução de JZ o símile breve do último verso foi suprimido e aparecem vários elementos hiperbólicos na “turbação que esfria”, na “trágica emoção”, e no “mais forte coração”. Existe também um problema no que se refere a “de Queirão a Squiro”, já que ambos os termos parecem se referir a locais, um de partida, outro de chegada. O elemento que mais chama a atenção e que reaparece ao longo de toda a tradução é a inserção de sub-títulos que separam os episódios trazendo o número dos versos que delimitam aquela cena ou acontecimento. Esses sub-títulos adiantam a ação que se

desenrola através das imagens e portanto das sugestões e desenvolvem uma função nitidamente exegética, presente nos textos escolásticos, quebrando a função poética do símile em especial.

O acordar de Dante [E] 34-45

Não doutro modo o Aquiles legendário  
do sono despertou, confuso e incerto,  
sem conhecer o seu novel cenário,  
quando sua mãe com braço firme e certo [A]  
o transportou, dormindo, de Queirão  
a SQUIRO, onde o encontrou o grego experto,  
como acordei na trágica emoção [I]  
do sonho atroz, na turbação que esfria [I]  
pelo espanto o mais forte coração. [S] [I] (JZ)

A questão da exegese presente nas traduções foi um elemento que chamou a atenção na análise das traduções da D.C. pois sua presença, embora não pareça, rompe a sugestão poética, de forma talvez menos evidente, mas mais invasora do que outros acréscimos ou modificações introduzidos pelos tradutores.

Certos fatos, históricos, mitológicos, ou ainda biográficos do autor, que não são do conhecimento do leitor, deveriam constar de notas, como nas antigas *glosas*, e nos comentários dos estudiosos da D.C.. A presença desses elementos explicativos no texto torna-se uma mistura de tradução e exegese, como pode ser visto no texto que segue. Trata-se da tradução em prosa de CAF, e mais especificamente do conteúdo do verso 39, “là onde poi li Greci il dipartiro”, que menciona um fato da mitologia grega, pois consta que Aquiles foi encontrado em SQUIRO, e levado a participar do conflito entre gregos e troianos. O que se configura como uma menção a esse fato, torna-se, na tradução de CAF “donde os gregos o conduziram ao cêrco de Tróia”, uma intromissão explicativa do tradutor.

“Foi também assim que acordou Aquiles, esbogatando [I] os olhos espantados e não sabendo onde estava, quando sua mãe o roubou a Quiron e o escondeu na ilha de Sciro donde os gregos o conduziram ao cêrco de Tróia [E]; como Aquiles me sobressaltei eu, logo que da face me

fugiu o sono e fiquei lívido como um homem a quem gela o espanto.”  
(CAF)

Mais condizente com o texto dantesco foi a opção de IEM, que manteve o caráter de sugestão, e ao mesmo tempo inseriu o caráter didascálico do próprio verso, resultando em “em seus braços dormindo o conduziu/sua mãe (e após por Gregos foi achado) [V]”. Embora aquele *Greci* possa ter sentido no texto dantesco por estar se referindo especificamente a dois gregos famosos daquele episódio, Ulisses e Diomedes, dificilmente isso poderia ser entendido sem um comentário fora do texto, e sem ele, fica estranho aquele “por Gregos”, que seria muito mais ‘pelos dois gregos’, ou simplesmente ‘pelos gregos’. Ainda na tradução de IEM pode ser relevada outra característica que compromete a manifestação imagética do símile. Refiro-me ao símile breve traduzido no último verso desta *terzina*:

“assim estremeci quando fugiu-  
me o sono e fiquei lasso e languescente,  
como quem por grã susto se esvaiu”. [C3] (IEM)

Uma das características do símile breve é que a ação, ou o fato ao qual se compara a situação vivida por Dante-personagem, vem sempre expressa através de um tempo presente, a indicar o alcance atemporal da generalização proposta. Quando acontece a modificação dessa relação, o símile não generaliza, mas se refere a alguma coisa que ocorreu e que portanto não pode pertencer à esfera de todos as pessoas, incluindo o leitor. Seria, pois, muito mais condizente que o texto apresentasse o símile da seguinte forma: ‘como quem por grã susto se esvai’(I), a indicar que sempre que se leva um susto fica-se assim, ainda hoje.

No caso do texto de HD, novamente a presença de um claro elemento exegético merece ser mencionada, e, embora utilize os parênteses, como na tradução de IEM, o faz com o claro intuito de explicar quem era a mãe de Aquiles, o que já está subentendido no texto dantesco. Por outro lado, no símile breve, existe exagero no que se refere ao “temor levado a desfalecer”. Aqui também uma nota esclareceria a respeito da sabedoria

medieval, que via o susto/o medo como a causa de o sangue acumular-se no coração, fazendo esfriar os membros, com a conseqüente palidez do indivíduo.

“34. Nem Aquiles surpreendeu-se tanto ao vagar os olhos despertos por local desconhecido quando (Tétis) maternalmente o tirou de Quíron e o levou a Sciro, de onde mais tarde seria arrebatado pelos gregos. Assim fiquei, fugido o sono às pálpebras, lívido o semblante qual homem pelo temor levado a desfalecer.” [E] [I] (HD)

Na tradução de PXP, o verso “Donde astúcia depois lho retirava” introduz um elemento exegético, pois a questão da astúcia refere-se ao episódio em que Ulisses e Diomedes descobriram o disfarce com que Aquiles se escondia no reino de Licomedes, mais compreensível se acompanhado de uma nota contextualizando o episódio. No último símile a presença de elementos hiperbólicos, já apontados em outras traduções, chama a atenção, além de modificar a proposta do texto dantesco.

“Como, acordando, Aquiles espantado  
 Ficou por não saber onde se achava  
 No lugar aos seus olhos devassado, [I]  
 Quando a mãe que a Quiron o arrebatava,  
 O transportou a Sciro adormecido,  
 Donde astúcia depois lho retirava: [E]  
 Assim fiquei ao ser desvanecido  
 Das pálpebras o sono, semelhante  
 A quem desmaia em côr de horror transido.” [A] [I] (PXP)

Continuando a apresentação das análises realizadas nos símiles da *D.C.*, o trecho que segue, extraído do *Inferno*, trata do momento em que, ainda no início da viagem, Dante-personagem conseguiu sair da *selva oscura*.

“E come quei che con lena affannata,  
 uscito fuor del pelago a la riva,  
 si volge a l’acqua perigliosa e guata,  
 cosí l’animo mio, ch’ancor fuggiva,  
 si volse a retro a rimirar lo passo  
 che non lasciò già mai persona viva.” (*Inf.*, I, 22-27)

Nos três versos iniciais, que formam a primeira imagem, o sujeito que participa da imagem ligada à generalização ‘vive’ a situação em um presente ‘atemporal’, daquele que, saído de uma situação de perigo – em que enfrentou o mar – uma vez alcançada a terra firme, fixa o olhar na água que representa o perigo do qual escapou. Nos três versos seguintes, aparece a ação do personagem relatada como realizada, definida pelos tempos do pretérito. Foi o momento em que Dante-poeta-personagem, tendo alcançado o início da subida do monte, voltou a fixar a selva de onde havia saído, e portanto, o perigo vencido por ele. É como se um *zoom* temporal aproximasse o que pertence ao plano do geral e o colocasse na dimensão do acontecido e do particular, o que deve chegar ao leitor como ‘fato realmente realizado’. A dimensão desse *accorgimento* dantesco foi uma das características que mais surpreendeu na leitura dos símiles e da qual muitos tradutores nem se deram conta, criando assim textos que quebraram essa ‘mágica’.

O que pode ser chamado, pois, de ‘descaracterização’ do símile pode ser visto em algumas das traduções que apresentam exemplos da quebra do movimento de generalização/particularização a partir da não distinção entre ação narrada – no passado – e ação sugerida como termo de comparação – presente. Assim PXP, no texto que segue, quebra toda essa bi-dimensionalidade descrita acima, criando uma ruptura no esquema dos símiles da *D.C.*. Está presente também nessa tradução um trecho, que ocupa os dois primeiros versos, em que dificilmente se conseguirá visualizar a imagem daquele que superou o perigo das ondas, do momento em que a ênfase está colocada na ação da perda do fôlego ao superar o obstáculo, que nada tem a ver com a questão principal: a de ter superado o obstáculo. Desse modo, como formular o paralelismo com a superação da *selva oscura*?

“E como quem o anélito esgotava  
 Sôbre as ondas, já salvo, inda medroso [C2]  
 Olha o mar perigoso em que lutava,  
 O meu ânimo assim, que treme ansioso, [C3]  
 Volveu-se a remirar vencido o espaço  
 Que homem vivo jamais passou ditoso.” [A] [I] (PXP)

A opção por traduzir “o meu ânimo assim, que treme ansioso” desqualifica a ação como passada, e, por extensão, como realmente acontecida, dentro da dimensão do realismo dantesco. Por sua vez, a introdução do termo “ditoso” no último verso causa estranheza, diante da perspectiva de uma passagem que praticamente delimita a probabilidade da vida em contraposição à morte certa.

Já na tradução de BVB, o primeiro aspecto que chama a atenção é a utilização do termo “náufrago” no primeiro verso. Embora os comentários a esse verso acabem por tratar do naufrago, o fato de o tradutor utilizar o termo declaradamente, não deixa de ser um exemplo típico da explicação através da tradução daquilo que é apenas sugerido no texto dantesco, através da imagem daquele que sobreviveu à luta com as águas do mar, “E come quei che con lena affannata/ uscito fuor del pelago a la riva”. Por outro lado, torna-se claro também o exemplo da alteração do símile, nos três primeiros versos, em que desaparece o elemento comparativo.

O naufrago depois que a praia ganha, [E]  
 Arquejando, ofegante volve os olhos,  
 Os transpostos abysmos contemplando. [C1]  
 Assim o meu espirito inda esquivo  
 Poz-se a mirar de novo aquelle passo  
 Com vida por ninguem jámais vadeado. [I] (BVB)

Se o termo “vadeado” utilizado por BVB causa uma certa estranheza, o que dizer da escolha de JZ para o mesmo verso, “que não deixou jamais pessoa ereta”? Outra observação diz respeito ao estado da alma, que “pensativa, inquieta/a contemplar virou-se”. Em primeiro lugar, parece difícil colocar os dois estados ao mesmo tempo: o contemplativo e o ativo, mas se ainda isso não parecesse estranho a todos, o que dizer daquele contemplar? O termo traz uma carga semântica de enleio, meditação, em um momento em que, seja o sobrevivente e seja o personagem-poeta, também sobrevivente, superada uma situação difícil, fixam o olhar no obstáculo recém ultrapassado. Nota-se também no texto abaixo a utilização do termo ‘náufrago’, ocorrência já apontada anteriormente.

Qual náufrago, depois de luta fera, [E]  
 tendo alcançado a suspirada meta,  
 o mar revólto incerto considera,  
 assim minh'alma, pensativa, inquieta,  
 a contemplar virou-se o rude passo  
 que não deixou jamais pessoa ereta. [I] (JZ)

Na tradução de MPJC, o naufrágio vem associado a um nauta, que seria o sobrevivente que sai das águas, “E qual o nauta, que afanoso escapando do naufrágio, volta-se da praia, e olha as ondas perigosas: tal o meu ânimo, que ainda trémulo fugia, volveu a remirar o passo, que ninguém jamais transpôs ileso” [E] .

A mesma observação pode ser feita a respeito do texto de VB, no que se refere ao termo “náufrago” [E] e ainda cabe refletir sobre o acréscimo de adjetivos, como no caso de “onda má” que levam o leitor a aumentar a carga ‘infernal’ dos versos [A]. Ao optar por colocar o termo “vivo” anteposto, o tradutor possibilitou as duas leituras que são apontadas pelos estudiosos, o fato de transpor vivo, que é a idéia do ‘sair ileso’, e a outra o fato de estar vivo, que se refere diretamente à experiência do personagem Dante.

“Como, da praia, os olhos volve para  
 Mar tormentoso, o náufrago ofegante, [E]  
 E contempla a onda má de que escapara; [A]  
 Minha alma, assim, do medo não distante,  
 Tornou atrás, a remirar o espaço  
 Que, vivo, não transpôs outro viajante.” [V] (VB)

Foi por essa última leitura que optou CDA, considerando, pois, em primeiro plano, o fato de Dante-personagem estar vivo, ao superar a ‘selva’ e empreender a viagem, não reservada a todos.

“... E, como aquele que, ofegante, saindo do mar para ganhar a praia, se volta para as perigosas ondas e as contempla, assim o meu espírito, ainda fugitivo, se voltou para contemplar a passagem jamais atravessada por um ser vivo.” [V] (CDA)

Na tradução de IEM, o acréscimo em “voltou-se a remirar o horrendo passo”, não deixa de ter características de exagero e daquela mesma tendência a exacerbar a presença do elemento infernal, já mencionada no texto de VB. Sob outro prisma, o “horrendo passo” poderia ser considerado um caso de acréscimo exegético, pois no texto dantesco o horror é somente sugerido, na lembrança daquela *selva oscura* que abre o poema.

“E como aquele que ofegando vara  
o mar bravio e, da praia atingida,  
volta-se à onda perigosa, e a encara,

minha mente, nem bem de lá fugida,  
voltou-se a remirar o horrendo passo [A] [I] ou [E]  
que pessoa alguma já deixou com vida.” (IEM)

No caso da tradução de CM, o tradutor deixou escapar uma componente do jogo poético instaurado pelo símile, a de equiparar ao ato do sobrevivente, um ato do íntimo do personagem-poeta, sem a utilização da primeira pessoa, que, no entanto, figura na opção abaixo, “voltei-me a remirar, atrás, o passo”. Existe também uma incongruência em “alma em torpor”, porque a leitura que aí caberia melhor seria a do corpo entorpecido, como se, na verdade, o ânimo tomasse para si o que o corpo não conseguia fazer: o ato de olhar para trás.

“E como aquele a quem já o sopro para,  
saindo da água à praia apetecida,  
volta-se, fita o pélagos e repara

\_ assim, a alma em torpor, naquela lida, [C2]  
voltei-me a remirar, atrás, o passo [A]  
de que jamais saiu alguém com vida.”(CM)

No caso do texto de HD, os acréscimos modificam toda a situação, a ponto de se comparar o naufrago, que é salvo por outras pessoas, ao personagem Dante, que estava

sozinho naquele momento; vem daí a incongruência entre as duas partes que compõem o símile [C2], já que aquela solidão era inclusive motivo de desânimo.

“...Qual o naufrago que, desesperançado, é afinal recolhido e posto em segurança, mas, ainda temeroso, volve o olhar para as ondas em meio às quais perigava, assim o meu ânimo, trêmulo, ansioso, voltou-se para o espaço percorrido e que vivente algum atravessara ileso.” [A] [C2] (HD)

Da mesma forma, o texto gerado por GS apresenta um problema de logicidade no que se refere à “coragem fugitiva”, que “pôz-se a mirar o passo”.

“E, como quem, do pégo que o tragara,  
Anciando afflicto, galga amiga riva  
E volve e mira o mar que se escancara.

Assim minha coragem fugitiva,  
Volvendo atraz, pôz-se a mirar o passo [C2]  
Que não deixou jamais pessoa viva.” (GS)

Por sua vez, o texto de MT apresenta uma soma de ocorrências, que se manifestam através da intervenção direta do tradutor no texto, “(ele mesmo o descreve)”, além dos acréscimos em “depois de se debater no meio das ondas bravias”, em “para salvar a própria vida”, em “subir a linda e pitoresca colina”, em “de um verdejar tão gracioso”, em “a façanha que ele praticara fora, realmente, um ato de temeridade”, momentos esses em que foi modificada a situação do texto dantesco, e, ao mesmo tempo, em que foi explicado em demasia o que deveria vir somente sugerido. Houve exagero em algumas frases, como em: “que tanto lutara para salvar a própria vida”. Cabe destacar ainda a inadequação do termo “observar” relacionado à “floresta tenebrosa”, criando uma relação totalmente diferente daquela do olhar sugerido pelo texto dantesco.

“Sentiu-se (ele mesmo o descreve) [A] como um naufrago [E] ainda arquejante e medroso que, depois de se debater no meio das ondas bravias, vê-se salvo, em lugar seguro [A] [I], e volve, então, o olhar para o mar perigoso contra o qual tanto lutara para salvar a própria vida [A] [C1].

E o Poeta, já decidido a subir a linda e pitoresca colina [A], de um verdejar tão gracioso [A] [I], pára um instante e procura observar a floresta tenebrosa de que se livrara [S]:

*Si volve a retro a rimirar lo passo*

( Volveu-se a remirar o caminho já vencido)

A façanha que ele praticara fora, realmente, um ato de temeridade [A], pois aqueles que se aventuravam pela floresta espessa jamais podiam sair vivos ou ilesos do labirinto atapetado de urzes e espinhos [A] [I]:

*Che non lasciò giammai persona viva*

(Que não deixou jamais pessoa viva)". (MT)

Torna-se evidente a opção desse tradutor por intercalar, a seu texto em prosa, versos em italiano, seguidos da respectiva tradução. Isso acaba por criar um texto descontextualizado, pois um verso isolado não chega sequer a fornecer um esboço da cena ou daquilo que é narrado. Se o tradutor pretendia, como é afirmado pelos editores na “Nota” que antecede a obra, dar ao leitor uma amostra dos versos em italiano, “que o leitor deve ler e conhecer no original”<sup>1</sup>, não fica claro por que traduzir os versos, e isso acaba resultando em um texto redundante.

No próximo exemplo, o símile realiza-se no momento em que Dante-poeta-personagem, acompanhando seu guia Virgílio, tendo chegado às margens do Aqueronte, o primeiro dos rios do *Inferno* dantesco, viu-se diante da cena da multidão de almas que, uma a uma, se dirigiam à barca de Caronte, responsável pelo transporte até a outra margem do rio, no inferno propriamente dito. Na elaboração deste símile pode ser reencontrado o eco das Escrituras, com a passagem: “tutti siamo avvizziti come foglie/ le nostre iniquità ci hanno portato via come il vento” (Isaías, 64,5)<sup>2</sup>; e o eco clássico, em: “Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini;/ le foglie alcune ne getta il vento a terra, altre le salva/ fiorente le nutre al tempo di primavera; così le stirpi degli uomini; nasce una, l'altra dilegua” (Omero, *Iliade*, VI, vv. 146-49)<sup>3</sup>. Embora o estudo dos intertextos da *D.C.* não tenha nortado este trabalho, poderia ser utilizado como um elemento importante

<sup>1</sup> ALIGHIERI, D. *O Inferno*. Tradução de Malba Tahan, p. 9.

<sup>2</sup> Bibbia di Gerusalemme, cit. p. 1678.

<sup>3</sup> Homero, apud MARIOTTI, A. et alli, *Quattro colori-Poesia*, p. 102.

para o esclarecimento complementar dos símiles, no caso de um trabalho exegético da obra dantesca. Fechando este parêntese, voltemos ao símile dantesco.

“Come d'autunno si levan le foglie  
 l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo  
 vede a la terra tutte le sue spoglie,  
 similmente il mal seme d'Adamo  
 gittansi di quel lito ad una ad una,  
 per cenni come augel per suo richiamo”. (*Inf.*, III, 112-117).

E como Dante recriou essa realidade? Nos três primeiros versos, a imagem foi construída em torno das folhas que caem dos ramos, no outono, uma após outra, até que todas caem ao chão; nos outros três versos, as almas dos malvados, que estão reunidas, deixam a margem, uma a uma, obedecendo, como o pássaro treinado, ao chamamento – de Caronte, no caso das almas – do treinador, para o pássaro. É como se, por um lado, a multidão das almas fosse a multidão de folhas, e, por outro, como se cada uma das almas fosse aquele pássaro que voa na direção que lhe foi comandada. O símile é, pois, o responsável pela complexa concatenação de imagens que nos aproximam dessa cena.

Todas as traduções, com exceção da de MT, mantiveram esse símile. No caso da tradução de MT, passa-se da descrição de Caronte, que antecede o símile, para o trecho que vem transcrito a seguir, sem mencionar o conteúdo dos versos dantescos citados: “O bestial barqueiro, proferindo terríveis invectivas, com a boca espumante de cólera, fustiga-as sem descanso. E as almas pecadoras, num murmurinho de vozes, vão seguindo o seu destino”. [S] (MT)

No caso da tradução de CM, embora estejam presentes dois dos motivos principais dos versos dantescos – o fato de folhas e almas se interligarem pela contagem do ‘uma a uma’ e o movimento comparado explicitamente às aves – foi introduzido um termo que não participa daquele contexto, o “ninho”, que contraria totalmente o ‘lugar’ e o ‘momento’. O deslocamento da expressão “no chão”, inserida no segundo verso, leva a crer que o galho se encontra na mesma perspectiva das folhas, alterando toda a imagem. Nos versos dantescos, a presença dessa imagem personificada do ramo cria a perspectiva aérea, a qual possibilita a visualização da quantidade de almas que estavam lá, naquele

momento, reunidas e, ao mesmo tempo, desordenadas, como folhas caídas ao pé da árvore.

“Como no outono as folhas vão caindo,  
uma após outra, e o galho, enfim, no chão,  
contempla os seus despojos se esparzindo

\_ era assim co’ as sementes más de Adão: \*  
lançavam-se do ninho, uma por uma, [A] [C2]  
a um gesto, como as aves à prisão”.[E] (CM)

Na nota, o tradutor fornece uma nova tradução do texto, explicando-o: “115. *Era assim co’ as sementes más de Adão*: Aquelas almas dos descendentes de Adão, que, por seus pecados, haviam sido condenados ao Inferno. Aos gritos de Caronte, as almas deixavam, uma a uma, o seu ponto de espera, para entrar na barca, assim como as aves amestradas entram na prisão a um gesto de seu tratador”. É possível perceber como o tradutor produz na nota uma nova tradução, nesse caso, em prosa, e não propriamente um esclarecimento relacionado a uma dificuldade específica da tradução. Por outro lado, acrescenta ao texto em verso um elemento exegético, no último verso, fechando a questão do retorno do pássaro com a ida “a prisão”, fato que se encontra somente sugerido em *come augel per suo richiamo*.

Na tradução de PXP, quebra-se a lógica do símile com a utilização do termo “flores”, desaparecendo o nexos comparativo entre folhas e almas, e, mais do que isso, a lógica entre o outono e a caída das folhas. Por outro lado, embora apresentando ecos bíblicos, o terceiro verso constitui um acréscimo que substitui a personificação do ramo, transportando a ênfase para a terra, o que deixa de ter sentido.

“Como no outono a rama principia  
As flores a perder té ser despida, [C2]  
Dando à terra o que à terra pertencia, [A] [I]  
Assim de Adão a prole pervertida,  
Da praia um após outro se enviavam,  
Qual ave dos reclamos atraída”. (PXP)

Na tradução de CDA, pode-se observar o acréscimo no comentário dos galhos, a utilização de termos que revelam a tendência, já mencionada anteriormente, de exacerbação dos elementos infernais, além da explicação no que se refere ao sinal de Caronte: “assim como no outono caem as folhas das árvores, umas em seguidas das outras, até que os galhos fiquem esqueléticos [A] [I], assim também aqueles malditos [I] filhos de Adão, obedientes ao sinal do barqueiro [A] [E], se lançaram à barca, um atrás do outro, como aves atraídas pelo chamariz” (CDA). Torna-se evidente o acréscimo em “os galhos fiquem esqueléticos”, quando, na verdade, a ênfase está colocada no ramo que ‘vê’ no chão as folhas – espalhadas, amontoadas – e não no fato de o ramo se encontrar despido. Os “filhos de Adão”, por sua vez, obedecem “ao sinal do barqueiro”: o que está subentendido no original dantesco, aparece aqui explicitado.

Na tradução de JZ, reproduzida a seguir, cabe perguntar, logo de início, o porquê do ramo antigo. E pelo chão murchando? A ênfase está sendo colocada no murchar das folhas e não na quantidade de folhas espalhadas e amontoadas. E a expressão “na dor imersos”? Um acréscimo que adquire características de ênfase no aspecto infernal.

“Como no outono as fôlhas vai soltando  
 o ramo antigo, até que vê dispersos [A]  
 os seus despojos, pelo chão murchando, [A] [I]  
 de Adão os filhos maus, na dor imersos, [A] [I]  
 como aves ao reclamo, assim se atiram [C3]  
 da plaga imunda ao rio dos perversos”. [A] [C2] (JZ)

Ainda a respeito da tradução acima, nos três últimos versos pode ser visto um exemplo de como o símile chega a ser alterado pela falta de associação de suas comparações. Interessa, nos versos, captar a seguinte relação: folhas caídas uma a uma, amontoadas, e, em movimento igual e contrário, almas amontoadas e uma a uma entrando no barco, seguindo o chamado de Caronte, *per cenni*, e cada alma, como o pássaro, obedece ao chamado do treinador. Já na tradução, o que acontece é que “os filhos maus de Adão ... se atiram da plaga imunda ao rio dos perversos” – e aqui desaparece a idéia da entrada no barco – atuam “como aves ao reclamo”, e aqui se elimina a idéia de ‘uma a uma’, ligando o cair das folhas à entrada das almas no barco.

Acrescenta-se ainda a quebra temporal da ação vivida – e, portanto, passada – pelo personagem.

No caso da tradução de HD, “112. Assim como no outono caem as folhas, uma depois da outra, até que o ramo, despido, devolva à terra o que dela recebera, assim de Adão os descendentes pervertidos, um a um, aproximam-se, acenando-se, como aves respondendo a um chamado”, há um acréscimo em “devolva à terra o que dela recebera” [A] [I], cujo conteúdo não se ajusta à situação, mas o elemento que mais altera o símile é aquele “acnando-se” [A] [C2], por quebrar toda a dramaticidade do momento e por apresentar-se completamente fora da situação, e do que poderia ser o sentido da cena proposta.

Na tradução que segue, com o acréscimo do ‘vento’, quebra-se a lógica entre a imagem das folhas que caem e a das almas que se juntam e, uma a uma, entram na barca, por causa do peso dado ao elemento que colhe as folhas, o que modifica a perspectiva da imagem dantesca. A inversão do quarto verso dificulta a compreensão, complicada pelo uso do termo raro “soez”, ou seja, “vil, reles, torpe”<sup>4</sup>, que parece complicar a simples utilização de ‘mau’ no texto dantesco, pois *mal seme d’Adamo* refere-se aos ‘malvados descendentes de Adão’. Já no último verso, fica sem sentido o símile breve colocado dessa forma, em que fica impossível pensar na imagem do pássaro que segue o estímulo do chamariz, ao mesmo tempo em que cria um julgamento a respeito desse ato, o que não cabe no contexto.

“Como as folhas que o vento outonal colhe [A] [C2]  
 uma após outra até que a nua ramagem  
 só fita os restos seus que a terra acolhe,  
  
 assim, dessa de Adão soez linhagem [I]  
 cada qual vai seguindo, vez por vez,  
 aos sinais, como em vil passarinhagem”. [I] (IEM)

Na tradução de MJPC, a ruptura fica por conta do termo utilizado na referência a Caronte, inadequado e estranho ao contexto, tanto quanto o sinal de ênfase exclamativa,

<sup>4</sup> FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

que não pertence à narrativa dantesca: “Semelhantes às folhas, que no outono se despegam da árvore, uma após outra, até que o ramo restitui à terra todo o seu despôjo, os míseros filhos de Adão lançam-se à barca um após outro, aos acenos do piloto [I], como o pássaro acode ao silvo do chamariz!”.

Na tradução que segue, verifica-se a ocorrência de modificação de parte do símile, sem a instauração da comparação. E, no que se refere à segunda parte do símile, a ruptura da concatenação presente-passado, não permitindo a conexão geral-específico, entre a realidade terrena e a realidade da viagem.

Cahem no outono uma após outra as folhas, [C1]  
 E vão cahindo até que emfim o ramo  
 Commette á terra todo o seu despojo.  
 Assim de Adão os reprovados filhos  
 A taes acenos, um a um embarcam, [C3]  
 Como obedecem aves ao reclamo. (BVB)

Na tradução de VB, existe um elemento diferenciado, não mencionado nas ocorrências principais. Trata-se da intromissão de um ‘eu’ que realiza a ação, interferindo no texto, e quebrando por reflexo a estrutura temporal, vindo assim a criar a mesma ocorrência já citada no exemplo anterior: a não valorização das duas esferas temporais, uma ligada ao geral, que se liga ao tempo presente e uma ligada àquilo que foi vivido pelo viajante, que se liga ao tempo passado. A ênfase, no que se refere às folhas, é colocada na terra, já que é ela o sujeito da ação e não mais o ramo, suprimindo-se, pois, a personalização.

Assim como, no outono, folha e folha  
 Se desprendendo vai, té que do ramo  
 Todo o vernal despojo a terra acolha; [I]

Tal essa grei de Adão, que crua chamo, [C3]  
 Da margem, um a um se vai lançando,  
 - A gestos, como o pássaro a reclamo. (VB)

O próximo trecho, extraído do *Purg.*, representa um exemplo de símile bastante complexo, em que vários elementos vão estar em jogo. Além disso, o hipérbato que une a apódose à prótase dificulta a explanação do símile, que não segue o esquema usual. Àquele “allor fec’io” liga-se “e con le dita de la destra scempie”. Trata-se do momento em que Dante-personagem, após ter percorrido o primeiro patamar do Purgatório, e ter purgado, como as almas que ali estavam, os pecados relacionados à soberba, chegou, juntamente com o seu guia, à presença do anjo que guardava a passagem para o patamar superior. O anjo, sem que Dante percebesse, com um leve roçar de uma das asas, apagou-lhe da testa uma das sete letras ‘P’, de pecado, que o primeiro anjo encontrado às portas do Purgatório havia-lhe impresso com a espada. Logo após o encontro com o anjo, Dante manifestou a Virgílio a sensação de estar mais leve, sem que houvesse compreendido o porquê.

O símile instaura como termo de comparação a pessoa que só percebe que tem algo em sua testa pelos olhares ou gestos dos outros e procura, utilizando as mãos, identificar a causa. Assim aconteceu com Dante-personagem, que demorou a dar-se conta da situação, fato que provocou o ato de sorrir de Virgílio. Segundo o crítico literário Momigliano, o tom e o humor presentes na mímica dessa cena, deixam entrever, depois da tensão vivida naquele momento da viagem, o alívio de Dante por ter superado o primeiro pecado<sup>5</sup>.

“Allor fec’io come color che vanno  
 con cosa in capo non da lor saputa,  
 se non che’ cenni altrui sospecciar fanno;  
 per che la mano ad accertar s’aiuta,  
 e cerca e truova e quello officio adempie  
 che non si può fornir per la veduta;  
 e con le dita de la destra scempie  
 trovai pur sei le lettere, che ‘ncise  
 quel da le chiavi a me sovra le tempie:  
 a che guardando, il mio duca sorrise.” (*Purg.*, XII, 127-136).

Na tradução de JZ, resultou o texto que segue:

“A minha mão então o gesto fêz [C1]  
 que os que suspeitam, doutros por sinais,  
 na cabeça algo terem de soez, [I] [C2]  
 por sentimentos fazem naturais, [A] [I]  
 procurando co’as mãos aflitamente [A] [C2]  
 o que é oculto aos órgãos visuais. [I] [X]  
 Os dedos meus correndo àgilmente [I]  
 e descobri seis P dos que esculpira [E]  
 em minha frente o guarda diligente: [I]  
 vi que o Mestre de meu engano rira.” [A] [I] (JZ)

A primeira observação a respeito da tradução de JZ é de que o símile não foi mantido como tal, mas foi transformado numa constatação objetiva da ação, sem a construção comparativa. Embora o texto aparentemente recrie a imagem do símile dantesco, a utilização de termos inadequados provoca, em dois momentos, a quebra da lógica do símile. Trata-se do termo “soez” do terceiro verso, que significa ‘vil’, ‘reles’, e que não cabe nem na cena, nem no contexto maior do *Purgatório*. Do mesmo modo, o “aflitamente” do quinto verso dá idéia de ansiedade, de atribulação, que não pertence ao quadrinho em que o embaraço de Dante-personagem chega a ser cômico. Vistos de forma cumulativa, os primeiros seis versos desse trecho resultam incompreensíveis, principalmente devido aos acréscimos do terceiro, quarto e sexto versos. No último verso, o acréscimo da idéia do “engano” causa uma inadequação, pois não é disso que se trata, e sim da falta de jeito, ou do embaraço. A utilização da letra maiúscula para indicar o mestre também revela uma exagerada reverência, que não se encontra nos versos dantescos. Falta falar da exegese, que explicita a questão dos ‘pês’, que deve ser do conhecimento do leitor e, portanto, pode vir sugerida.

Na tradução de HD também está presente o elemento exegético, que se manifesta através da explicitação “das letras PP”, que causa uma certa estranheza pelo fato de estarem duplas. De resto, os acréscimos acabam por criar uma situação diferente daquela, mais geral, proposta no símile dantesco.

---

<sup>5</sup> MOMIGLIANO, A. Apud SAPEGNO, N. (a cura di) *La Divina Commedia*, op. cit., vol. II, p. 138.

“127. Qual o homem que, andando pela praça [A] com algo que lhe puseram [A] [I] sobre a cabeça, mas de que ele apenas principia a suspeitar pelos sinais que os passantes [A] lhe fazem, e que por isso pede à mão que auxilie a cabeça; e a mão, atendendo, procura e encontra, cumprindo um serviço que a vista não poderia ajudar a executar [A] [I]; assim foi que, levando à minha cabeça os dedos da mão direita, percebi que das letras PP [E] [I] traçadas pelo anjo permaneciam apenas seis. O mestre, que meu gesto observara, sorriu.” (HD)

Na tradução de CM, na primeira *terzina*, o termo “distraidamente” acrescentado ao primeiro verso não se ajusta muito à situação, embora exista uma componente de distração, mas não tão evidente. Já o acréscimo de “trêmula” e “apressada”, adjetivando “a mão” altera o andamento do símile e provoca a falta de coerência, quase desapercibida. A fragmentação e as inversões da segunda *terzina* dificultam a compreensão, e o mesmo acontece com o último verso da *terzina* seguinte, em que o tradutor tenta manter os elementos, mas não alcança um mínimo de clareza. No caso das letras, a opção por retomar o número inicial, sem recorrer à explicação, causou o efeito de contornar a dificuldade do texto dantesco e, ao mesmo tempo, valorizar a simplicidade da linguagem. No último verso, a utilização de “sorria” não sugere a idéia de algo bem pontual, referido àquele episódio.

“A jeito, então, dos que, distraidamente, [A]  
 tendo à cabeça algo de estranho, vão,  
 mas aos sinais que lhes dirige a gente,  
 passam, por descobri-lo, ali, a mão,  
 de um lado e de outro, trêmula, apressada, [A] [I] [C2]  
 sem se servir poderem da visão [X]  
 \_ assim, levei à frente a destra alçada,  
 e seis letras das sete achei, por fim, [A][V]  
 da marca, embaixo, nela desenhada: [I] [X]  
 E o mestre, a olhar, sorria para mim.” [I] (CM)

No texto de PXP podem ser retomadas algumas das observações referentes às ocorrências, como o acréscimo da idéia de ‘passear na praça’, ou, a difícil compreensão,

no caso, da segunda *terzina*. Nos últimos versos, a ação do anjo, caracterizada por “abrirá”, não parece ser adequada, pois não dá a idéia da incisão.

Como o que traz, na praça passeando, [A] [I]  
 Cousa, que ignora, na cabeça posta,  
 E por ver sinais de outrem, suspeitando,  
 À mão pede socorro; ela, em resposta,  
 Procura, acha, um serviço assim rendendo,  
 A que a vista não pode ser disposta: [X]  
 Assim, da destra os dedos estendendo,  
 Conheci que das letras, que o anjo abrirá, [I]  
 Stavam sòmente seis remanescendo.  
 Sorriu-se o Mestre, que o meu gesto vira. (PXP)

É interessante notar que dos tradutores mencionados até agora, nenhum havia feito referência ao fato de ter sido o anjo porteiro a incidir as letras na testa de Dante, que aparece como “quel da le chiavi”. Na tradução que segue, de BVB, este dado aparece, mas comprometido pela escolha de “entulhou-me” para a ação do anjo. Do quarto ao sexto verso, a falta de clareza compromete a compreensão. O tradutor não manteve a estrutura do símile conectando seu início à ação de passar os dedos pela testa.

“Nisto fiz como aquelle que transita [I]  
 Sem que suspeite que algo tem na fronte,  
 Até que por signaes é advertido:  
 Vai com a mão a averiguar o caso,  
 Apalpa, encontra, e assim ministra officio,  
 O qual proporcionar não póde a vista. [X]  
 Com os dedos da mão direita aberta [C1]  
 Buscando achei apenas seis das letras,  
 Que na testa entulhou-me o anjo das chaves: [I]  
 O que observando, o Guia meu sorriu-se.” [X] (BVB)

Nos dois textos que seguem, as ocorrências não foram tão significativas, embora no texto de CAF as letras pareçam ter sido escritas “nas tēporas” e Virgílio, de mestre, passa a doutor. No texto de CDA desapareceu a referência à ação de Virgílio, que dá o tom da descontração do momento.

“Então fiz como aquêles que vão com uma coisa na cabeça sem o saberem, até que os sinais dos transeuntes lhes despertam a atenção, indo apalpar com a mão, a qual procura e acha e faz aquilo que com a vista se não pode fazer; e com os dedos da mão direita abertos achei que eram sòmente seis as letras que o anjo tinha escrito nas minhas têmporas: [I] êste ato fêz sorrir o meu doutor.” [I] (CAF).

“Aconteceu, então, o mesmo que acontece aos que têm uma coisa na cabeça sem saber, e que só percebem ao notarem as demonstrações de outras pessoas. Então se apalpam e reconhecem com a mão o que não podem alcançar com a vista. Dessa maneira, percebi que só trazia seis letras das que os anjo guardião gravara em minha frente.” [S] (CDA).

Melhores foram, nesse caso, as soluções encontradas por IEM, que em seu texto valorizou as idéias principais e privilegiou a clareza. Alterou a estrutura do símile em sua apódose, à qual bastaria acrescentar o termo de ligação ‘e’ para manter a ligação entre o início deslocado do símile e sua continuação. A utilização da letra maiúscula para nomear o mestre aparece no verso final, e transforma em reverência o que era missão. E aquele “me sorriu” modifica o sorrir de Virgílio em um ato de complacência do mestre.

“Fiz então como alguém que absorto siga  
com algo na cabeça sem o saber,  
mas quando acenos dos outros o intriga,

logo co’ a mão dispõe-se a conhecer:  
procura e acha e a situação aclara  
que a vista só não pode resolver.

Levei a mão direita à testa, para [C1]  
constatar que só seis ela sentiu  
das letras que aquele anjo me gravara:

o que observando, o Mestre me sorriu. [I]

Neste outro símile, parte-se de um elemento conhecido, o pinheiro, para chegar ao oposto que se deseja ilustrar: a árvore com a tipologia de ramos e folhas (e talvez raízes) invertidas, de modo que não possa ser ‘escalada’, ficando inacessíveis os seus frutos. A

cena narrada aconteceu logo após a chegada de Dante, Virgílio e Estácio, que já os acompanhava, ao sexto patamar do Purgatório, aquele em que se pune o pecado da gula. A árvore encontrada é emblemática e será seguida de outras, uma das quais vai remeter diretamente à árvore ‘da ciência do bem e do mal’ colocado por Deus no Paraíso Terrestre. A imagem do pinheiro invertido é sintética, e a presença de “cred’io” dá um tom de probabilidade a algo que já é certeza: os frutos são inalcançáveis. Isto será esclarecido ao longo do canto seguinte, com o encontro dos três poetas com os gulosos.

“Ma tosto ruppe le dolci ragioni  
 un alber che trovammo in mezza strada,  
 con pomi a odorar soavi e buoni;  
 e come abete in alto si digrada  
 di ramo in ramo, cosí quello in giuso,  
 cred’io, perché persona sú non vada.” (*Purg.*, XXII, 130-35).

As traduções, de maneira geral, não suprimiram esse símile. Vejamos as principais ocorrências:

“Eis rompe êsse colóquio doce e brando  
 Uma árvore, que à estrada em meio achamos:  
 Lindos pômos na fronde estão cheirando. [C3]  
 Vão para cima decrescendo os ramos [C1]  
 De abeto; êstes descendo diminuem:  
 Para alguém não subir - acreditamos.” [I] (PXP)

No caso da tradução de PXP, é visível a pouca atenção dada à concatenação dos tempos, mesmo fora do símile. Sempre que o tradutor rompe o esquema da utilização do passado referindo-se à viagem de Dante-poeta-personagem, é como se esta deixasse de ter existido, misturando-se ao presente, como no terceiro verso. No verso seguinte, o tradutor não respeita a estrutura do símile, que se transforma em descrição. No último verso, a utilização do termo “alguém” sugere que ‘outro’ poderá subir. Da mesma forma, o “acreditamos” deixa entender que outros estão envolvidos na reflexão que parece vir somente do ‘eu’ que narra.

Na tradução de JZ, a presença mais marcante fica por conta do subtítulo que, acrescentado aos versos da *D.C.*, como nas edições para fins didáticos, tem a função de explicar o tema ou a cena principal do canto. Quase sempre, e aqui também isso ocorre, a utilização desse artifício acaba por quebrar a surpresa do que viria sugerido através das imagens. Pertenceria, pois, ao domínio da obra comentada, sem tomar parte na tradução. Nas outras duas ocorrências assinaladas, o termo “prazer” relaciona-se ao ato de Dante de ouvir as palavras dos outros dois, mas não revela os “doces pensamentos” interrompidos. Da mesma forma, aquele “começo” em relação à árvore citada.

“Uma árvore misteriosa [A] [E] 130-141

Mas logo interrompeu êste prazer [I]  
 uma árvore que achamos pela estrada,  
 de fruto doce, aroma a rescender.  
 Oposta ao abêto esta árvore é formada, [C1] [E]  
 pois finos no comêço os ramos tem, [I]  
 talvez porque jamais seja galgada.” (JZ)

No caso da tradução de CM, o tradutor parece retomar uma situação que se verifica anteriormente, quando Estácio e Virgílio se calam para olhar em volta o caminho a percorrer, além de transformar o símile em constatação, dificultando a compreensão dos versos da última *terzina*.

“Quedaram-se em silêncio novamente, [A] [I]  
 vendo uma árvore ali que se elevava,  
 de frutos olorosos recendente.

Os galhos para baixo degradava, [C1]  
 do pinheiro ao revés, que no alto afina;  
 e a subida a ninguém proporcionava.” (CM)

Nos dois textos que seguem, ambas as traduções apresentam a alteração do símile. A imagem criada a partir da comparação da forma do pinheiro para chegar à sugestão do oposto foi substituída pela simples declaração.

“Foi esse prazeroso diálogo interrompido pelo encontro de uma árvore em meio da estrada, carregada de pomos odorosos. Se os ramos do abeto vão decrescendo, à medida que sobem, os desta árvore, ao contrário, descendo, diminuía[m] [C1]. Supusemos que tal se dava para tolher qualquer subida.[I]” (HD)

No texto de CDA, a formulação que descreve o pinheiro não chega a ser clara e a comparação não se realiza.

“A conversa não tardou a interromper-se, à vista de uma árvore carregada de olorosas maçãs. Ao contrário dos abetos, que vão diminuindo de baixo para cima, de galho em galho, aquela árvore diminuía de cima para baixo, certamente a fim de que ninguém nela pudesse trepar.[C1]” (CDA)

Nas três outras traduções que seguem, os símiles foram mantidos e os tradutores procuraram valorizar as sugestões do texto dantesco. No texto de IEM, a justificativa por atrair a atenção do ‘eu’ é o perfume dos frutos, enquanto que a forma da árvore é que provoca estranheza e induz ao símile.

Mas veio interromper as doces fallas  
 Arvore em travez a estrada posta,  
 Com pomos de suave e grato aroma.  
 Como do abéto os ramos para o cimo  
 Vão decrescendo, esta ao inverso os tinha,  
 Talvez para tolher qualquer subida. (BVB)

“Mas cedo interrompeu os doces pensamentos uma árvore que encontramos no meio da estrada com frutos que expeliam um aroma suave e agradável. E como o abeto lança os seus ramos mais leves para cima, esta lançava-os para baixo, a fim de que, segundo creio, ninguém pudesse subir a ela.” (CAF)

“a qual [minha atenção] em breve foi truncada, quando  
 uma árvore encontramos; pra atraí-la, [I]  
 belos e olentes frutos ostentando.

Como o pinheiro pra cima se afila,  
 pra baixo, ramo a ramo, esta adelgaça;  
 penso eu, pra que ninguém possa atingi-la.” (IEM)

O símile apresentado a seguir foi tirado do canto XXV do *Inferno*, o canto escolhido por Machado de Assis para sua tradução da *D.C.*. Essa opção foi objeto de um comentário de Mário de Andrade, que se mostrava surpreso pelo fato de o escritor ter fixado sua escolha em um canto considerado ‘esquisito’<sup>6</sup> em relação àqueles mais citados ou de maior impacto dramático. É, no entanto, o momento por excelência das metamorfoses, em que ladrões e serpentes roubam-se reciprocamente os corpos, atados que estão *ad eterno* pelos estatutos do *contrappasso*.

“Ellera abbarbicata mai non fue  
 ad alber sí, come l’orribil fiera  
 per l’altrui membra avviticchiò le sue.  
 Poi s’appicar, come di calda cera  
 fossero stati, e mischiar lor colore,  
 né l’un né l’altro già pareva quel ch’era,  
 come procede innanzi da l’ardore,  
 per lo papiro suso un color bruno  
 che non è nero ancora e ‘l bianco more.” (*Inf.*, XXV, 58-66).

Eis que os dois símiles que se encontram no texto acima propõem a imagem do entrelaçamento de corpos, a partir da hera, e a imagem da metamorfose, pecador-serpente/ serpente-pecador a partir da cera derretida, que dá o parâmetro do amálgama, e do papiro que, ao queimar perde sua cor branca, mas ainda não é de todo negro, que dá o parâmetro das essências compartilhadas. Assim a fumaça que sai da combustão perde parte de sua cor negra, dando lugar a uma cor parda, e o mesmo se dá com o papiro, que pela combustão perde parte de seu branco. O pecador e a serpente são vistos, pois, nesse momento da fusão, em que cada elemento ainda possui características próprias, mas já não é mais o mesmo.

<sup>6</sup> ANDRADE, M. de. apud BIZZARRI, E. *O meu Dante*, op. cit. p. 143.

A tradução de MA propõe as imagens principais numa linguagem que procurou ser tão sintética quanto a dos versos dantescos. Os últimos três versos, embora trabalhem com a idéia do compartilhar, apresentam-se de difícil compreensão, dada a fragmentação, que pode, por outro lado, ser lida como a própria interpenetração dos corpos.

“A hera não se enrosca nem se enfia  
Pela árvore, como a horrível fera  
Ao pecador os membros envolvia.

Como se fôssem derretida cêra,  
Um só vulto, uma côr iam tomando,  
Quais tinham sido nenhum dêles era.

Tal o papel, se o fogo o vai queimando,  
Antes de negro estar, e já depois  
Que o branco perde, fusco vai ficando.” [X] (MA)

O mesmo não se pode afirmar da linguagem de PXP, que, embora mantendo os símiles, exagerou nos hipérbatos, tornando difícil a compreensão. No verso assinalado com [C3] a modificação aportada pelo uso do presente desqualifica a constatação como ação vivida, passando a ser ação presente ou generalizada, deslocada do contexto. O último verso apresenta uma linguagem exageradamente lírica, que o descontextualiza.

“Hera, de árvore os ramos recingindo,  
Não os enleia tanto, como a fera  
Alheios membros ao seu corpo unindo.  
Fundiram-se depois, de quente cêra  
Como feitos; travando as suas côres, [X]  
Um nem outro parece o que antes era: [C3]  
Como em papel, do fogo ante os ardores [X]  
Procede escura côr; inda não sendo  
Negro, vão fenecendo os seus albores.” [I] (PXP)

Nas duas traduções que seguem, tornam-se evidentes os momentos em que as ações ocorridas, que deveriam manter-se no âmbito do passado, tornam-se ações que se misturam com o presente do outro termo do símile. Na tradução de BVB, a inadequação

dos termos que apresentam a situação da mudança da cor, “côr apresenta em cima pardacenta”, são os responsáveis pela pouca clareza da imagem gerada no texto.

“Hera jámais a estipite apegou-se  
 com tal juzteza como a horrivel féra  
 Estreitou com os delle os propios membros.  
 Nisto, eis que se incorporam, quaes si obrados [C3]  
 fossem de ardente cêra, a côr confundem.  
 Mas um nem outra é já o que antes fôra. [C3]  
 Dest’arte o papel antes de inflammar-se  
 Côr apresenta em cima pardacenta, [I]  
 Que inda preta não é, sem já ser branca.” (BVB)

Na tradução de VB, além da ocorrência já mencionada, como se pode ver nos dois versos da segunda *terzina*, os acréscimos podem ser considerados *fuori luogo*, chegando ao ápice na situação de dificuldade de leitura do texto como um todo, representada pelo [X] no último verso.

“Hera não vi, quando mais seiva estua, [A] [I]  
 A tronco se prender, como essa fera  
 Ao bruto, - não com força igual à sua. [A] [I]  
  
 Ali se fundem, qual se ardente cera [C3]  
 Fossem, - ali se lhes mistura a cor, [C3]  
 Ora nenhum mais sendo o que antes era. [C3]  
  
 Papel, assim, das chamas ao calor,  
 Antes de arder se torna pardacento,  
 Branco não é, sem negro inda se pôr.”[X] (VB)

A utilização do plural no primeiro verso da tradução de JZ provoca a fratura da união hera-serpente, que é fundamental nesse símile. Torna-se evidente também o momento em que ocorre a quebra da dupla função do símile, o que pode ser visualizado de forma clara nos versos assinalados, em que a ação parece estar se desenrolando no momento presente, fora da perspectiva de ser o poema a narrativa *a posteriori* da viagem. Além do acréscimo, que acaba representando também uma forma de explicar ao invés de

sugerir, o texto apresenta o formato do símile do papiro, sem que seu conteúdo tenha sido trabalhado para criar a imagem da transformação. Na verdade, deu-se a supressão da concatenação de idéias dentro do símile.

“Heras no tronco tanto não se torcem, [I]  
 como a serpente em volta do danado  
 Tal os dois se entrelaçam e contorcem, [C3]  
 que não distingo a cobra e o malogrado, [C3]  
 mas um montão horrível e tremendo  
 de membros dum só corpo deformado. [A] [E]  
 Como o papiro muda a côr ardendo,  
 assim aos dois aconteceu então.” [S] (JZ)

No caso da tradução de CM, a imagem da hera é construída ao mesmo tempo que aquela da serpente, e a metamorfose fica descaracterizada enquanto ação acontecida no momento da viagem.

“Jamais a hera tenaz foi-se agarrando [C3]  
 tão firmemente a um tronco tal a fera  
 ia nos dele os membros insinuando.

Como se feitos de aquecida cera,  
 mesclavam-se, trocando o colorido, [C3]  
 e nenhum persistiu como antes era

\_ qual se vê o papel, que, submetido  
 ao fogo, fica a pouco e pouco escuro,  
 e alvo não é, sem ser enegrecido.” (CM)

O mesmo tipo de ocorrência verifica-se na tradução de DM.

“Jamais se viu tão retorcidamente  
 ao tronco de árvore enroscar-se a hera  
 como aos membros humanos a serpente.

Ambos se fundem como em quente cêra [C3]  
 que a côr lhes vai mudando enquanto escorre;  
 e já nenhum dos dois é mais o que era: [C3]

tal num papel por onde a chama corre  
o tom lhe vai esmorecendo, pois  
antes de enegrecer, já o branco morre.” (DM)

Na tradução que segue, houve exagero com a utilização do efeito exclamativo, e uma descaracterização da última parte do símile.

“A hera não ligou jamais tão estreitamente seus filamentos à árvore, como aquela horrível serpente ligou os seus membros aos membros daquele homem! [I]

Depois a serpente, e o homem se incorporaram, como se tivessem sido formados de cera quente, e por modo tal confundiram a mesma côr, que nem a serpente parecia mais serpente, nem o homem parecia mais homem! [I] [E]

É assim que o calor do fogo produz num papel, que arde, uma côr escura, que não é todavia preta, e a côr branca pouco a pouco se extingue.” [C1] (MJPC)

O que pode ser dito a respeito da tradução que vem a seguir é que as ‘formas misturadas’ estão implícitas na idéia da cera derretida e não precisariam vir reutilizadas e a ‘hera’ não precisaria ter sido substituída por parasita, mesmo porque a hera é já tradicionalmente conhecida pelas suas características, que nem todo parasita vegetal possui.

“Jamais houve parasita [I] assim entrelaçado a ramos como a serpente se enroscava àquele corpo. E como se de cera amolecida fossem homem e serpente, misturando formas [E] e cores, nem um nem outro já mostrava o que pouco antes havia sido, tal qual sucede ao papel que sujeito ao fogo escurece e, sem ser de todo negro, branco já não é”. (HD)

A mesma observação quanto a não ter sido utilizado o termo ‘hera’ pode ser aplicada aqui, embora a característica da planta esteja mais explícita. As demais marcações se referem à explicação, redundante, e à modificação na estrutura do símile.

“Jamais planta trepadeira [I] se enlaçou tão intimamente em uma árvore como a horrível fera (*l’orribil fiera*), com os seus membros, ao corpo da vítima. [I]

Homem e serpente penetraram-se reciprocamente como se fossem feitos de cera quente (*come di calda cera*), e confundiram-se as cores (*e mischiar lor colore*) de modo que nem a serpente parecia mais serpente, nem o homem parecia mais homem. [E]

Né l’un né l’altro già parea quel ch’era

(Nem um nem outro já parecia aquele que era)

É assim que o calor do fogo produz num papel que arde uma cor escura que não é, todavia, preta, enquanto a cor branca, pouco a pouco, se extingue. [C1] [I]

*Che non è nero ancora e il bianco muore*

(Que não é negro ainda, e o branco morre)”. (MT)

No texto produzido por MT, a leitura do símile torna-se fragmentada pelas inúmeras interrupções e redundâncias, o que provoca um efeito contrário àquele que está na proposta de uma tradução desse gênero.

Nessa outra tradução, CDA procedeu a uma mistura de momentos. Na verdade, os símiles objetos desta análise dão continuidade à descrição da cena que teve início com a aproximação da serpente com seis membros, a qual se agarrou ao pecador e mordeu-lhe o rosto. Daí a comparação à hera e à cera quente, que acontece em um segundo momento, ou seja, quando os corpos já se encontravam em processo metamórfico.

“De súbito, uma serpente se lançou sobre um dos espíritos, enroscando-se em seu corpo tão estreitamente como a hera se prende ao tronco da árvore, e cravou os dentes em seu rosto. Os dentes enterraram como se o rosto fosse de cera [A] [I], e as suas cores se misturaram de tal maneira, que em nada se assemelhavam à sua forma anterior [C2], assim como se espalha [I] pelo papel, quando é queimado, uma cor pardacenta, que, sem ser negra, já não é mais branca.” (CDA)

Continuando a olhar para as manifestações do *símile* nas traduções da *D.C.*, o próximo exemplo foi extraído do *Purgatório* e representa um daqueles momentos em que um fato rotineiro é utilizado como parâmetro da ação que foi praticada pelos viajantes.

“Maggiore aperta molte volte impruna  
 con una forcatella di sue spine  
 l’uom de la villa quando l’uva imbruna,  
 che non era la calla onde salíne  
 lo duca mio, e io appresso, soli,  
 come da noi la schiera si partíne”. (*Purg.*, IV, 19-24)

O *símile* refere-se ao momento em que Dante e Virgílio, após terem deixado para trás os espíritos dos excomungados, haviam iniciado a subida por um caminho escavado na encosta, estreito e íngreme, que levava ao primeiro patamar do Ante-purgatório. A abertura estreita é comparada à passagem aberta nas sebes por aqueles que costumam roubar as frutas maduras, e, por conta disso, o camponês, chegado o tempo da colheita das uvas, procura fechar aqueles vãos com espinhos para impedir a invasão. A passagem pela qual os dois viajantes tiveram que subir é comparada, pois, a um espaço mais estreito do que aquele descrito na primeira parte do *símile*, nesse caso, aquela passagem aberta na sebe, que poderia ser fechada com um forçado de espinhos.

No texto traduzido por CDA essa passagem simplesmente não existe e não se faz a ela nenhuma menção: “Subíamos pelo caminho escavado no penhasco, cujos rochedos escarpados nos oprimiam de todos os lados, obrigando-nos a andar de gatinhas...” [S] (CDA).

No caso desta outra tradução, instaura-se uma comparação a partir da descrição da cena do vinhateiro, sem sequer mencionar o acesso por uma abertura estreita, e, portanto, sem permitir a realização do *símile*. Trata-se da tradução de HD: “19. Costuma o vinhateiro proteger com braçadas de ramas espinhosas o acesso à vinha já madura [C1]. Pois mais áspera e estreita era a senda alcantilada [C2] por onde o meu guia e eu, depois dele, fomos subindo, tão logo a multidão de nós se apartou”. (HD)

Da mesma forma, na tradução de BVB, foi transformado o ‘sistema’ criado através das comparações em simples ‘fato’, o que, modificou toda a inter-relação do texto. No

exemplo que segue, tem-se que os viajantes enveredaram por “tão estreita senda” que, salvo melhor leitura, é a da sebe do camponês.

“Abertura maior frequentemente  
O camponez com galhos de espinheiro  
Impede quando a uva amadurece;  
Por tão estreita senda enveredámos [C2]  
O meu Guia sómente, e eu apoz elle, [I]  
apenas se alongou de nós o grupo”. [I] (BVB)

A sinalização que aparece no quinto verso refere-se à utilização da inicial maiúscula na menção perifrástica a Virgílio, que remete a uma excessiva reverência por parte do tradutor.

O comentário à tradução de CAF refere-se mais diretamente à escolha de termos realizada pelo tradutor, em que se destaca o fato de Virgílio, de guia, tornar-se “chefe”: “Maior é a abertura que o camponês tapa com um feixe de espinhos quando a uva está prestes a amadurecer, do que a vereda alcantilada pela qual apenas o rancho das almas nos deixou, subiu o meu chefe e eu com êle [I]”. (CAF)

Na tradução de PXP, o hipérbato dos três primeiros versos torna a leitura difícil e a compreensão da imagem fica comprometida, tornando pouco claro, desse modo, o conteúdo da apódose. O termo “abençoada” utilizado no último verso não parece ser adequado ao contexto das almas que estão se redimindo.

“Estando a vinha já amadurecida,  
Pelo aldeão de espinhos com braçada  
Da sebe a estreita aberta é defendida. [X]  
Mais larga é que a vereda alcantilada  
Por onde fui subindo após meu Guia, [I]  
Quando a grei nos deixou abençoada.” [A] [I] (PXP)

No caso da tradução de JZ, reaparece o subtítulo a explicar o conteúdo dos versos; a imagem da passagem estreita não se realiza através da idéia do vinhedo cercado; aparece a menção a Virgílio com a inicial maiúscula e há um acréscimo na adjetivação do grupo de almas que ficou para trás.

“SUBIDA AO PRIMEIRO PENHASCO 21-51 [E]

Quando o vilão com espinhosos ramos  
cerca o vinhedo co arte e maestria, [C2]  
maior passagem não fecha que aquela  
senda por onde ao Mestre meu seguia, [I]  
após partir a companhia bela.” [A] (JZ)

Na tradução de CM, as ocorrências ficam por conta de um acréscimo de participação pessoal do ‘eu’ naquele “vi tapar”, que descaracteriza a ação como corriqueira, e da intervenção de um agente a separar o bando de almas, que, na verdade, simplesmente não podia seguir os viajantes, pelo próprio estatuto do Purgatório.

“Abertura maior já vi tapar [A] [I]  
na sebe o lavrador, co’ um feixe atada,  
ao conhecer que a uva entra a corar,  
que a daquele carreiro afunilado,  
por onde enveredei, atrás do guia,  
mal foi de nós o bando separado.” [I] (CM)

No caso de IEM, as ocorrências assinaladas dão conta de uma quebra da temporalidade e da excessiva reverência no caso do “Mestre” do último verso.

“Mais larga é a brecha que por vezes cerra  
co’ um só forçado de galhos e espinho,  
quando a sua uva cora, o homem da terra,  
que esse, que íamos tomar, árduo caminho, [C3]  
assim que a nossa escolta adeus nos desse,  
meu Mestre à frente e eu atrás sozinho.” [I] (IEM)

Nota-se também que a utilização dos hipérbatos dificulta a compreensão, embora não se torne um obstáculo, e que o emprego do termo “sozinho” altera a idéia contida no símile de que os dois viajantes naquele momento estavam sozinhos, já que o bando havia ficado aquém da passagem estreita.

O próximo símile pertence ao *Paraíso*, e se refere ao momento em que Dante-personagem, acompanhado por Beatriz, havia chegado ao céu de Vênus, no qual se encontravam os espíritos amorosos. A luz que se dirigiu a Dante-personagem foi o príncipe Carlos Martel, que se apresentou por meio de uma longa perífrase de fatos de sua vida terrena, antecidos pela constatação de sua existência paradisíaca, formulada nesse símile, cujo conteúdo faz uma relação entre a luz que envolve a alma e a seda que envolve o casulo. Por extensão, o personagem que fala não é visível, como não o é o bicho envolvido na seda.

"La mia letizia mi ti tien celato  
che mi raggia dintorno e mi nasconde  
quasi animal di sua seta fasciato." (*Par.*, VIII, 52-54)

Na maioria das traduções desse trecho, os tradutores acrescentaram termos que se referiram diretamente ao bicho-da-seda evocado no terceiro verso, ou utilizaram o termo 'verme' que, além de explicitar o *animal* dos versos dantescos, provoca uma inadequação de vocabulário no sentido de quebra da atmosfera paradisíaca. Um pouco menos o termo 'larva' escolhido por IEM, que atenua esse efeito.

"O meu jubilo aqui me tem occulto,  
Envolvendo-me em luz a qual me esconde,  
Como ao verme o casúlo em propria sêda." [A] [I] [E] (BVB)

No caso da tradução de JZ, as inversões provocam o efeito da ocultação do verme no terceiro verso.

"Gáudio divino oculta minha face, [A] [E]  
como verme de sêda recoberto [I]  
e que de tuas vistas se ocultasse." [C2] (JZ)

"Esta alegria que mais fulgente agora  
à minha volta raia, a ti me esconde,  
qual guarda, a larva, a seda em que ela mora." [I] (IEM)

O texto de AN, não fosse a inversão final e a omissão do pronome acompanhando o verbo ocultar, seria de leitura mais fácil. A tradução de *letizia* por “bem-aventurança” parece um pouco forçada.

“A bem-aventurança [I] que em tórno de mim resplandece me cobre e oculta [I] aos teus olhos, como a sêda ao bicho, envolve.” [X] (AN)

O mesmo pode ser dito para a opção de CM, no primeiro verso. Uma forma de manter o hendecassílabo final sem utilizar a exegese poderia ser: como bicho pela seda encasulado.

“O meu próprio bem torna-me aqui mudado, [I]  
e ao meu redor fulgindo, pois, me esconde  
como o bicho-da-seda encasulado.” [E] (CM)

No texto de CDA existe uma menção a um contexto maior, que é o dos outros espíritos luzentes, que nesse momento não estão em questão, pois Carlos Martel fala de si mesmo. A utilização do termo “crisálida” é pertinente, mas soa estranho nesta situação, pois a metamorfose não está envolvida na imagem, mas tão somente o invólucro de seda-luz.

“A alegria que desprendem em torno de mim estes resplendores [A] [E]  
me envolve como um casulo à crisálida e me oculta dos teus olhos.” [E]  
(CDA)

No texto de HD existe um acréscimo que tolhe um pouco da atmosfera paradisíaca, além da explicitação do bicho-da-seda.

“Minha alegria por aqui estar [A] [I] mantém-me oculto nesta luz tal qual o bicho-da-seda em seu casulo.” [E] (HD)

Por último, o texto produzido por PXP, mesmo tendo utilizado o termo “inseto”, que poderia ser substituído por ‘bicho’, valorizou o conteúdo implícito no símile.

“O júbilo que em torno me esclarece,  
 Aos teus olhos me encobre, como inseto,  
 Que dos seus véus de seda se garantece.” [V] (PXP)

Para finalizar, um último símile breve: trata-se do início do canto IV do *Inferno*, em que Dante-personagem, após o desmaio que o havia acometido no final do canto anterior, misteriosamente transportado para a outra margem do Aqueronte, foi acordado de maneira brusca, por um forte trovão. O sono profundo em que se encontrava foi quebrado e o personagem voltou a si, como alguém que é acordado de repente. As ações ficam por conta dos verbos “ruppemi” e “riscossi”, que antecedem o símile, e estabelecem os parâmetros através dos quais se deu a retomada de consciência do personagem: o primeiro sugere a interrupção brusca do sono; o segundo, a retomada dos sentidos, a saída de um sono profundo. A ação causada pelo trovão e a ação de acordar são retomadas no símile breve, que se encontra em paralelismo de oposição com o último terceto do canto anterior. No fim do terceiro canto, cujo verso final é “e caddi come l'uom cui sonno piglia”, Dante-personagem havia desmaiado, ação que se reverteu pelo efeito do trovão, “sí ch'io mi riscossi/come persona ch'è per forza desta”. As traduções que suprimiram ou modificaram o símile atuaram também nessa relação de continuidade antitética dos dois cantos.

“Ruppemi l'alto sonno ne la testa  
 un greve truono, sí ch'io mi riscossi  
 come persona ch'è per forza desta;” (*Inf.*, IV, 1-3)

Na tradução de CM, deu-se a supressão estrutural do símile, resultando no seguinte texto:

“O sono que alienou meu pensamento  
 a um trovão dissipou-se, e fui tornando  
 à vida de que a mente é o fundamento”. [C1 [C2] [I]] (CM)

A ênfase é colocada na volta à consciência, sem que o tradutor tenha dado importância à comparação que se refere ao modo de despertar do personagem. Além do

mais, “à vida de que a mente é o fundamento” torna-se complicado demais para indicar a retomada de consciência do personagem. A forma do despertar é, assim, substituída por uma ação contrária, pois a utilização de “fui tornando” não passa a idéia do ‘acordar brusco’ devido ao raio.

Pela supressão total do símile optou MT, e sua tradução resultou no seguinte trecho: “Em conseqüência de um novo estampido (*un greve tuono*), mais forte talvez que o primeiro [A] [E], o Poeta despertou [I]. Estonteado, mas já consciente, procurou saber onde se achava (*per conoscer lo loco dov’io fossi*)” (MT). A ênfase aqui foi colocada no despertar, e a ação se deslocou rapidamente para os versos seguintes, da mesma forma que na tradução de CDA, proposta do seguinte modo: “Um trovão formidável [A] [I], retumbando sobre a minha cabeça, me arrancou do profundo torpor que me dominava. Levantei-me, agitado por força estranha [S] [A] [I], e olhei em torno de mim, a fim de ver onde me achava” (CDA).

Na tradução de PXP, o símile manteve-se em “Como quem é por força despertado”, embora exista manifestação de exagero no “hórrido estampido”; na de BVB, “Como o que á força em sobresalto acorda” manteve-se o símile breve, mas o acréscimo de ‘formidável’ adjetivando o trovão situa-se fora de contexto. Na tradução de VB, não há a dupla realização da ação passada e presente; além disso, a opção por “um rolar de trovão” tolhe a carga de força daquele que foi um som grave, pesado.

“Dêsse profundo sono fui tirado  
 Por hórrido estampido, estremecendo [A] [I]  
 Como quem é por fôrça despertado.” [V] (PXP)

“Do pesado torpor veio arrancar-me  
 Formidavel trovão, que despertou-me, [A] [I]  
 Como o que á força em sobresalto acorda.” (BVB)

“Um rolar de trovão rompe o pesado [C3] [A] [I]  
 Sono em que eu me apegava; estremecendo, [C3]  
 Como o que com rudeza é despertado.” (VB)

Na tradução de MJPC, “como pessoa que acorda com violência”, em HD “qual homem que em sobressalto acorda” e em JZ “como acorda pessoa por violência”, que se assemelham, as ocorrências assinaladas abrangem alguns acréscimos e inadequações. Em IEM, “como quem é acordado bruscamente”, cabe apontar que se manifesta a forma passiva – como em algumas das traduções citadas acima – que destaca o fato de ‘ter sido despertado’ ligado à ocorrência do trovão já mencionado, revelando maior coerência com o fato de ter sido despertado por algum fator externo, no caso, o trovão.

“Um hórrido trovão [A] [I], que acompanhou aquêlê terremoto [E], e sanguíneo relâmpago [A], quebrou-me o profundo sono, do qual despertei tão azoinado [I], como pessoa, que acorda por violência.” (MJPC)

“1. Violento estrondo interrompeu o torpor profundo, despertando-me qual homem que em sobressalto acorda.” [I] (HD)

“Fêz-me voltar do estado de inconsciência [I]  
horrendo trom, de sorte que acordei [I]  
como acorda pessoa por violência.” [I] (JZ)

“Rompeu o profundo sono em minha mente  
um trovão que me fez estremecer  
como quem é acordado bruscamente”. [V] (IEM)

Ao longo deste capítulo, as análises dos símiles, frutos das contínuas leituras e cotejos, apresentaram as ocorrências que foram detectadas em todo o *corpus* e que terão continuação no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO VIII

### SÍMILES DA *D.C.*: O ABISMO

“Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
che la diritta via era smarrita.”

(*Inf.*, I, 1-3)

Ao longo deste capítulo será dada continuidade à apresentação dos símiles extraídos da *D.C.*, acompanhados de breves comentários. As ocorrências, por sua vez, virão assinaladas seguindo as convenções apresentadas no capítulo anterior, com a particular intenção de apresentar, nos momentos mais representativos, as notas que alguns dos tradutores acrescentaram a seus textos, dando assim continuidade a um processo iniciado no capítulo anterior, com a caracterização de tal procedimento, que, em alguns casos, implica na reedição do verso traduzido, em outros, na participação do tradutor no universo do comentário, em outros ainda, na mera redundância.

Os símiles foram agrupados na seqüência em que aparecem no Inferno, no Purgatório, e no Paraíso, seqüência essa que foi aqui adotada como percurso e como vaticínio para a seqüência do trabalho.

Neste primeiro exemplo, estão dois símiles que pertencem ao Canto V do *Inferno*, um dos mais conhecidos e citados da *D.C.*. Os dois viajantes encontravam-se no segundo círculo infernal, no qual os punidos são os luxuriosos. A característica desse círculo é a de estarem as almas envolvidas na *bufera infernal che mai non resta*. Do mesmo modo que na vida terrena se deixaram levar pelo furacão da paixão, os espíritos estavam ali sendo levados pela turbulência infernal, incessante e eterna. É essa a imagem do primeiro símile, em que ao bando numeroso e desordenado de pássaros são comparadas as almas, numerosas e desordenadas, impelidas pelo turbilhão de vento. No símile dos grous, o que está em jogo é um grupo particular de almas, segundo o comentarista Pagliaro, que voavam em fila, como aves em formação, ao mesmo tempo em que emitiam gemidos,

comparados ao grito de lamento dos pássaros, como se as almas que morreram por amor estivessem unidas na dor.

“E come li stornei ne portan l’ali  
 nel freddo tempo a schiera larga e piena,  
 cosí quel fiato li spiriti mali  
 di qua, di là, di giù, di sú li mena;  
 nulla speranza li conforta mai,  
 non che di posa, ma di minor pena.  
 E come i gru van cantando lor lai,  
 faccendo in aere di sé lunga riga,  
 cosí vidi venir, traendo guai,  
 ombre portate da la detta briga:  
 per ch’i’ dissi: ‘Maestro, chi son quelle  
 genti che l’aura nera sí gastiga?’” (*Inf.*, V, 40-51)

“Quais estorninhos, que a voar se travam  
 Em densos bandos na estação já fria,  
 Em rodopio as almas volteavam,  
 Ao capricho do vento, que as trazia, [I]  
 De pausa não, de menos dor a esp’rança  
 Conforto lhes não dá nessa agonia. [X]  
 Como nos ares longa série avança  
 De grous, que vão cantando o seu grasnido, [I]  
 Assim no gemer seu, que não descansa,  
 Traz o tufão as sombras desabrido.  
 - ‘Mestre’ - disse eu – ‘quais almas são aquelas  
 Que o vendaval fustiga denegrado?’” (PXP)

“Como no inverno os estorninhos cortam  
 O aureo campo em denso e largo bando, [A] [I]  
 Assim as almas rés o vento impelle,  
 Em todos os sentidos são urgidas;  
 Nem as conforta uma esperança ao menos  
 Siquer de menor pena, e vão repouso.  
 Como os grôs vão as lôas descantando [I]  
 Em longos renques pelo ar dispostos,

Assim, carpindo, as almas se chegavam;  
 A furial rajada as conduzia.  
 Disse eu então: - Quem são essas, ó Mestre,  
 Que o ar calliginoso afflige tanto?"(BVB)

"Como as asas sustentam, foragidos, [A] [I]  
 No frio tempo, em bando, os estorninhos, [X]  
 - Tal o vento os espíritos perdidos.

Por toda parte os leva, em torvelinhos,  
 Nem lhes cabe esperar repouso, um dia,  
 Ou dores minorar, sequer, mesquinhos. [A]

E qual dos grous, em triste litania,  
 Passa no ar a longa procissão,  
 Em gemedora achegam-se agonia, [X]

Sombras, do vento em luta na aflição. [X]  
 E digo: 'Mestre, as gentes, quem são elas, [C3]  
 Que do ar trevoso tão pungidas vão?' (VB)

"Como no inverno aos pássaros ansiosos  
 as asas levam para ameno clima, [A] [C2]  
 aquêlo vento impele os criminosos  
 daqui, dali, abaixo e para cima; [V]  
 repouso não lhes dá nem esperança  
 de que menos cruel sorte os oprima.  
 Como reunidas grús em ordenança,  
 pelo ar soltando seus lamentos vão,  
 tal vi almas chegar sem confiança, [A] [I]  
 em prantos, vergastadas do tufão. [A] [I]  
 Luxuriosos bestiais 50-75 [E] [I]  
 'Mestre, os que o ar negro, disse, sem aurora, [A]  
 açoita cruelmente assim, quem são?' (JZ)

"Como as aves que em tempo de invernada  
 em bandos vão pelo ar, ao desabrigo, [A] [I]  
 assim as almas, a infernal rajada [A] [I]

para aquí, para alí leva consigo,  
e nenhuma esperança elas têm mais  
não de perdão, ma de menor castigo. [V]

E como os grous que vão soltando guais,  
em longa fila que se distancia,  
assim as almas uivam longos ais [C3]

quando arrastadas pela ventania.  
'Mestre, quem são, indago, os que a rojões [C3]  
a lufada violenta suplicia?' (DM)

"E tal como aos zorraís em migração  
movem as próprias asas para a frente [C2]  
\_ movia aquelas almas o tufão,

daqui, dali, e à volta, acerbamente,  
sem lhes dar esperança de parar,  
ou de abrandada a pena ver somente. [V]

À feição das cegonhas que, no ar, [I]  
seus gritos soltam voando enfileiradas,  
assim, em ais desfeitas, vi chegar

as sombras pelo vento impulsionadas. [V]  
Eu perguntei-lhe: 'Mestre, estas quem são,  
gentes assim no vórtice arrastadas?' (CM)

"Como estorninhos que, na estação fria,  
suas asas vão levando, em chusma plena, [I]  
aqui as almas carrega a ventania,

e a revolver pra cá e pra lá as condena;  
nem a esperança lhes concede alento,  
não já de pouso, mas de menos pena. [V]

E, como grous cantando o seu lamento,  
que longa trilha formam no ar passando,  
assim, trazidas pelo negro vento,

sombras eu vi passar se lamentando;  
e ao Mestre perguntei: 'Quem são aquelas [I]  
gentes que o vento assim vai castigando?' (IEM)

“E assim como no inverno os estorninhos voam unidos [I] em bandos largos, e espessos,\* da mesma sorte o furacão infernal impele os espíritos maus, unidos, e compactos, [C2] nas mais diversas direções opostas: nenhuma esperança jamais os pode confortar,\* não de que cesse o seu tormento, mas de que lhes seja minorado.

E quais os grous em longas filas\* vão cantando pelos ares seus lamentos, tais eu vi algumas sombras, açoitadas pela tempestade, vir ululando [I] dolorosamente: pelo que perguntei: ‘Mestre, que pessoas são aquelas, a quem o negro tufão tanto castiga?’” (MJPC)

Aos trechos assinalados com um asterisco correspondem os comentários que MJPC acrescentou ao seu texto traduzido. No estudo realizado, este foi o único tradutor que se propôs a fazer também um comentário, assumido como tal, que segue a tradução de cada um dos cantos do *Inferno*. Em relação ao primeiro símile, MJPC afirmou que “Dante tira disto um símile alegórico para descrever a situação dos pecadores carniais, que unidos em extensas, e espessas fileiras, (...) são arrastados violentamente pelo furacão infernal, que os leva de encontro uns aos outros”.<sup>1</sup>

“Quais estorninhos que sem governar as asas vêem-se arrastados pelos ventos invernais, as almas volteavam, em rodopios, para aqui e para ali, para cima e para baixo, sem pausa que descansa, sem esperança que conforto. [V]

46. E quais grous soltando seus lamentos pelos céus em torcidas linhas, [A] [I] vi, em meio a gemer confuso, as almas açoitadas pelo tufão. Perguntei: ‘Mestre, que gente é essa, castigada por tão negra e incessante borrasca?’ [A] [I] (HD)

“As desditosas almas compelidas pela ventania assemelhavam-se a bandos de estorninhos, em vôo largo, [I] a fugir do inverno. Em rodopio, ululando [I] dolorosamente as almas volteavam ao capricho do vento. Não esperavam jamais que cessasse aquele tormento:

*La bufera infernal che mai non resta*

(o turbilhão infernal que nunca pára)

Sabiam também que o suplício que as afligia jamais seria minorado. [A] [I] [E]

Em dado momento, o Poeta emocionado, interpelou Virgílio: [A] [I] [E]

<sup>1</sup> ALIGHIERI, D. *Obras completas*, op. cit. vol. 2, pp. 206-7.

\_ Quem são aqueles que ali passam, sob o açoite do vendaval, como bandos de grous em vôo pelo céu? É bem verdade que os grous voam cantando, ao passo que eles choram e se desesperam. [C2] Quem são aqueles a quem o negro tufão castiga?" (MT)

"... e assim como as andorinhas [I] voam em grandes e cerrados bandos, na estação do frio, assim também aquele turbilhão arrastava os espíritos malvados, levando-os de cá para lá, de cima para baixo, sem terem um momento de repouso, e sem que se alivie o seu sofrimento. E, do mesmo modo que os grous vão lançando os seus tristes gritos, formando todos no ar imensa legião [I] [C2], assim igualmente vi chegarem, lançando gemidos, as sombras arrastadas por aquela tromba. E perguntei então:  
– Mestre, que almas são estas, açoitadas pelo negro vendaval?" (CDA)

Continuando a descida ao *Inferno*: Flégias, o demônio de quem se fala no símile que segue, foi encontrado por Dante e Virgílio no quinto círculo, no qual eram punidos os irosos, os soberbos e os rancorosos. Cabia a Flégias, barqueiro do pântano Stige, buscar as almas que deveriam ficar eternamente confinadas no pântano. Quando soube que, no caso de Dante e Virgílio, caberia a ele somente o transporte, reprimiu a ira, da qual era o símbolo.

"Qual è colui che grande inganno ascolta  
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,  
fecesi Flegiàs ne l'ira accolta." (*Inf.*, VIII, 22-24)

"Como quem reconhece, e pesar sente,  
Um grande engano, que se lhe há tecido, [X]  
Flegias assim na sua ira ardente." [A] (PXP)

"Como quem se acordou de um grande engano, [I]  
E em consequencia delle se consterna,  
O seu despeito alfim concentrou Flégias." [I] (BVB)

“Como quem sabe o engano que lhe fez  
 Alguém, e desse engano se magoa, [I]  
 Flégias em ira oculta se desfez.” (VB)

“serás para levar-nos através  
 da poça. Nada mais”. Qual o enganado  
 se magoa, ofendido na altivez, [I]  
 tal se tornou então Flegias irado.” (JZ)

“E como alguém que sofre algum castigo [I]  
 injusto, e vai remoendo o ódio na mente,  
 Flégias guardou o seu furor consigo.” (CM)

“Tal como fica alguém após ouvida  
 a notícia de um dano que sofreu,  
 ficou Flégias, em sua ira contida.” [V] (IEM)

“Qual aquele que, ouvindo ter sido presa de um grande engano [A], dele  
 se dóe em sua ira comprimida; tal ficou Flégias ao saber, que não éramos  
 duas almas prescritas [E].” (MJPC)

“Como aquele que se dá conta de haver incorrido em grave erro [A] [I], e  
 com isso muito se desgosta, assim Flégias reprimiu sua cólera.” (HD)

Nas traduções que seguem, houve a supressão do símile.

“Calou-se Flégias, o demoníaco barqueiro.” [S] [A] [I] [E] (MT)

“Flégias \* dissimulou a dor e a cólera que essa desilusão lhe acarretou.  
 [S] (CDA)

\* “Outro demônio. Fora rei de Flegíade. Morto por Apolo e condenado ao inferno,  
 após ter incendiado o templo.”

CDA recorreu à nota para esclarecer a origem de Flégias, sem, no entanto, contextualizá-la para que o elo que liga Flégias à ira tivesse esclarecido o leitor, o que lhe teria possibilitado a compreensão da montagem da imagem dos versos dantescos. A nota serviu, assim, apenas de apoio na definição de Flégias, sem revelar o porquê de sua presença precisamente naquele ponto do inferno. Esclarece Sapegno, nas notas a este canto, que Flégias é “simbolo dell’ira che si traduce in un cieco impulso di vendetta e distrugge nell’uomo il timore e il rispetto della divinità”<sup>2</sup>. Se o tradutor se investe do papel de autor de comentários, não deveriam estes complementar de modo amplo e profundo o texto em questão?

Continuemos por ora o caminho, descendo. No símile a seguir, os viajantes haviam ultrapassado as muralhas de Dite, chegando assim ao sexto círculo, onde eram punidos os hereges. A descrição do primeiro olhar para os sepulcros em chamas remete às cenas medievais que descrevem os cemitérios e as necrópoles existentes nas regiões citadas de Arles, na Provença e de Pola, na região da Istria. A partir da comparação entre a quantidade de sepulcros, e sua forma, passa-se para a característica que diferencia os sepulcros infernais dos outros: o fogo que neles arde, que é comparado, no símile breve dos dois últimos versos, ao ato de malhar o ferro em brasa. É o fim do canto nono, que prepara o encontro entre Dante-personagem e Farinata degli Uberti, com a breve participação de Cavalcanti.

“Sí come ad Arli, ove Rodano stagna,  
 sí com’a Pola, presso del Carnaro  
 ch’Italia chiude e suoi termini bagna,  
 fanno i sepulcri tutt’il loco varo,  
 cosí facevan quivi d’ogne parte,  
 salvo che ’l modo v’era piú amaro;  
 ché tra gli avelli fiamme erano sparte,  
 per le quali eran sí del tutto accesi,  
 che ferro piú non chiede verun’arte.” (*Inf.*, IX, 112-120)

<sup>2</sup> SAPEGNO, N., op. cit., vol. I, p. 91.

“Como em Arle, onde o Rône faz parada  
 Ou junto a Pola, de Quernaro perto,  
 De que à Itália a fronteira está banhada,  
 ‘Stá de sepulcros desigual e incerto  
 O solo: outros assim a estância feia, [X] [C1]  
 Mas de modo mais agro, tem coberto. [X]  
 Entre eles chama horrífica serpeia [A] [I]  
 E os abraça inda mais que frágua ardente  
 Que arte para amolgar o ferro ateia.” [X] (PXP)

\* “112-115 Em Arles etc., alusão aos túmulos romanos, numerosos na Provença perto de Ales e em Pola, na Istria.”

“Onde o Rodano alaga, ha junto a Arles [I]  
 Sitio igual ao que em Pola é limitado  
 Do Quenaro, que banha e fecha a Italia. [I]  
 Em tumulos ahi se eleva o solo; [C2]  
 O que tambem aqui acontecia: [C1]  
 Esta scena, porém, era mais triste.  
 Com effeito, rompiam dos jazigos  
 Chammas que tão candentes os mantinham,  
 Qual nunca ferro por virtude de arte.” [I] (BVB)

“Em Arles, onde o Ródano remansa,\*  
 Em Pola, junto ao golfo de Carnaro,  
 E onde Itália seu limite lança, [A][I]  
 Tumbas há mil, no campo ao desamparo; [I]  
 Mas o que ali se vê, no chão revolto,  
 Não tanto como aqui parece amaro. [I]  
 Cada túmulo, aqui, de chama envolto, [A]  
 Esbraseia; e jamais vi, tão candente, [C3] [I]  
 Ferro da forja retirar, lá solto.” [A] [I] (VB)

\* “10 Em Arles etc... Alusão a cemitérios romanos existentes perto de Arles, na Provença, e em Pola, na Istria.”

“Tal como em Arles, onde o rio extensa [A] [I]  
terra invade e em Pola, onde o golfo banha  
e cerca a Itália, multidão intensa [I]

de túmulos ao solo dá tamanha  
variedade, tal era em toda parte,  
mas de maneira mais cruel e estranha. [A]

#### TÚMULOS DOS HERÉTICOS 118-133 [E]

Pois entre as tumbas fogo se reparte,  
que os condenados queima, que não mais [A] [E]  
o ferro exige para qualquer arte.” [I] (JZ)

\* “112-131- *Tal como em Arles e em Pola...* nas margens do Ródano, na Península de Ístria, na Itália, há muitas aberturas de antigos sepulcros.”

O tradutor JZ acrescenta nas notas uma antiga lenda envolvendo os guerreiros de Carlos Magno sepultados em Arles e traz uma citação do canto XXXIX do *Orlando Furioso*, em que se encontra o verso: “ché preso ad Arli, ove il Rodano stagna, piena di sepulture è la campagna”<sup>3</sup>, reiterando o conteúdo dos versos dantescos.

Seguem as demais traduções:

“Como em Arles, que o Ródano represa,  
e como em Pola, junto do Carnaro,  
que a Itália fecha e como que a tem presa, [A]

surge de tumbas um recinto raro  
\_ ali se via igual em toda a parte,  
somente que de modo mais amaro.\* [I]

Entre as tílias um fogo se reparte [A] [I] [C3]  
que os sepulcros esparsos acendia,  
como ao ferro não faz a melhor arte.” [I] (CM)

\* “*Somente que de modo mais amaro*: Ali o cenário era mais terrível e impressionante que os de Arles e Pola, porque as tumbas estavam rubras de fogo.”

“Como em Arles, onde o Ródano emaranha-  
se, e como em Pola, perto do Carnaro,  
que a Itália cinge e suas divisas banha,

<sup>3</sup> ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de João Ziller, op. cit., p. 59.

onde as tumbas infundem desamparo \* [I]  
 à paisagem, sepulcros se espargiam  
 nesta aqui, mas de modo mais amaro: [I]

pois, destes ao redor, chamas ardiam,  
 que os investiam das candência intensas  
 do ferro, quando às artes o apropriam. (IEM)

\* “112-115: Dante cita locais onde em seu tempo ainda havia ruínas de antigos cemitérios romanos.”

“Do mesmo modo que na planície de Arles, onde o Ródano forma um lago [E], e na de Pola, vizinha ao Guarnaro, que fecha a Itália, e banha seus confins, se notam muitos sepulcros\*, que formam um quadro de saliências, e depressões; assim também ali túmulos esparsos ofereciam o mesmo aspecto, com a diferença que era mais aflitivo.

Porquanto, entre os sepulcros as chamas eram distribuídas de modo, que os tornavam tão incandescentes, que mais o não pode ser o ferro entre a bigorna, e o martelo do artífice.” [E] (MJPC)

“112. Assim como em Arles o Rio Ródano se transforma em brejo; [I] como em Pola, junto do Guarnaro que da Itália a fronteira banha, o chão se vê desigual e incerto pela sucessão de incontáveis túmulos;\* assim era o lugar por onde caminhávamos. Mais triste, [I] porém, dado que entre os sepulcros serpenteavam chamas dedicadas [I] a manter as tumbas inda mais esbraseadas do que a arte de amoldar exige do ferro.” (HD)

\* “46. Arles... Pola: em Arles, junto ao Ródano, haviam sido sepultados os soldados de Carlos Magno mortos na guerra contra os árabes da Espanha e, mais tarde, os de Guilherme de Orange trucidados em Alescam. Pola ganhou notoriedade pelas ruínas romanas, entre as quais vasto cemitério militar. Em resumo: dois lugares muito citados pela quantidade dos túmulos que guardavam.”

Na explicação da nota acima, dada pelo tradutor em relação às localidades mencionadas no primeiro símile, o texto se preocupa em esclarecer o contexto histórico-geográfico, servindo tão somente para uma melhor compreensão do assunto que serviu de base para o primeiro símile.

“Como nos arredores de Arles, onde se detém o Ródano, e do mesmo modo em Pola, perto de Quarnaro, que banha as fronteiras da Itália, onde inúmeros sepulcros tornam acidentado o terreno, assim se mostrava aquele campo coberto de túmulos esparsos. Mas de um aspecto mais terrível, rodeados por um mar de chamas,[I] que se avermelhava,[I] como o ferro se avermelha ao ser forjado.” [I] (CDA)

O texto que segue, de autoria de MT, não estrutura o primeiro símile, embora mantenha basicamente a idéia da comparação, e transforma a imagem do símile breve em outra, omitindo a idéia do ferro em brasa e passando a considerar somente a fornalha.

“Teve o poeta [I] a impressão de que se encontravam na planície de Arles, onde Rhodano forma um lago, ou nos arredores de Pola, banhada pelas águas do Carnaro. [S]

Todos os túmulos estavam descobertos na parte superior, e como se fossem fornalhas incandescentes expeliam fumo e fogo.” (MT)

No símile que segue, a cena retratada refere-se ao momento em que os dois viajantes chegam à cascata do Flegetonte, entre o sétimo e o oitavo círculo infernais. A comparação se estabelece a partir da experiência concreta de uma outra cascata existente na Itália. Trata-se da cachoeira de um rio, que antes da queda d’água recebia o nome de Acquacheta e, ao chegar a Forlí, o de Montone. Na verdade toda a perífrase que envolve o descer das águas do rio, demonstra quão importante é a descrição o mais próxima possível de algo palpável que tenta refazer o que surgiu aos olhos do viajante naquele momento. Ao mesmo tempo, duas variáveis são contempladas: a altura e a quantidade de água, ambas confluindo para a realidade vivida pelo poeta-personagem no inferno. A essas, acrescenta-se o barulho ensurdecedor provocado pelas águas caindo, resultado que comprova e reitera as duas variáveis.

“Come quel fiume c’ha proprio cammino  
 prima dal Monte Viso ’nver levante,  
 da la sinistra costa d’Apennino,  
 che si chiama Acquacheta suso, avante  
 che si divalli giú nel basso letto,  
 e a Forlí di quel nome è vacante,

rimbomba là sovra San Benedetto  
 de l'Alpe per cadere ad una scesa  
 ove dovea per mille esser recetto;  
 cosí, giú d'una ripa discoscesa,  
 trovammo risonar quell'acqua tinta,  
 sí che 'n poc'ora avría l'orecchia offesa." (*Inf.*, XVI, 94-105)

Vejamos as traduções, algumas delas acompanhadas das respectivas notas, motivo maior da escolha deste trecho.

“Como o rio que, no álveo próprio aberto,  
 Em Veso nasce e vai para o oriente,  
 Ao lado esquerdo do Apenino, e ao certo  
 Aquachetta se chama, da eminente  
 Parte enquanto não desce, mas, tomando  
 Nome diverso em Forli de repente, [I]  
 Rebomba e cai pela quebrada, quando  
 Acerca-se a S.Bento, o grã mosteiro  
 Que dar a mil pudera asilo brando: [I]  
 Assim desde um penhasco sobranceiro  
 Da água rubra troava alto estampido,  
 Que fôra de surdez risco certo.” (PXP)

“Há um rio, que em alveo proprio corre  
 Do Monte Viso em rumo ao Oriente,  
 Por sobre a encosta esquerda do Appenino.  
 Tem por nome Acquacheta, antes que atinja  
 Ao nivel inferior, em que desagua:  
 Designação que perde junto a Forli.  
 Aqui sobre o Mosteiro de S. Bento  
 Rúe com fragor, dos Alpes em quebrada,  
 Que abrigo dar podia a immenso povo. [I]  
 Assim da rôta escarpa despenhavam-se  
 As rubras aguas, com rumor tamanho,  
 Que aturdira os ouvidos dentro em pouco.” [C3] (BVB)

Nas notas apresentadas ao texto que segue, de autoria de VB, chama a atenção aquela assinalada com o número sete, em que temos a mera repetição do que foi considerado de difícil compreensão por parte do tradutor.

“Há um rio que o próprio abre caminho,\*  
Do monte Viso, rumo do levante,  
Na vertente sinistra do Apenino;\*

Acquaqueta se chama, e o nome adiante  
Nos altos leva, até vir à planeza,  
E de Forli o perde não distante; [X]

Sobre San Benedetto, a correnteza  
Desce em cascata, e ruge, e estronda, onde [X]  
A mil se dera abrigo com largueza;\* [I]

Assim também, de uma alta riba, donde  
Despenha, estruge a onda de sangue aqui,\*  
E o negro abismo a retumbar responde.” [I] (VB)

\* “(6) *que o próprio abre caminho*, etc.; Que vai diretamente ao mar; é o rio Montone, Acquaqueta no curso superior. (7) Apenino: Os montes Apeninos. (8) *A mil se dera abrigo*, etc. Entre outras interpretações, - que o mosteiro de São Benedito poderia manter maior número de monges do que mantinha. (9) *a onda de sangue*, etc.: as águas do Flegonte, tintas de sangue.”

#### APROXIMA-SE A CATADUPA [I] DO RIO [E] 93-104

O Mestre foi-se pelas sendas rasas [I]  
e eu o segui, ouvindo já além,  
forte, as águas na queda a sussurar. [C2]  
Como o rio que o leito seu mantém,  
chamado Aquaqueta, antes de passar  
Monteviso e, em Forlí, perde seu nome,  
à esquerda do Apenino a retumbar, [I]  
cai perto de São Bento onde, é renome,  
para mil deveria haver morada, [I]  
tal pelo abismo onde a água rubra some,  
ouvira-se o fragor da agigantada  
queda, capaz de ensurdecer a gente.” [A] [E] (JZ)

\* “101 *para mil deveria...* o original é aqui interpretado diversamente. Eu segui a opinião daqueles que entendem haver no mosteiro de S. Bento lugar para mil frades. Este mosteiro encontra-se perto da queda de Aquaqueta, que depois

toma o nome de Montone. A outra interpretação é que o rio, para evitar a queda, deveria passar em zigue-zague por mil canais diversos. Nem tão grande é o rio e Dante quer comparar as duas quedas de água e não dizer quantos canais seriam necessários para evitar uma delas.”

“E como aquele rio que o caminho\*  
próprio faz, junto ao Viso, indo ao levante,  
à esquerda do Apenino, em desalinho, [A] [I]

Aquaqueta chamado, a seu montante,  
até no baixo vale se espraia,  
mudando o nome de Forlí adiante,\*

lá em São Benedito, a ribombar, \* [I]  
desaba sobre a encosta, enfurecido,  
onde mil se podiam congrega; [I]

assim, do cimo do penhasco erguido,  
vimos bramir aquela água agitada,  
que nos atordoava, em pouco, o ouvido.”[I] (CM)

\* “94. *E como aquele rio que o caminho*: o rio Acquaqueta, que é o único, além do Pó, que tem curso próprio para oriente, entre os que se originam nos Apeninos, na região de Montevise. 99. *Mudando o nome de Forlí adiante*: Em Forlí, o rio Acquaqueta muda de nome: passa a chamar-se rio Montone. 100. *Lá em São Benedito, a ribombar*: Em São Benedito do Alpe, o rio Acquaqueta atira-se estrepitosamente encosta abaixo. Nas proximidades, dando nome ao lugar, havia famoso mosteiro, que impressionava a todos pelo seu tamanho e sua situação. Aqui se revela que o convento, onde viviam poucos frades, poderia congrega facilmente mais de mil deles.”

“Como esse rio de curso montesino  
que vai do monte Veso pra o nascente  
desde a vertente esquerda do Apenino;  
dito Acquaqueta até que não se avente  
pra baixo ao novo leito onde, contido,  
vindo a Forlí seu nome já desmente,  
e que em San Benedetto é derruído,  
ribombando, de um salto só formado,  
que mais de mil podia ter acolhido, [V]

assim, sob um penhasco alcantilado,  
vimos estrondear essa água escura  
que nos teria bem logo atordoado.” [V] (IEM)

“Bem como aquele rio que, derivando do Monviso [I], e seguindo para o Oriente pelo lado esquerdo do Apenino, é o primeiro, que no leito natural vai diretamente ao Adriático\*[E], e que, em cima, antes de se precipitar na planície, se chama Aquacheta, e nas vizinhanças de Forli perde aquele seu primeiro nome: assim como êsse rio estrondando lá sôbre São Bento dos Alpes\*, vem despenhar-se por uma cascata num vale, que deveria abrigar mil pessoas. \* [I]

Semelhantemente aquela água sanguínea do Flegetonte estrondava, ao precipitar-se por uma rocha escarpada, cujo fragor era tão áspero, e forte, que em poucas horas [I] nos tomaria surdos.” (MJPC)

Nos comentários de MJPC, torna-se clara a referência a alguns dos antigos comentaristas da *D.C.*, em especial Landino, que fornece a interpretação da possível construção de um castelo naquela localidade, e Daniello, o qual considera o fato de que “aquela abadia, por sua vastidão, e riqueza, capaz de manter muitíssimos monges, era habitada de pouquíssimos, por causa da ganância de quem a administrava”<sup>4</sup>.

Retomando os textos traduzidos, seguem os outros textos em prosa.

“Tal qual o rio que abre o seu caminho e, em Veso nascendo, flui para oriente, ao lado esquerdo dos Apeninos, e, correndo por terras altas, leva o nome de Aquaqueta, diversamente chamado nas alturas de Forli e que de repente estruge e tomba junto de são Benedito [I] – grande mosteiro capaz de abrigar a mil desalojados [I]; assim, das alturas de elevado penhasco rugia em catarata o caudal vermelho, com tamanho estrondo que de surdez iminente eu corria sério risco.” (HD)

“Naquele recanto o Flegetonte, ao despencar-se no oitavo círculo, fazia lembrar outro rio que derivando do Monviso [I], e seguindo para o oriente pelo lado esquerdo do Apenino é o primeiro que no seu leito natural vai diretamente ao Adriático. Em cima, antes de se precipitar na

<sup>4</sup> ALIGHIERI, D. *Obras completas*. Tradução de MJPC, op. cit., vol. 3, p. 159.

planície, chama-se Aquacheta (*che si chiama Acquacheta*); nas vizinhanças de Forlì perde aquele seu primeiro nome; e ao cair estrondando lá sobre São Bento dos Alpes vem, em rútila cascata [C2], despencar-se sobre um vale que poderia abrigar mil pessoas. [I]

Assim, também, as águas sanguíneas do Flegetonte estrondavam, ao precipitarem-se por uma rocha escarpada, com um fragor tão áspero e forte que em poucas horas tornariam surdos àqueles que ali permanecessem: [A] [E]

*Sì che in poc'ora avria l'orecchia offesa.*

(Tanto assim que em pouco tempo teria os ouvidos ofendidos)” (MT)

“Como aquele rio que segue o seu curso do Monte Viso para leste, em toda a extensão esquerda dos Apeninos, que se chama Acquacheta antes de precipitar-se em um leito inferior e muda de nome para Forlì [I], e, ao descer dos Alpes retumba em San Benito [I], onde irá achar mil moradores [I], assim, ao saltarem de uma rocha escarpada, tal estrépido produziam aquelas águas sangrentas, que em pouco tempo me teria feito ensurdecer.” (CDA)

Em todos os textos, com exceção do de IEM, os tradutores optaram por uma interpretação que, embora aceita e praticada por alguns críticos, foi descartada pela crítica mais recente por inviabilizar a imagem em seu conjunto. Trata-se do verso 102 do texto em italiano, *ove dovea per mille esser recetto*, que foi lido como pertencente ao mosteiro, daí a questão de abrigar pessoas ter aparecido em quase todas as traduções, enquanto que na explicação de Sapegno “*mille* si contrappone naturalmente a *una*”, sendo a imagem construída em torno da cascata como tendo um único vão de cima até embaixo, ao invés dos mil possíveis degraus que tanto a altura quanto o volume da água teriam suportado.

O que se pode constatar é que as traduções refletiram a visão da edição da *D.C.* que cada um dos tradutores utilizou, o que não causa estranheza. No entanto, não é possível se chegar facilmente a cada uma das fontes pois normalmente, salvo poucas exceções, como é o caso de DM, MPJC, JZ e IEM, os tradutores não explicitam a edição e/ou interpretação crítica utilizada na tradução.

O próximo símile compara os pecadores presos em cada uma das chamas que estavam naquele círculo ao rapto do profeta Elias, que foi levado ao céu. Eliseu, seu companheiro, não pôde acompanhar com a vista o profeta, nem os cavalos de seu carro, pois via somente a chama que os envolvia. Os viajantes chegaram à oitava *bolgia*, dos conselheiros fraudulentos, na qual estava Ulisses, prisioneiro numa chama bifurcada, juntamente com Diomedes. A relação se estabelece, pois, entre a nuvem luminosa que escondia da vista o profeta Elias, e as chamas que escondem de Dante-personagem os pecadores. Na verdade, o momento em que a nuvem é citada acontece através de um símile breve, em que, como uma nuvenzinha, subia ao céu. Como em outros momentos, os versos trazem a perífrase que define Eliseu, deixando ao leitor a tarefa de intuir ou reconhecer o personagem.

“E qual colui che si vengìò con li orsi  
 vide 'l carro d'Elia al dipartire,  
 quando i cavalli al cielo erti levorsi,  
 che nol potea sí con li occhi seguire,  
 ch'el vedesse altro che la fiamma sola,  
 sí come nuvoletta, in sú salire;  
 tal si move ciascuna per la gola  
 del fosso, ché nessuna mostra il furto,  
 e ogne fiamma un peccatore invola.” (*Inf.*, XXVI, 34-42)

“Como aquêle que de ursos foi vingado,  
 Quando voou de Elia o carro ardente, [I]  
 Ao céu por frisões ígneos transportado,  
 Seguiu co'a vista o lume, que sòmente  
 Dos ares na extensão aparecia,  
 Qual nuvem se elevando velozmente;  
 Assim naquele abismo se agitando  
 As flamas via; em cada qual estava  
 Uma alma, em seus fulgores se ocultando.” [C2] (PXP)

“Esse que se vingou por meio de ursos, [C1]  
 O carro viu de Elias elevar-se,  
 Pelos céos enranhando-se os cavallos;  
 Porém deixando logo de avistal-os,  
 Apenas divisava mera flamma  
 Subindo á guiza de uma tenue nuvem.  
 Taes pelo alveo do fosso deslisavam  
 Aquelles lumes sem manifestarem  
 O peccador, que cada um continha.” (BVB)

“Como o que os ursos teve por vingá-lo,\*  
 Vendo o carro de Elias se partir,  
 E empinados frisões ao céu levá-lo, [I]

Mal com seus olhos o pode seguir,  
 E via apenas solitária chama,  
 Nuvem perdida no ar, pelo ar subir; [C1]

Assim cada uma que esse fosso inflama, [C3]  
 Pois nenhuma mostrava o que envolvia,  
 Mas dentro a dor de um peccador reclama.” [A] [C2] [C3] (VB)

\* “(7) *Como o que os ursos, etc.:* O profeta Eliseu; viu serem devorados por dois ursos meninos que dele zombavam; viu, também, Elias, seu mestre, ser arrebatado ao céu num carro de fogo – II Reis, 2, 11, 12, 23, 24.”

“Como o que, por vingar-se, ursos usava,\* [I]  
 vendo o carro de Elias no momento  
 em que da terra ao céu, ígneo, se alçava,  
 seguia-o com seus olhos, muito atento,  
 sem poder enxergar mais que uma flama,  
 como nuvem, subindo, em movimento

\_ na vala que das luzes se recama [C3]  
 eu as via mover-se, algo intrigado, [A] [I]  
 julgando estar uma alma em cada chama.” [A] [E] (CM)

\* “*Como o que, por vingar-se, ursos usava:* O profeta Eliseu, de que narra a Bíblia que se vingou de um grupo de rapazes que o apupavam, fazendo sair do bosque próximo dois ursos. Eliseu viu alçar-se ao céu um carro de fogo, conduzindo o seu mestre Elias.”

“E como aquele, que os ursos vingaram,\*  
 de Elias a carruagem viu partindo  
 quando os corcéis pro céu se levantaram,  
 e só podia co’ os olhos ir seguindo  
 dele não mais do que a restante chama  
 como uma nuvenzinha ia subindo,  
 aqui assim cada chama se movia  
 continuamente, pra esconder sua presa, [I]  
 que é um pecador que dentro custodia.” (IEM)

\* “34: Eliseu, o profeta que chamou os ursos para vingá-lo da zombaria de uma multidão de rapazes, viu seu mestre Elias ser raptado por um carro de fogo que subiu para o céu.”

“E qual viu o profeta Eliseu [E], que por meio dos ursos se vingou dos insolentes rapazes\*, partir o carro de Elias\*, arrebatado pelos cavalos de fogo, sem que o pudesse seguir com os olhos, de modo que distinguisse outro cousa, senão uma ligeira flama [I], que se elevava à guisa de pequena nuvem: tal pela garganta da fossa movia-se cada uma chama, envolvendo um pecador, sem mostrar o seu furto \*.” (MJPC)

No seu comentário, MJPC repete o episódio de Eliseu, “aquele que, inspirado por Deus, se vingou, fazendo sair da selva dois ursos, para devorarem os meninos insolentes, que o escameciam”<sup>5</sup>. Quanto à segunda parte do símile, em que a chama envolve o condenado, o comentário é enfático: “Isto é belo, como é belo o símile anterior da nuvenzinha com a chama”<sup>6</sup>.

Os outros textos com a tradução deste símile vêm a seguir.

“Qual o personagem pelos ursos vingado\* que, vendo subir para o céu em sulcos de fogo [A] [I], o carro de Elias, não pôde segui-lo com a vista, mas apenas distinguir a chama sutil, qual nuvem a vagar em céu sereno [A] [I]; assim surgiu diante de meus olhos multidão de luzes congregadas. Cada

<sup>5</sup> ALIGHIERI, D. *Obras completas*. Tradução de MJPC, op. cit., vol. 4, p. 81.

<sup>6</sup> id., ib., vol. 4, p. 82.

uma, em seu interno, levava, oculta em fulgores, [A] a alma de um pecador.” (HD)

\* “117. No caminho de Betel, multidão de arruaceiros acometeu o profeta Eliseu. Dois ursos, saindo da floresta, mataram 42 dos insolentes (Livro IV – Reis).”

“Um profeta houve que foi vingado por dois ursos ferozes (*Che si vengìò com gli orsi*). Esse profeta viu partir o carro de Elias arrebatado para o céu por cavalos de fogo, mas não podia distinguir outra coisa senão o vago rebrilhar [I] de pequena nuvem (*nuvoletta*) avermelhada [A] [C1]. Assim avistou o florentino chamas que se moviam no interior do fosso, mas não deixavam ver o que havia dentro delas embora cada uma delas encerrasse, em seu seio, [I] a alma de um pecador.

*E ogni fiamma un peccatore invola*

(E cada chama um pecador encerra).” (MT)

“E como aquele a quem os ursos ajudaram em sua vingança [I] e viu partir o carro de Elias\*, e subirem ao céu os cavalos, de tal modo que os seus olhos não podiam distingui-los, eu [I] não via mais que o resplendor de uma leve nuvenzinha [C1] [I], assim percebia eu o movimento das chamas no interior do fosso; cada uma levava em seu seio a alma de um pecador, mas sem revelar o que ocultava.” (CDA).

\* “(58) Alusão à passagem da Bíblia; zombado por meninos, o profeta Eliseu foi defendido por ursos selvagens, que devoraram as crianças.”

Em relação ao conteúdo das notas, foi possível perceber que o episódio mereceu várias leituras, algumas apontando como vingador Eliseu e outras, os ursos. Na versão italiana da Bíblia, encontra-se “mentre egli camminava per strada, uscirono dalla città alcuni ragazzetti che si burlarono di lui” a causa della sua calvizie. Poi “egli si voltò, li guardò e li maledisse nel nome del Signore. Allora uscirono dalla foresta due orse, che sbranarono quarantadue di quei fanciulli”<sup>7</sup>. É certo que nesse episódio a presença do texto bíblico se faz evidente e uma análise mais profunda nos imporia um estudo das diferentes interpretações. Como a trilha inicial do trabalho não previa um percurso na exegese bíblica, vamos manter o caminho que leva ao texto dantesco, no qual é possível destacar

que a expressão *vengiò*, galicismo de *vendicare*<sup>7</sup>, mantém o significado do verbo em italiano, o que colocaria a ação em voz ativa, realizada pelo sujeito *colui*. Vistos através desse prisma, os textos que propuseram como sujeitos da ação os ursos poderiam ser considerados como ocorrências de exegese bíblico-dantesca.

No que se refere aos símiles, a maioria dos tradutores trabalhou mais o símile longo e deu pouca importância ao símile interno da nuvem, que participa de ambas as imagens: a do profeta Elias e a das chamas.

Neste próximo símile, o último da seleção de cantos do *Inferno*, os dois peregrinos se encontravam na região gelada da Caina infernal, na qual eram eternamente punidos os traidores dos parentes. Os pecadores, imersos naquela zona do lago gelado de Cocito, são comparados às rãs, que, no início do verão, ficam coaxando, com a cabeça fora da água. Presos no gelo como estão, os pecadores batiam os dentes, produzindo um som que lembrava aquele que faz a cegonha com seu bico.

“E come a gracidar si sta la rana  
col muso fuor de l’acqua, quando sogna  
di spigolar sovente la villana;  
livide, insin là dove appar vergogna  
eran l’ombre dolenti ne la ghiaccia,  
mettendo i denti in nota di cicogna.” (*Inf.*, XXXII, 31-36)

“Qual rã, que no paul coaxando, ufana  
Um pouco emerge, enquanto a camponesa  
Sonhando está que a respigar se afana:  
Tais gemiam as sombras na frieza  
Té a cintura lívidas, batendo, [C2]  
Como a cegonha, os queixos com presteza.” [I] [A] (PXP)

“A coaxar a rã se quêda ás vezes, [I]  
Fóra d’agua as narinas, quando a noite [A] [E]  
Abundante respiga a aldeã sonha. [A]

<sup>7</sup> Bibbia di Gerusalemme, op. cit., 2 Re, 3,27, pp. 665-66.

<sup>8</sup> CORTELAZZO, M. ZOLLI, P. *Dizionario etimologico della lingua italiana*.

Taes immersos no gêlo os méstos vultos, [C2]  
 Cobertos de livor até ao pubis, [C2]  
 As maxillas batiam, quaes cegonhas.” [I] (BVB)

No texto traduzido por VB, exemplos de utilização de termos inadequados, quebra da coesão temporal e, nas notas, um exemplo da falta de critério do tradutor ao identificar o que realmente precisa ser melhor, ou novamente esclarecido.

“Qual, ventas fora d’água, coxa ufana [I]  
 A rã, ao tempo em que a moçoila sonha\* [I]  
 Que já no campo a respigar se afana;  
 Assim, só fora o rosto, onde é vergonha,  
 Vejo naquele gelo almas dolentes, [C3]  
 Roxas, dente a bater como a cegonha.” [I] (VB)  
 \* “... tempo em que a moçoila sonha, etc.: No verão.”

“ali tombassem, não se fenderia  
 o gêlo. Qual coacha no verão,  
 no meio da água, a rã, assim jazia [I]  
 cada um no frio e vai rangendo os dentes, [C3]  
 como a cegonha, em notas de agonia.” [A] [I] (JZ)

“E como a coaxar a rã se afana,  
 vindo à flor dágua, quando a moça sonha\*  
 com a colheita e sua lida insana  
 \_ estavam, baças, salvo onde a vergonha\*  
 reflui, as sombras tristes, mergulhadas,  
 batendo os dentes, tais como a cegonha.” [I] (CM)

\* “32. *quando a moça sonha com a colheita*: No verão, provavelmente, quando a aldeã sonha com a lida das colheitas, e é a época em que as rãs abundam nos lagos e ficam a coaxar, abicadas às margens, com as ventas de fora. 34. *estavam, baças, salvo onde a vergonha*: Assim como as rãs a coaxar, abicadas às margens, viam-se mergulhadas no gelo aquelas sombras, pálidas e frias, batiam os dentes, num rumor semelhante ao produzido pelas cegonhas, quando, adentradas na água, batem os bicos”.

“Como a coaxar na beira a rã e queda  
co’ o bico fora d’água; quando sonha [I]  
a aldeã co’ o início da respiga leda;\*

até onde manifesta-se a vergonha  
lívidas sombras no gelo afundavam,  
batendo os dentes como faz cegonha.” (IEM)

\* “33: No início do verão, tempo das colheitas que dão oportunidade às aldeãs de fazerem suas alegres respigas.”

A leitura da nota que IEM acrescentou à sua tradução não acrescenta muito ao texto. A tradução do terceiro verso não especifica a questão do rosto, que o leitor tem que deduzir a partir da indicação da posição da rã, como sugerem os versos dantescos.

Continuando, seguem as demais traduções, sendo que MJPC esclarece em seu comentário as partes do símile e a questão do som produzido pelo bico da cegonha.

“E tal como no estio, por volta da noite [A], quando a camponesa muitas vezes sonha respigar\*, a rã, só com o focinho fora dágua, se põe a coaxar; assim aquelas almas dolorosas, e lívidas\* estavam enterradas no gêlo até à parte do rosto, [E] onde se mostra a vergonha, e no tiritar dos dentes imitavam o som estrídulo [I] do bico da cegonha\*.” (MJPC)

“Como a rã que no charco se esgoela [I] a coaxar, com o focinho de fora, enquanto na sua cabana [A] a camponesa sonha com as alegrias [A] do respigar; assim gemiam as almas na frieza do gelo, metidas nele até a cintura [C2], lívidas, batendo os queixos com a mesma rapidez [I] com que as cegonhas batem o bico.” (HD)

“Ao longo da imensa superfície gelada [A] avistou o Poeta almas angustiadas e lívidas que se achavam enterradas no gelo; tinha, apenas, de fora, as faces encaveiradas [A] [I]. No incessante tiritar dos dentes imitavam o som estrídulo [I] do bico da cegonha (*Metendo i denti in nota di cicogna*). Os infelizes faziam lembrar as rãs que durante as noites de estio, enquanto a camponesa dorme e sonha com a colheita, botam os focinhos [I] fora dágua e desfiam seu monótono [A] coaxar.” (MT)

Na tradução de CDA, houve a supressão da figura da camponesa que participa da prótase do símile, além da quebra da lógica da situação, pois fica parecendo que os pecadores tinham a liberdade de pôr fora do gelo as cabeças, quando, na verdade, estavam presos no gelo até quase o queixo.

“E, à maneira como as rãs põem a boca fora da água para coaxarem, no tempo da ceifa [S], assim as dolorosas [I] sombras punham [C2] fora do gelo as lívidas cabeças até as faces, e os seus dentes batiam uns contra os outros, provocando um ruído semelhante ao [I] das cegonhas.” (CDA)

“salimmo sú, el primo e io secondo,  
tanto ch’i’ vidi de le cose belle  
che porta ’l ciel, per un pertugio tondo;  
e quindi uscimmo a riveder le stelle.”  
(*Inf.*, XXXIV, 136-39)



## CAPÍTULO IX

### SÍMILES DA *D.C.*: O MONTE

“Per correr miglior acque alza le vele  
 omai la navicella del mio ingegno,  
 che lascia dietro a sé mar sí crudele;”  
 (*Purg.*, I, 1-3)

Os símiles que seguem foram extraídos do *Purgatório*. No primeiro, trata-se do momento em que os dois viajantes encontraram as almas dos excomungados. O símile, que na verdade se desdobra nos versos 19-87, precede e prepara esse encontro. A imagem que a prótase propõe é a das ovelhas que saem do abrigo, ou melhor, refere-se ao comportamento das ovelhas que seguem a que está na frente e acompanham seus atos. Na apódose, a característica das ovelhas que é retomada refere-se ao andar e à postura, que são comparados aos das almas. Mas no momento seguinte, a imagem da prótase é retomada na seqüência da narrativa, pois as almas que vinham na frente do grupo, ao verem que a sombra do viajante se projetava na encosta, pararam e recuaram. As outras almas, mesmo sem saber por que, fizeram o mesmo. Isso remete ao comportamento das ovelhas e interliga os versos 88-93 ao símile.

“Come le pecorelle escon del chiuso  
 a una, a due, a tre, e l’altre stanno  
 timidette atterrando l’occhio e ’l muso;  
 e ciò che fa la prima, e l’altre fanno,  
 addossandosi a lei, s’ella s’arresta,  
 semplici e quete, e lo ’mperché non sanno;  
 sí vid’io muovere a venir la testa  
 di quella mandra fortunata allotta,  
 pudica in faccia e ne l’andare onesta.  
 Come color dinanzi vider rotta  
 la luce in terra dal mio destro canto,  
 sí che l’ombra era da me a la grotta,

restaro, e trasser sé in dietro alquanto,  
 e tutti li altri che veníeno appresso,  
 non sappiendo 'l perché, fenno altrettanto.” (*Purg.*, III, 79-93)

“Como as ovelhas o redil deixando  
 A uma, duas, três e a cerviz tendo  
 Baixa as outras vão tímidas ficando; [X]  
 Tôdas como a primeira, se movendo,  
 Conchegam-se-lhe ao dorso, se ela pára,  
 O porque simples, quietas não sabendo;  
 Assim a demandar-nos se apressara  
 A venturosa grei, que no meneio  
 Traz a moléstia e o pudor na cara. [I]  
 Tomada foi, porém, de tanto enleio,  
 Por minha sombra em vendo a luz cortada  
 A destra, em direção da rocha ao seio. [I]  
 Que a vanguarda parou, como torvada: [X]  
 Pelos mais sem detença foi seguida,  
 Mas sem lhes 'star a causa revelada.” [C2] (PXP)

“Como do aprisco sahem as ovelhas  
 A uma, duas, tres, e outras ficam  
 Olhos, cabeças, timidias baixando;  
 O que faz a primeira as outras fazem,  
 E aggregando-se a ella, mansas, doces,  
 Si pára, insciamente tambem param;  
 Tal eu vi para nós encaminhar-se  
 A flôr daquella gente afortunada, [I]  
 Nas faces o pudor, honesto o porte. [V]  
 Observando, porém, a minha sombra,  
 Que eu tendo á esquerda o Sol, surgia á dextra [E]  
 Em direcção ás rochas, estacaram: [C2]  
 Depois um pouco atrás retrocederam.  
 E todos quantos em seguida vinham [I]  
 O mesmo, sem saber por que, fizeram.” (BVB)

“Como do aprisco saem, a cancela  
 reaberta, as ovelhas uma a uma [A] [I]  
 ou em bando e humildes vão seguindo aquela [A]  
 que sai primeira e, como esta costuma [A] [I]  
 parar, detêm-se tôdas mansamente  
 e o rebanho num ponto se avoluma, [A] [E]  
 o chão tímido olhando e inconsciente, [I]  
 assim eu vi chegarem, a primeira [I]  
 acompanhando, as almas suavemente,  
 pùdicamente belas na maneira  
 de andar. Mas vendo a sombra projetada  
 a meu direito lado andar rasteira,  
 a turma recuou tôda assustada, [C2]  
 por ser contrário à essência espiritual [A] [E]  
 a luz deter na eterna sua jornada.” (JZ)

A presença de notas ficou por conta da tradução de CM, que reitera o conteúdo dos versos, reutilizando a expressão “o mais vizinho”, que altera a imagem do grupo que vinha à frente.

“Tais as ovelhas, o redil deixando,  
 que uma, duas, e três, de início vão,  
 enquanto as outras quedam-se, esperando;  
 e o que uma faz, fazem as mais, então,  
 parando se ela para de repente,  
 simples e quietas, sem buscar razão [A]  
 \_ assim se aproximava, à nossa frente,  
 dos eleitos a fila afortunada,  
 a caminhar tranquila, lentamente. [I]  
 Mas, vendo o mais vizinho cancelada\* [I]  
 da encosta ao fundo a luz perto de mim,  
 pela sombra ao meu lado projetada,  
 pareceu vacilar, parando, enfim;  
 e foi da grei inteira acompanhado,  
 mesmo ignorando o que a detinha assim.” (CM)

\* “88. *Mas, vendo o mais vizinho cancelada*: O mais vizinho, o espírito que vinha à frente do grupo, e que, vendo a sombra projetada pelo corpo de Dante, vivo, parou, maravilhado.”

“Como as ovelhas que juntas saem do aprisco,  
de uma, de duas, de três, e sua ocasião  
outras perdem, baixando o olhar arisco; [I]

e o que faz a primeira as outras vão  
fazer, e encostam-se se ela parar,  
quietinhas, sem cuidar de sua razão,  
assim vi a frente mover-se e chegar  
do ditoso rebanho, a nós disposta,  
franca no aspecto e grave a caminhar.

Quando os primeiros viram no chão posta  
uma sombra que, desde o destro lado  
do meu corpo, estendia-se até à encosta,  
parou, após ter algo recuado, [I]  
e o mesmo, pelo resto do partido,  
foi, sem saber por que, acompanhado. [I]” (IEM)

Na tradução acima, da autoria de IEM, as ocorrências assinaladas na última *terzina* ficam por conta da quebra na concordância verbal.

“Como as ovelhas saem do redil, agora uma, logo duas ou três e as  
outras ficam tímidas, com os olhos e focinho em terra e o que faz a  
primeira fazem as outras, simples e quietas, acostando-se a ela, se se  
detém sem motivo conhecido, assim então vi moverem-se para virem até  
nós as primeiras almas daquela venturosa multidão, pudica no aspecto e  
honesto no andar.

Apenas, porém viram a minha sombra estendendo-se desde o meu  
flanco direito até o monte, pararam estupefatas e as que se lhes seguiam  
[I] fizeram o mesmo sem saber porque.” (CAF)

“79. Quais ovelhas que deixam o redil a uma, a duas, a três, mantendo  
as mais assustadas os olhos e a cerviz baixados; todas seguindo os  
passos da primeira, aconchegando-se-lhe quando ela pára, seguindo-a  
quando avança, dóceis e quietas sem saber dos porquês [I]; assim notei  
que se movia para nós a testa daquela coluna de almas afortunadas,  
pudicas no olhar, modestas no caminhar.

88. Mas tão logo as primeiras dentre elas puderam ver que minha sombra, estendida à direita, crescia sobre a rocha, quedaram-se surpresas, dando um passo à retaguarda, imitadas pelas de trás, embora estas não conhecessem a razão do recuo. [C2]” (HD)

“Timidamente, pouco a pouco, como as ovelhas saem do redil, simples e tranqüilas, todas fazendo o que faz a primeira, sem saberem porquê [I], assim vi avançar aquele grupo, de semblantes pudicos e honesta atitude. Quando aquelas almas viram a luz obstruída, do meu lado direito, pela sombra que eu fazia, todas se detiveram, inquietas. [C2]” (CDA)

O próximo símile acontece para introduzir o encontro dos viajantes no Antepurgatório com uma alma que estava solitária e majestosa, separada das outras. Era Sordello, compatriota de Virgílio, com quem trocou abraços, antes de ter fornecido aos dois a indicação do caminho a seguir. As características dessa alma, sujeito da *terzina*, são a imobilidade e a potência estatuária, que preparam o momento seguinte: o da explosão dos sentimentos entre os dois mantuanos.

“Ella non ci dicea alcuna cosa,  
ma lasciavane gir, solo sguardando  
a guisa di leon quando si posa.” (*Purg.*,VI, 64-66)

“Viu-nos sem pasmo - majestosa e muda – [A]  
Deixando-nos passar nos encarava  
Semelhante ao Leão, que em paz descansa.” [I] (GD)

“Ela em nós encarou silenciosa  
Mas deixava-nos vir, nos observando,  
Qual leão no repouso, majestosa.” [A] [E] (PXP)

“Não dirigia á nós palavra alguma,  
Deixando-nos subir, e só mirando  
A’ guiza do leão, quando repousa.” [V] (BVB)

“Dela já perto, nada quis falar, [I]  
mas nos olhava atenta qual leão  
a repousar. Chegou-se então meu Guia” [I] (JZ)

“Em profundo silêncio ele imergia; [I]  
deixava-nos chegar, somente olhando,  
como o leão que à calma se confia.” [I] (CM)

“Nada ela nos dizia, pela ladeira  
vendo-nos lhe chegar, sempre guardando [C2]  
de leão pousado a figura altaneira.” [C1] [E] (IEM)

“Ela não respondia palavra [I], mas deixava-nos entretanto [I] andar  
olhando, com o olhar dum leão quando está em descanso.” [I] (CAF)

“Qual leão em repouso, majestosamente [E] deixava-nos aproximar [C2],  
sem nada dizer.” (HD)

“Nada dizia, mas nos deixava aproximar, olhando-nos [I] como olha o leão  
em repouso.” (CDA)

Da semelhança entre a pose da alma, solitária e altaneira, e a atitude do leão *quando si posa*, surge a analogia da majestade de ambos, que alguns dos tradutores tornaram explícita. Outro aspecto que foi assinalado na maioria das traduções refere-se à utilização de *sguardando*, com o significado de “seguendo con uno sguardo calmo e fermo”<sup>1</sup>, que reproduz bem o tipo de olhar que poderia unir duas figuras tão distintas.

O conteúdo do símile que vem a seguir liga-se ao momento em que os viajantes encontraram um grupo de almas que caminhavam lentamente, obrigados a olhar para o chão por causa das enormes pedras que carregavam. Naquele primeiro patamar do Purgatório encontraram as almas que se penitenciavam por terem sido soberbas. Pela lei

do *contrappasso*, que vigora no Purgatório, aqueles que ostentaram a soberba, de cabeça alta, agora são obrigados a ficar de cabeça baixa, e a trocar a e a postura altera pelo contorcer do corpo sob o peso das pedras.

Na primeira parte do símile são representadas aquelas figuras, que tomam o lugar das colunas, esculpidas como se todos os músculos do corpo estivessem sustentando o peso do edifício ao qual pertencem. De tão realisticamente que são trabalhados, dão a impressão de estarem realmente fazendo aquele esforço todo, a ponto de despertar pena em quem os vê. Na segunda parte, tudo o que foi dito na primeira torna-se verdadeiro, pois daquele jeito, curvos sobre os joelhos, estavam realmente aqueles que Dante-personagem viu ali. O símile se limita aos versos 130-39, mas na seqüência estão expressas as diferentes cargas e as diferentes reações daqueles que ali se encontravam.

“Come per sostentar solaio o tetto,  
 per mensola tal volta una figura  
 si vede giugner le ginocchia al petto,  
 la qual fa del non ver vera rancura  
 nascere 'n chi la vede; cosí fatti  
 vid'io color, quando puosi ben cura.  
 Vero è che piú e meno eran contratti  
 secondo ch'avien piú e meno a dosso;  
 e qual piú pazienza avea ne li atti,  
 piangendo parea dicer: 'Piú non posso.'” (*Purg.*, X, 130-39)

“A modo de pilar ver-se é frequente, [I]  
 Joelhos, peito unindo, uma figura  
 Cornija ou teto a sustentar ingente. [X]  
 Da dor mera ficção move tristura [X]  
 Em quem olha: senti então notando [C1]  
 Das almas penitentes a postura. [I]  
 Mais umas, outras menos, se dobrando  
 lam, segundo o fardo, que traziam; [V]

---

<sup>1</sup> SAPEGNO, N. op., cit., vol. 2, p. 63.

E as que eram mais sofridas, pranteando,  
 'Não posso mais!' - dizer me pareciam." [A] (PXP)

"Por vezes sustentando alpendre ou tecto, [I]  
 A' guiza de pilar, figura humana  
 Vê-se juntando aos peitos os joelhos:  
 Isto afflicção motiva em quem o adverte,  
 Embora a tal sentir falleça a causa; [I]  
 E era o que notei no grupo dar-se. [X] [C1] [C2]  
 E' verdade que mais ou menos curvas,  
 Conforme o peso, cada qual estava;  
 No gesto os mais pacientes parecendo  
 Com carpidos dizer: Ai! já não posso." [I] (BVB)

"OS SOBERBOS PASSAM [C3], CARREGANDO PESADAS PEDRAS 130-139 [E]

Alpendre ou teto a sustentar figura, [X]  
 nos joelhos curva, é por vêzes vista, [X]  
 de sofrimento atroz, nessa postura,  
 dando impressão por iludir a vista; [X]  
 assim aquêles vi chegar curvados  
 sob o pêso das pedras que os contrista. [A] [E]  
 Uns vinham mais, uns menos agachados,  
 segundo é grande seu carregamento; [C3]  
 e o mais paciente dêsses condenados [C2]  
 parecia gemer: 'Não mais aguento.'" (JZ)

"E tal, às vezes, a suster um teto \* [I]  
 vê-se de um corpo a cópia forcejar,  
 que, unindo o peito aos joelhos, no conspecto  
 algo suscita em nós do mal-estar  
 que o cremos afigir, posto inventado  
 – assim o bando vi se aproximar. [I]  
 Um era menos, outro mais curvado, \*  
 segundo os fardos, neles, desiguais;  
 e dentre todos o mais conformado

parecia bradar: 'Não posso mais!' [I] (CM)

\* "130. *E tal, às vezes, a suster um teto*: Para figurar, exatamente, a posição em que se encontravam as almas dos soberbos, sob os fardos, o poeta relembra aquelas obras de escultura por vezes usadas como pilar para sustentação de tetos e estrados. Os músculos se retesam, o tórax se curva profundamente no esforço por sustentar o imenso peso, e tais esculturas parecem produzir em nós a mesma impressão do mal-estar de que, embora fingido, as cremos possuídas. 136. *Um era menos, outros mais curvado*: No grupo uns estavam mais, outros menos curvados, segundo mais, ou menos, os oprimiam as pedras às costas, proporcionadas, em seu tamanho, à gravidade dos pecados de cada um, isto é, à intensidade de sua soberba e orgulho. E tanto era insuportável o seu sofrimento, que o mais conformado parecia gritar, em pranto: 'Não agüento mais!'"

No caso dessas longas notas utilizadas por CM, mais do que fornecer esclarecimentos, o tradutor traduziu novamente os versos, desta vez, em prosa.

"Como, pra sustentar cornija, o efeito \*  
de mísula se faz co' uma figura  
humana, que aos joelhos dobra o peito;

o que faz, do irreal, real agrura [V]  
surgir em quem a vê; nessa feição  
os vi quando lhes pus maior procura.

Vária, em verdade, era a sua contração,  
conforme a vária carga em seu pescoço; [I]  
mas, mesmo o de melhor disposição.

dizer parecia, em pranto: 'Mais não posso.'" [V] (IEM)

\* "132: São essas esculturas usadas na arquitetura clássica representando figuras humanas; Telamões as masculinas e Cariátides as femininas."

"Assim como para aguentar um teto se vê às vêzes, em lugar de coluna, [E] uma figura de homem cujos joelhos dobram até ao peito, a qual, embora fingido o seu esforço, produz verdadeira aflição em quem a observa, assim vi eu aquelas almas quando examinei com cuidado. É certo que estavam mais ou menos contraídas, conforme tinham mais ou menos pêso sôbre os ombros, e mesmo a mais paciente no seu aspecto parecia dizer chorando: Não posso mais!" [V] (CAF)

"É comum ver-se a sustentar forro e telhado, cariátide [E] que tem os joelhos unidos ao peito; e quem a olha comove-se pela falsa postura e

pela dor suposta. Dor igual senti [A] [E] ao pôr reparo nas almas que se aproximavam. Umas, menos; outras, mais; assim vinham curvadas segundo o peso que as gravava. E parecia-me ouvir dizer àquelas mais dobradas [A] [I]: ‘Mais não posso agüentar!’” (HD)

“Iguais aos modilhões [I] [C2], cujos joelhos se dobram ao peso do teto que parecem sustentar, e que provoca verdadeira angústia a quem os contempla, do mesmo modo eu vi aquelas almas, quando as examinei com atenção. É verdade que se achavam umas menos e outras mais contraídas, de acordo com o peso que suportavam; mesmo a que mais sofredora [I] se mostrava, porém, [C2] parecia estar se lamentando:

– Não agüento mais!” (CDA)

No que se refere aos trechos comentados, o verso 138, embora situado fora do símile, merece ser destacado por ter sido sujeito de interpretações diferentes. Segundo Sapegno, foi Tommaseo quem optou pelo significado de ‘sofrimento’ para o termo *pazienza*, mas a interpretação que ainda seria a melhor é a da autoria de Ottimo: “quivi era sì grande il peso, che qualunque il comportava con più pacifico animo parea dire piangendo: lo non ho più podere di portare questo peso, bene che la voglia non sia stanca”. Uma notas desse tipo, além de apresentar a exegese, possibilita ao leitor o contato com a hermenêutica do texto dantesco.

Continuando a subida ao monte, nestes dois símiles que vêm a seguir, os dois viajantes, acompanhados pela alma de Estácio, encontravam-se no sexto patamar do Purgatório, no qual encontraram o amigo Forese Donati. No primeiro, os movimentos do vôo dos pássaros a caminho do sul são comparados aos das almas dos gulosos que passavam apressadas. No segundo, ao ato de tomar fôlego de quem pára de correr e deixa os outros passarem por ele é comparada a situação de Forese, que ficou ao lado de Dante-personagem para fazer-lhe uma última pergunta.

“Come li augei che vernan lungo ’l Nilo,  
alcuna volta in aere fanno schiera,  
poi volan piú a fretta e vanno in filo;  
cosí tutta la gente che lí era,

volgendo 'l viso, raffrettò suo passo,  
 e per magrezza e per voler leggera.  
 E come l'uom che di trottare è lasso,  
 lascia andar li compagni, e sí passeggia  
 fin che si sfoghi l'affollar del casso,  
 sí lasciò trapassar la santa greggia  
 Forese, e dietro meco sen veniva,  
 dicendo: 'Quando fia ch'io ti riveggia?'” (*Purg.*, XXIV, 64-75)

“Como aves, que no inverno o noto asilo [I]  
 Buscando ora num bando incorporadas,  
 Ora em fila apressadas vão-se ao Nilo,  
 Essas almas assim já demoradas, [I] [C1]  
 Volvendo o rosto rápidas fugiram.  
 Da magreza e vontade auxiliadas, [I]  
 Como aquêle a quem fôrças se esvaíram [I]  
 Correndo afrouxa os passos para o alento  
 Cobrar, em quanto os sócios se retiram: [I]  
 Forese assim que a passo andava lento [I]  
 Deixou passar a santa grei dizendo:  
 -‘Quando de ver-te inda terei contento?’” [I] (PXP)

“As aves que hibernar vão junto ao Nilo, [C2]  
 Em esquadras por vezes se combinam,  
 Que dispostas em renques ageis voam. [I] [X]  
 Dest’arte alli a gente congregada,  
 Voltando o rosto apressurou os passos,  
 Instada do jejum e da vontade. [I]  
 Quem da veloz carreira se afadiga,  
 Deixando adiante os socios, lento segue, [I]  
 Até que o offegar do peito acalme.  
 Assim deixou Forese a turba eleita  
 Passar, e caminhando atrás comigo,  
 Perguntou-me: – Quando é que hei de rever-te?” (BVB)

“Como as aves que voam sem detença [I]  
 e junto ao Nilo hibernam, mais depressa [C2]  
 voltam após, em longa fila externa, [A] [I]  
 assim, volvendo o rosto ali tôda essa  
 turba seguia mais ràpidamente,  
 que a magreza e desejo grande apressa.[I] [C3]

DANTE E FORESE 70-99 [E]

Como aquêle que o pêso de andar sente,  
 deixa avançar os companheiros seus  
 e o fôlego retoma calmamente, [I]  
 assim dos que seguiam para os céus, [A] [I] [E]  
 Forese se atrasou e ia dizendo:  
 ‘Quando verei de novo os olhos teus?’ [I] (JZ)

“Como os grous que, no inverno, rumo ao Nilo,  
 aos céus ascendem num confuso bando,  
 mas se enfileiram logo, em vôo tranquilo, [C2]

assim aquela gente, debandando,  
 recomeçou seu costumeiro passo, [A] [E]  
 ágil e magra, como que voando.

Mas a jeito de quem, sob o cansaço,  
 para, enquanto os demais seguem à frente,  
 por repousar o corpo ansioso e lasso, [A] [I]

Forese deixou ir a grei fremente,  
 e a par comigo perguntava, atento:  
 ‘Acaso nos veremos novamente?’ [I] (CM)

“Como as aves que invernam junto ao Nilo  
 por vez, reunidas no ar formam fileira  
 e disparam o vôo sem desuni-lo,

assim, volvendo a vista, a turma inteira,  
 que lá tinha ficado, apressou o passo,  
 pela magreza, e a intenção, ligeira. [X]

E como alguém que, de correr já lasso,  
 os companheiros larga e o andar refreia  
 até abrandar o ofego e o cansaço,

assim deixou passar a santa grei  
Forese, que ora chegava ao meu lado, [C3]  
a perguntar: ‘Quando rever-te irei?’ [X] (IEM)

“Como as cegonhas que veraneiam [I] ao longo do Nilo, algumas vêzes formam primeiro uma legião, e depois vôm rápidas, em ordem [I], uma atrás das outras, assim tôda a gente que estava naquele lugar, mudando de direção, retomou apressadamente o seu caminho, ligeira e expedita pela própria magreza e pelo desejo de purificar-se [A] [E] . E como aquêlo que está cansado de caminhar veloz deixa ir os companheiros e vai passeando sòzinho [I], deixando cessar o afã da pressa [A] [I], assim Forese deixou passar a santa legião das almas e vinha atrás de mim dizendo:

– Quando te tomarei a vêr?” (CAF)

“64. Quais aves que pelo inverno buscam o abrigo do cálido Nilo [A], umas voando em bandos, outras em fileiras, assim as almas reunidas, ao nosso redor, voltando os rostos, apressaram os passos, tornadas mais velozes pela magreza e pela fome. E qual o homem de quem as forças já fugiram e na corrida diminui o ritmo, carecido de descanso, enquanto os companheiros além se afastam, Forese, que pressa não pusera nos passos lentos [I] [C1], deixou correr a turba santa e perguntou: ‘Quando ver-te-ei de novo?’” (HD)

“À maneira dos groux do Nilo [A], que, quando passa o inverno [A] [I], levantam o vôo e partem em grandes bandos, as sombras que ali se achavam aceleraram o passo, virando o rosto, ligeiras devido [I] à sua magreza e à sua ânsia. E Forese, como um homem cansado de correr sempre à frente dos outros [I], deixou passar os demais, e continuou conversando comigo.

– Quando te tomarei a ver? – perguntou.” (CDA)

A maioria dos tradutores optou por traduzir a pergunta final de modo a distanciá-la da simplicidade com que foi formulada. A opção, que se encontra em duas traduções, a de

CAF e a de CDA, acaba por ser a mais simples e direta, e, talvez por isso mesmo, a que melhor recriou a pergunta feita por Forese a Dante-personagem.

As ocorrências, que até agora ocuparam o centro dos comentários e considerações, deixam à mostra os acréscimos, as alterações, as supressões e, em alguns momentos, a real participação do tradutor no jogo da recriação das imagens. Ao lado da questão relacionada aos símiles traduzidos, outro elemento foi considerado no desdobramento das análises: a utilização de notas por parte dos tradutores.

Os trechos a seguir são uma demonstração da pouca utilidade de que se revestem as notas, se elaboradas sem ter o texto, e, no caso, o símile, como ponto de partida e de chegada. O símile propõe uma charada: como as duas partes se interligam? Em que medida a tristeza de Licurgo tem alguma ligação com Dante-personagem? Que elo existe entre a alma de Guido Guinizelli, e o fato dos filhos terem ido salvar a mãe? Está claro que os dois primeiros versos se referem a um episódio mitológico, que dificilmente será do conhecimento do leitor. Mas será que as notas tais quais elas aparecem nos exemplos citados fornecem a base para uma compreensão da charada?

“Quali ne la tristizia di Ligurgo  
 si fer due figli a riveder la madre,  
 tal mi fec’io, ma non a tanto insurgo,  
 quand’io odo nomar sé stesso il padre  
 mio e de li altri miei miglior che mai  
 rime d’amore usar dolci e leggiadre;” (*Purg.*, XXVI, 94-99)

“Quais, ante a fúria em que Licurgo ardia, \*  
 Os filhos dois achando a mãe, ficaram, [X]  
 Tal senti, sem correr viva alegria, [C2]  
 Quando o nome essas vozes declararam [I]  
 Do pai meu e do pai de outros melhores,  
 Que em doce metro amôres decantaram.” (PXP)

\* “94-95 *Quais, ante a fúria, etc.*, Ipsifile condenada à morte por Licurgo, rei da Neméida, mas foi salva pelos dois filhos que, antes, não a conheciam.”

Nas notas acima esclarece-se o nome da mãe, mas a ligação entre um fato e a ação que foi vivida por Dante-personagem continua obscura.

“Qual do afflicto Licurgo os filhos ambos [C2]  
 Correm da mãe ao encontro pressurosos [X]  
 Tal me arrojai, mas sopeando o excesso.  
 Efeito tanto me moveu o nome  
 Desse pai meu e de outros bons poetas, [E]  
 Versados em gentis e doces rimas.”[V] (BVB)

“Como os dois filhos, vendo o rude preço [A] [I]  
 de Licurgo, ficaram abismados, [C2]  
 tal me tornei, ouvindo o pai confesso [I]  
 e outros mestres dos versos renovados  
 e mais do que eu suaves e elegantes;  
 mas não cingí os braços muito amados.” [C2] (JZ)

“Como os dois filhos, a correr, no pranto \*  
 do rei Licurgo, para a mãe salvar,  
 assim eu fiz, mas não cheguei a tanto, [V]  
 ao ouvir a si mesmo se nomear  
 meu velho mestre e de outros mais que sei  
 foram, do que eu, melhores no poetar.” [X] (CM)

\* “ 94. *Como os dois filhos, a correr.* O pranto de Licurgo, a dor em que o rei imergiu ao ver morto o seu filho, que confiara à guarda de Isifília. Esta foi, então, por ele condenada. Mas os dois filhos de Isifília precipitaram-se para salvar sua mãe. Assim Dante, ao saber que falava ali com Guido Guinizelli, adiantou-se para abraçá-lo, mas não chegou a tanto, com receio do fogo em que ele estava envolvido.”

O tradutor do texto acima expôs em sua nota, com maiores detalhes do que as notas precedentes, a situação que causou o pranto de Licurgo, mas como reconhecer aquele “assim Dante, ao saber que falava...”?

“Qual foi (Licurgo a raivar entretanto) [I]  
 dos filhos a irrupção, sua mãe revendo,  
 tal tentei, sem poder chegar a tanto, [I]

quando ouvi se nomear quem pai entendo  
 ser meu e daqueles que rimas de amor  
 usaram, graça e ternura provendo.” [I] (IEM)

\* “94-96: Isifile, condenada à morte por Licurgo, o rei da Neméia, que a tinha por escrava, foi libertada na hora da execução por seus dois filhos, que, reconhecendo-a, correram a abraçá-la.”

“Tal como, estando Licurgo irritado, fizeram os dois filhos para salvarem a mãe \*, assim fiz eu, mas não me gabo de ter feito quanto êles [C2], quando ouvi meu pai nomear-se e os outros melhores do que eu que escreveram bonitas e deliciosas rimas de amor.” [I] (CAF)

\* “(5) Entenda-se: Qual, quando Licurgo de Nerea triste pela morte de seu filho, queria matar Isifile que tinha guardado mal o menino, acudiram os filhos dela, Toante e Eumenio a socorrerem-na. Veja-se também o canto 22º.”

“94. Qual os filhos do triste Licurgo [I] a correrem pressurosamente ao encontro da mãe, revendo-a, assim me atirei para aquela sombra, cuidando, no entanto, não cometer excesso, pois o ardor do fogo me impedia amplexos [A] [I] [E], tal foi o impacto em mim causado por aquele nome, inspiração para meus versos e para os de muitos outros poetas que em doces versos cantaram amores.” (HD)

“Assim como na tragédia de Licurgo, os dois filhos correram a socorrer a mãe \*, assim me lancei [C2], com o mesmo ânimo, ao ouvir pronunciar o nome de meu mestre, mestre também de outros que escreveram, melhor do que eu, versos de amor tão doces quanto belos.” [I] (CDA)

\* “(85) A mãe é Issipila, libertada pelos filhos.”

O episódio de que tratam os versos dantescos remete aos versos de Estácio e dá conta da tristeza de Licurgo pela morte do filho Ofelte. O pequeno havia sido deixado aos cuidados de Isifile, que, por sua vez, o deixou sozinho para acompanhar algumas pessoas até a uma fonte. O menino foi picado por uma cobra e morreu; por causa disso, Licurgo condenou Isifile à morte. Isifile já se encontrava em poder de seus algozes quando seus filhos Euneo e Toante, enfrentando os guardas e o perigo da morte, foram salvá-la.

De posse dessas informações, é possível perceber o sentido do terceiro verso *tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo*, ou seja, Dante-personagem também quis abraçar a figura

que tinha reconhecido, mas não teve a coragem de passar pelas chamas que se interpunham entre ele e Guido, que estava cumprindo seu caminho de purificação no sétimo patamar, o dos luxuriosos. Assim, desse episódio mitológico, interessa conhecer os parâmetros que servem ao símile, que abrem possíveis encontros entre o que está dito e o que se quer dizer.

Em um dos comentários consultados, referentes ao verso 96, afirma-se que Dante “voleva abbracciare il Guinizelli, benché fosse tra le fiamme, ma non giunse a tanto, per la paura delle fiamme. I figli di Isifile, invece, avevano sfidato i soldati e la morte”<sup>2</sup>. O comentário cumpre aqui sua função de explicar e esclarecer ao leitor a conexão que permite chegar à analogia: Dante = aos filhos de Isifile, mas diferente deles.

Outro comentário esclarecedor refere-se ao último verso citado, em que se faz menção às rimas, *rime d'amore usar dolci e leggiadre*, utilizadas por esse que é chamado *il padre mio*, ou seja, dos poetas do *dolce stil novo*. Nesse verso, “dicendo ‘dolci’ le rime o i ‘detti’ (v. 112) del Guinizelli, Dante allude al suono, ovvero al numero; e dicendole ‘leggiadre’ allude alle costruzioni e ai vocaboli”<sup>3</sup>. Reencontramos Dante-poeta-personagem.

O próximo símile aproxima-nos da parte mais alta e final do Purgatório: o Paraíso Terrestre. No bosque, em que um leve vento move a vegetação, ouviram os viajantes um canto: era Matelda, “simbolo della terrena felicità (sia nella sua manifestazione perfetta, anteriore al peccato originale, sia nella forma in cui resta concepibile e possibile dopo la caduta di Adamo, e cioè come beatitudine di questa vita, che si consegue con l'esercizio delle virtù morali e intellettuali)”<sup>4</sup>. Matelda, a quem cabe guiar e assistir às almas no cumprimento do ritual que antecede a subida ao Paraíso, foi se aproximando dos viajantes. O símile no momento dessa aproximação recria a imagem da leveza de Matelda e de seu modo de andar, que são comparados ao modo de andar suave e harmonioso de quem sabe dançar. A sinfonia de sons e cores passa pelo canto de Matelda, pela suavidade de seus passos, pela candura de seu olhar virginal, pelas cores vivas das flores.

<sup>2</sup> ALIGHIERI, D. *Tutte le opere*, op., cit., p. 388.

<sup>3</sup> id., *ibid.*, p. 388.

<sup>4</sup> SAPEGNO, N. op., cit., vol. 2, p. 309.

“Come si volge con le piante strette  
     a terra e intra sé donna che balli,  
     e piede innanzi piede a pena mette,  
 volsesi in su i vermigli e in su i gialli  
     fioretti verso me non altrimenti  
     che vergine che li occhi onesti avvalli;  
 e fece i prieghi miei esser contenti,  
     sí appressando sé, che 'l dolce suono  
     veniva a me co' suoi intendimenti.” (*Purg.*, XXVIII, 52-60)

“Qual menina, que em danças entretida, [C2]  
     Gira ligeira em terra deslizando,  
     Os passos troca e volve-se garrida, [I]  
 Sôbre o esmalte das flôres se voltando, [I]  
     A mim se dirigiu, como donzela  
     Que vai, modesta os olhos abaixando  
 Quanto o desejo meu sôfrego anela [C3]  
     Acercou-se e da angélica toada  
     Distinta pude ouvir a letra bela.” (PXP)

“Do solo ao nivel move as breves plantas, [C1]  
 Voltando sobre si na valsa a dama, [C2]  
 Que um pé do outro adiante assenta apenas.  
 Tal entre flôres rubras e amarellas  
 Volveu-se a mim com virginal aspecto,  
 A vista honesta sobre a terra pondo.  
 Satisfazendo assim aos meus desejos, [C2]  
 De mim por modo tal avizinhou-se,  
 Que pude grado ouvir o verso e o canto.” [I] (BVB)

“Como se volve rápida, alisando  
     o solo com os pés, a dançarina [C2]  
     e pé perante pé vai deslocando,  
 volveu-se para mim, feição divina, [A] [I]  
     entre vermelhas e amarelas flores,  
     qual virgem pura a quem pudor domina, [I]

meus pedidos, seguindo seus pendores, [C2]  
 satisfez. Entendi o canto assim  
 e do sentido os célicos primores." [I] (JZ)

"Tal como bailarina ágil que a fim [C2]  
 de bailar, sôbre os pés levita e ondeia,  
 pé ante pé voltou-se para mim.

Dir-se-ia, pois o olhar baixa e refreia [C3]  
 entre flôres vermelhas e amarelas,  
 virgem cujo pudor se patenteia.

Graciosa, ao meu pedido atende: aquelas [I]  
 doces palavras me ressoam perto  
 e eu contente já posso compreendê-las." (HL)

"Qual a voltear esbelta dançarina, [A] [I]  
 à ponta de seus pés, sobre o tablado, [A] [I]  
 que corre à frente e, rápida, se inclina, [C2]  
 via-a chegar, no piso matizado  
 de rubro e de amarelo, ao suave jeito  
 da virgem que o olhar mantém baixado:  
 e fez-me no meu rogo satisfeito,  
 e tão de perto, que do canto o som  
 me vinha claramente em seu efeito." [V] (CM)

"Como volteia, co' as plantas roçando  
 de leve o chão, e quase sem volvé-las  
 a dançarina, pé ante pé adiantando,  
 ela as suas flores rubras e amarelas  
 veio estender a mim, baixo mantendo [C2]  
 seu virginal, modesto olhar sobre elas." [C2] (IEM)

"Como a dama que dança se volta [C2], deslizando sòmente e tendo  
 sempre os pés juntos um do outro assim se voltou para mim sôbre o

florido solo, na minha direção [I], tal como uma virgem baixando os castos olhos, e satisfiz o meu pedido aproximando-se tanto que o doce canto chegava até mim com as próprias palavras. (CAF)

“52. Pudicamente, com os pés rasando o solo e curvando as débeis plantas [A] [I], os passos que dá mais parecem graciosos movimentos de dança [C3]. Foi assim que entre flores vermelhas e amarelas [C1] a mim se encaminhou aquela graça virginal, os olhos puros voltados para a terra. Atendendo ao meu pedido, de mim tanto se aproximou que, deliciado [A] [I], pude enfim compreender o sentido dos versos que seguia dizendo.” (HD)

“Da mesma maneira que uma mulher se exercita na dança [C2] e gira sem levantar os pés do chão, amiudando os seus curtos passos [A] [I], assim ela se aproximou de mim. Foi generosa atendendo à minha súplica [A] [I], e baixando [C2] os seus castos olhos com a modéstia de uma virgem, aproximou-se tanto, andando entre aquelas flores, umas vermelhas, outras amarelas, que ouvi claramente o que dizia a sua doce voz. [I]” (CDA)

Neste último exemplo, o símile acontece em um momento crucial: Dante-personagem, diante de Beatriz, ouviu suas palavras duras de reprovação, “donde scaturisce alfine, con finissima gradazione psicologica, la catarsi del pentimento e della vergogna”<sup>5</sup>. Seguindo a leitura de Sapegno, que por sua vez se refaz a Vandelli, as duas imagens que formam o símile são, primeiro, a da besta que se quebra quando corda e arco são submetidos a tensão excessiva e, quando isso acontece, a flecha sai com menor impulso; e, em segundo lugar, o peso excessivo da carga emocional do viajante que fez com que nele rompessem o choro e os suspiros, fazendo com que a voz chegasse mais fraca. Nem o alvo, nem a boca estão explícitos: são os parâmetros finais das semelhanças. Sapegno alerta, no entanto, que existe uma outra opção, seguida por outros críticos, que é a de fazer seguir o termo *tesa* do segundo verso por uma vírgula, tornando-se arco e corda complementos de *frange*. A leitura, nessa acepção, resultaria em: “come

<sup>5</sup> id., *ibid.*, vol. 2, p. 345.

la balestra, quando fa partire il colpo da una tensione eccessiva, rompe la corda e l'arco"<sup>6</sup>.  
As diferentes traduções vão apontar as diferentes leituras.

“Come balestro frange, quando scocca  
da troppa tesa la sua corda e l'arco,  
e con men foga l'asta il segno tocca,  
sí scoppia' io sott'esso grave carico,  
fuori sgorgando lagrime e sospiri,  
e la voce allentò per lo suo varco.” (*Purg.*, XXXI, 16-21)

“Como em besta entesada em grande excesso,  
Quebrando-se arco e corda, parte a seta  
E no alvo dá sem fôrça do arremesso, [I]  
Stando, minha alma em tanto extremo inquieta [C1]  
E em suspiros e lágrimas rompendo,  
Perdeu a voz o som, que a língua enceta. [I]” (PXP)

“Se distende de mais o sagitario [A] [I]  
A corda e arco, quebra aquela e este,  
E com menos vigor se embebe a sêta:  
Assim desta aflicção vergado ao peso,  
No borbotão de prantos e suspiros  
Desfalleceu-me a voz subindo aos labios.” [A] [E] (BVB)

“Qual balestra arco e corda frange então,  
quando forçada em demasia e ao fim  
a flecha corre mais com lentidão, [C2]  
tal a fôrça senti quebrar-se em mim  
sob tanto pêso; e prantos e gemidos  
na língua enfraqueceram o meu 'sim'.” [A] [E] (JZ)

---

<sup>6</sup> id., *ibid.*, vol. 2, p. 346.

“Como o engenho, que rompe ou se desloca [I]  
 à tensa corda, e expele a seta à frente,  
 a qual, sem força, a meta já não toca,  
 eu me sentia aluir à carga ingente;\* [C2]  
 e a desfazer-me em lágrima e lamento,  
 perdera o uso da voz inteiramente.” [C2] (CM)

\* “19. *eu me sentia aluir à carga ingente*: A *carga ingente*, quer dizer, o temor, a angústia e a humilhação que o dominaram ante a censura de Beatriz.”

“Tal como o excesso de tensão provoca  
 a ruptura da besta, e assim quebranta  
 a força com que a lança o alvo toca,  
 assim eu explodi sob a carga tanta,  
 lágrimas e suspiros despejando,  
 fazendo a voz me afrouxar na garganta”. [V] (IEM)

“Como a flecha se parte por demasiada tensão [C2], quando a sua corda  
 e o arco disparam, e a seta toca o alvo com menos fôrça, assim eu me  
 desfiz em lágrimas e em suspiros sob o pêso daquela minha comoção, e a  
 voz veio expirar-me na bôca.” [I] [E] (CAF)

“Assim como de arco estendido, a ponto de a corda romper-se, a flecha  
 atinge o alvo sem força que o penetre, estava meu espírito por tal forma  
 angustiado que, rompendo-se-me a alma em suspiros e lágrimas, a voz  
 perdeu entre os lábios o seu alcance.” [A] [E] (HD)

“Assim como se quebra uma besta, por estarem demasiado distendidos o  
 arco e a corda, de modo que a seta atinge o alvo com menos força, assim  
 espirou a minha voz nos lábios [A] [E] ao desfazer-se a minha opressão  
 em lágrimas e suspiros.” (CDA)

“Io ritornai da la santissima onda  
 rifatto sí come piante novelle  
 rinovellate di novella fronda,  
 puro e disposto a salire a le stelle.”  
 (Purg., XXXIII, 142-45)

## CAPÍTULO X

### SÍMILES DA *D.C.*: A LUZ

“La gloria di colui che tutto move  
per l’universo penetra e risplende  
in una parte piú e meno altrove.”  
(*Par.*, I, 1-3)

A partir daqui a viagem se faz mais etérea. Para Dante-personagem teve início a experiência mais luminosa de sua viagem. Não poderia ser senão de luz o primeiro dos símiles extraídos do *Paraíso*.

Dante-personagem, após ter-se banhado no Eunoé – aquele dos rios do Paraíso Terrestre que possui o poder de reavivar a lembrança do bem realizado, antiteticamente ao Leté, que tem o poder de causar o esquecimento de toda lembrança de pecado – fitou Beatriz. Ela olhou fixamente para o sol e foi o que o viajante fez. Assim, o ato de Dante-personagem resultou daquele de Beatriz. O símile retoma aquele momento e aquela sensação, evocando a imagem do raio refletido que volta a subir de onde veio, e do falcão peregrino, que volta a subir, após ter colhido a presa. No que se refere ao termo *pellegrino*, explica Sapegno:

“... e quanto all’opportunità di intendere qui il *pellegrino* nel senso specifico del *falco peregrinus*, di cui discorrono i trattatisti medievali di arte venatoria, veì le ottime ragioni esposte dal Chimenz (...). I commentatori antichi riferivano *pellegrino* al raggio, che, partito dal sole, anela a ritornarvi; il Buti (seguito da tutti i moderni) lo intendeva nel senso piú ovvio del viaggiatore ansioso di rivedere la sua patria”<sup>1</sup>.

Mais uma vez, embora os tradutores, em sua maioria, não tenham explicitado suas fontes, as traduções vão pôr à mostra a opção por uma das interpretações.

---

<sup>1</sup> SAPEGNO, N. op. cit., vol. 3, p. 10.

“E sí come secondo raggio suole  
 uscir del primo e risalire in suso,  
 pur come pellegrin che tomar vuole,  
 cosí de l’atto suo, per li occhi infuso  
 ne l’immagine mia, il mio si fece,  
 e fissi li occhi al sole oltre nostr’uso.” (Par., I, 49-54)

“Como o raio, que a luz de si dispara,  
 Reflete outro, que preto retrocede, [I]  
 Qual romeiro, que à volta se prepara, [I] [C2]  
 Esse ato, com que assim Beatriz procede, [E]  
 Meu se tornou nos olhos infundido. [C2]  
 E o fitei mais que a um homem se concede.” [X] (PXP)

“Do raio de incidencia por natura [C1]  
 Remonta o raio reflectido ao foco,  
 Qual o romeiro da tomada anciosa. [I] [A] [C2]  
 Dest’arte do acto seu, que penetrou-me  
 Pelos olhos na mente, o meu provindo, [X]  
 O Sol fixei com força mais que humana.” [I] (BVB)

“E, como um raio outro produz, porquanto  
 a claridade volta, qual viajante [I] [C2]  
 vencida a via, o brilho forte e santo [A]  
 da bela, refletido em meu semblante, [C2]  
 permitia-me o sol mais fixo olhar [I]  
 do que é nosso costume e, mais constante.” [A] [I] (JZ)

“E tal o novo raio que a emanar  
 de outro, que incide, sobe, em reflexão,  
 como um romeiro regressando ao lar [I]  
 - assim, pelo seu gesto posto à ação, \*  
 também levei ao sol a vista alçada,  
 contrariamente à elementar razão.” [C2] (CM)

\* “52. A atitude de Beatriz, fitando longamente o sol, levou o poeta a fazer o mesmo, embora contrariando o hábito terreno de se abster de tal contemplação, nociva ao sentido da vista.” (p. 574)

“tão firme o enfrenta; e como o raio incita  
um segundo, que sobe então difuso,  
peregrino a voltar por onde habita, [I]

assim do seu agir no olhar infuso  
fortaleci-me à imagem, e encarado  
no sol, fixei meus olhos contra o uso.” [I] (HC)

“Como um segundo raio se elevar  
vemos por vez, do primeiro saído,  
qual peregrino que queira voltar; [I]

do gesto seu, pelo olhar infundido  
em minha mente, se fez o meu gesto,  
e o Sol fitei por além do admitido.” [V] (IEM)

“E como o raio que se reflete provém do direto, e para cima parte  
novamente, à guisa do peregrino que retorna, ansioso, [A] [C2] ao lugar  
de origem, o ato de Beatriz, que a minha mente percebeu pelos olhos,  
ocasionou o meu, e eu cravei a vista no Sol, contra o nosso costume.”  
[C2] (AN)

“E assim como um raio incidente provoca raio reflexo, que retorna à altura  
de que o primeiro partira, qual romeiro ansioso por tomar [I] – movido pelo  
seu olhar moveu-se-me a mente e os olhos. Fitei o Sol com tal força, [I]  
que ao Homem em Terra não é possível empregar.” (HD)

“Vi Beatriz voltada para o lado esquerdo, olhando para o Sol, como uma  
águia, e de tal modo tal coisa me impressionou, que a sua luz fixa originou  
a minha [C2] e pude fitar o Sol diretamente.” [S] (CDA)

Este outro símile breve acontece no momento em que é narrada a entrada de Dante-personagem, juntamente com Beatriz, no céu da Lua, e descreve a sensação que envolveu o viajante, imerso em uma nuvem luminosa. Logo em seguida, vem outro símile,

já citado anteriormente, em que a idéia central é a entrada de ambos na Lua, comparada ao fenômeno do raio que incide na água, sem que esta mude sua natureza.

Nas notas em que esclarece o significado desses versos, Sapegno lembra que “Dante concepiva questi corpi (pianeti e stelle fisse) come sfere lucide e compatte, incastrate nello spessore degli strati sferici di materia diafana che costituiscono i cieli. Salendo da un cielo all’altro, egli immaginava sempre di giungere in quel punto dove si trova collocato il pianeta”<sup>2</sup>.

“Parev’a me che nube ne coprisse  
 lucida, spessa, solida e pulita,  
 quasi adamante che lo sol ferisse.  
 Per entro sé l’eterna margarita  
 ne ricevette, com’acqua recepe  
 raggio di luce permanendo unita.” (*Par.*, II, 31-36)

“Lúcido, espesso, sólido e polido  
 Vulto, qual nuvem, nos cobrir parece, [A] [I]  
 Quase diamante pelo sol ferido.  
 Na per’la eterna entramos: assim desce \*  
 Raio de luz pela água, que recebe [I]  
 No seio, mas unida permanece.” [X] (PXP)  
 \* “34. Per’la eterna, a lua.”

“Parecia cobrir-nos uma nuvem  
 Lucida, espessa, solida, polida,  
 Qual diamante, de Sol quando é ferido. [X]  
 No centro seu a margarida eterna  
 Nos acolheu, qual agua em que se infiltra  
 Raio de luz, sem perturbar-lhe a tona.” [I] (BVB)

“Nuvem me parecia que luzente  
 me envolvesse, brilhante, bem polida,  
 como diamante posto ao sol fulgente.

Recebeu-nos a eterna margarida \*  
 em si, como a água em si recebe a luz  
 radiante e nela permanece unida.” [I] (JZ)

\* “34. Margarida... pedra preciosa: aqui significa a lua.”

“Uma nuvem eu via flamejante, [C2]  
 espessa e densa, límpida e contida,  
 como, do sol ferido, o alvo diamante. [X]

De fato, a eterna pérola brunida [A]  
 nos envolvia, como a água que prende \* [I]  
 no fundo a luz, permanecendo unida.” (CM)

\* “35. *nos envolvia, como a água que prende no fundo a luz*: A lua envolvia, pois, a Dante e Beatriz, como a massa de água que recebe, em seu interior, um raio de luz, sem se ter aberto ou fraccionado para isso.”

“Nuvem que nos houvesse obnubilado  
 lúcida, espessa, sólida e polida,  
 do sol quase-diamante ensolarado;  
 recebeu-nos a eterna margarida  
 no dentro, como água que recebe  
 raio de luz permanecendo unida.” [V] (HC)

“Parecia que uma nuvem nos cobrisse  
 lúcida, densa, sólida e polida,  
 como diamante igual que o Sol ferisse.  
 Nossa presença a gema, em si contida  
 recebeu, assim como água recebe  
 raio de luz permanecendo unida.” [V] (IEM)

“Parecia-me estar coberto por uma nuvem lúcida, densa, sólida e limpa [I],  
 como diamante ferido do Sol. Dentro de si nos acolheu a pérola eterna \*,  
 como ao raio de luz recebe a água e permanece inteira.” [I] (AN)

\* “(5) Chama o poeta margarita ou pérola eterna à Lua.”

---

<sup>2</sup> id. *ibid.*, p. 23.

“31. Parecia-me estivéssemos cobertos por nuvem lúcida, espessa, sólida, polida qual diamante ferido pelo Sol. Penetramos o seio daquela margarida eterna do mesmo modo pelo qual um raio solar penetra gota de água [C1], sem em nada afetar-lhe a estrutura.” [E] (HD)

“Notei que acima de nós [A] se estendia uma nuvem lúcida, densa e brilhante como um diamante ferido pelos raios do sol. Na Terra não se concebe como um corpo pode confundir-se com outro ao mesmo tempo [A] [E]; ali, porém, a pérola eterna \* nos recebeu dentro de si, como a gota de água recebe o raio do Sol.” (CDA)

\* “(6) Metáfora da Lua.”

Nas notas acrescentadas às traduções de PXP, JZ, AN, e CDA, nota-se a preocupação de aclarar a metáfora, que, no entanto, participa de todo o contexto de estarem, o viajante e Beatriz, na lua. Na nota que complementa a tradução de CM, o que está sendo explicado é o próprio conteúdo dos versos, que vem, aqui, retraduzido, como se o tradutor não confiasse na força de sua própria linguagem.

Nestes versos, ligados ainda ao momento em que se deu a subida de Dante-personagem e Beatriz ao céu da lua, são reproduzidas as palavras de Beatriz, que explicou a ele como se manifestava nos astros a inteligência motora, propagando-se neles, e mantendo-se, ao mesmo tempo, unitária.

O conteúdo dos versos torna-se menos palpável, por isso mesmo os símiles tornam-se cada vez mais elementos-chave para aproximar o leitor das doutrinas filosóficas através de sua experiência humana. Valemo-nos, uma vez mais, do esclarecimento de Sapegno, o qual afirma que “i movimenti e gli influssi dei cieli procedono di necessità dalle intelligenze angeliche; i cieli sono soltanto lo strumento degli effetti che ne derivano, mentre gli angeli ne sono la causa efficiente; a quel modo che *sono* ‘li colpi del martello cagione [strumentale] del coltello, e l’anima del fabbro è cagione efficiente e movente’ (Conv., IV, iv, 12)”<sup>3</sup>. Desse modo, o movimento e as faculdades dos diferentes céus derivam das entidades angelicais, como o instrumento produzido pelo ferreiro deriva dos

<sup>3</sup> id. *ibid.*, p. 31.

golpes que imprime às suas ferramentas. Aqui a energia vital, lá a celestial que toma impulso da inteligência divina e o reproduz, como o sinete reproduz o símbolo na cera.

No segundo símile, continua sendo sugerida a imagem da unidade presente nas diversas partes, e à idéia da alma dentro do corpo, apresentado através da perífrase antecipatória do pó, que se distribui em todos os órgãos, mesmo mantendo sua unidade, é comparada a inteligência divina, que, una, orchestra astros e estrelas.

“Lo moto e la virtù d’i santi giri,  
 come dal fabbro l’arte del martello,  
 da’ beati motor convien che spiri;  
 e ’l ciel cui tanti lumi fanno bello,  
 de la mente profonda che lui volve  
 prende l’image e fassene suggello.  
 E come l’alma dentro a vostra polve  
 per differenti membra e conformate  
 a diverse potenze si risolve,  
 cosí l’intelligenza sua bontate  
 multiplicata per le stelle spiega,  
 girando sé sovra sua unitate.” (*Par.*, II, 127-38)

“Deve aos santos motores imputada,  
 Ser, como ao fabro o efeito do martelo, [X]  
 Dos céus a ação, desta arte revelada.  
 “E o céu, que tantos lumes fazem belo,\*  
 Do Ser Supremo, que no espaço o agita.  
 A imagem toma e a insculpe como selo.  
 “E como alma, que a humana argila habita, [I]  
 Por diferentes membros atuando,  
 Faculdades diversas exercita,  
 “A inteligência assim multiplicando  
 Dos astros nos milhões sua bondade, [X]  
 Sobre a Unidade sua vês girando.” (PXP)

\* “130-132. *E o céu, que tantos lumes fazem belo*, etc.: aquele Céu que tantas estrelas fazem belo, recebe da divina inteligência a virtude e a imprime nos outros céus.” (p. 493)

“No movimento e acção dos orbes santos  
 Qual o martello sob a mão do fabro,  
 De obreiros celestiaes o influxo actua.  
 O céu, que estrellas tantas embellecem,  
 Da sublime potencia, que o impelle,  
 O molde toma, que depois transmite. [V]  
 No fragil organismo vosso, a alma [I]  
 Por differentes membros distribue-se  
 A diversos misteres destinados.  
 E’ assim que a Suprema Intelligencia, [I] [E]  
 GyRANDO no eixo da unidade sua,  
 A infinita bondade estende aos astros.” (BVB)

“Como do fabro vem arte, veraz, [A] [I]  
     convém que o eterno movimento astral  
     venha do Céu que tudo orienta e faz.  
 O céu, que os astros tornam divinal,  
     é forma viva do CRIADOR ETERNO; [A] [I] [E]  
     de seu poder e essência espiritual.  
 Como no corpo humano tem govêno  
     a alma e cada uma parte é destinada [A] [E]  
     a fim mais alto ou fato subalterno,  
 assim a intelligência não Criada [C2]  
     semeia sua bondade pelos mundos  
     e a criação conserva unificada.” (JZ)

“Das esferas a força e o vôo ligeiro  
 provêm tão só do superior desvelo,  
 como a arte do martelo do ferreiro.  
 O céu, por tanta estrela feito belo, \*  
 da mente profundíssima que o impele,  
 refaz em si a imagem, como um selo.  
 E assim como a alma, sob a carne e a pele, [A] [I]  
 aos membros corporais, na realidade,  
 empresta a força própria que os compele

- a Inteligência a sua faculdade [I]  
difunde entre as estrelas, variamente,  
do fulcro de sua íntima unidade.” (CM)

\* “130. O oitavo céu, ou céu das estrelas fixas, recebe, pois, diretamente, a influência divina (o princípio motor), que se fragmente, multiplicada, pelas estrelas.” (p. 583)

“Como o fabro é o agente do martelo,  
o motor das esferas tem a pura  
inspiração beatífica a movê-lo;  
e o céu todo de luz que assim fulgura,  
da mente profundíssima que o impele  
copia a imagem, grava a assinatura. [A] [V]

E tal como no corpo sob a pele  
resolve-se a alma na diversidade  
de órgãos e potências, quais há nele,  
aquela inteligência sua bondade  
por estrelas sem conta dissemina,  
sobranceira a girar-se na unidade.” [V] (HC)

“O movimento e a virtude dos céus,  
qual, do ferreiro, a obra do martelo,  
deve provir dos beatos Anjos seus; [I]  
e o Céu, que tantos lumes fazem belo, [I]  
da excelsa Mente que o move assimila [I]  
a imagem santa e faz dela o seu selo.

E como a alma, dentro à vossa argila,\*  
a cada único membro a faculdade [I]  
que lhe é conforme dispensa e vigila, [A] [I]

assim a Inteligência a sua bondade [I]  
por todas as estrelas multiplica,  
enquanto gira sobre a sua Unidade.” [I] (IEM)

\* “133-141: Como a alma, nos corpos mortais, distribui a cada membro a sua faculdade, a Divina Inteligência, desde o “Primum Mobile”, o nono Céu, distribui a sua Virtude a todos os Céus, aos quais ela provê”.

“O movimento e a virtude destas esferas celestiais devem emanar dos anjos seus agentes [E], como a obra do martelo [I] provém do ferreiro; e o céu, embelecido por tantas luzes, recebe a imagem da mente profunda que o faz girar, e, à guisa de sêlo, a reproduz. E assim como a tua alma se estende dentro do teu corpo terreno, por membros diferentes e formados para faculdades diversas, assim também a inteligência, sem sair do círculo da sua unidade, difunde a sua própria virtude multiplicando-a por tôdas as estrêlas.” [V] (AN)

“Sobre o movimento e a ação destes Céus atua o princípio do ferreiro e de seu martelo, a impulsionar os santos motores [C1] [C2]. O Céu [I], tomado formoso pela presença de tantos lumes, daquela Mente Prodigiosa [I] que o mantém no espaço toma a imagem e dela faz seu próprio selo. E qual alma que vestindo a poeira do corpo humano [C2], atuando por diferentes membros, impele-os a cumprirem missões bem diferentes, assim também a Inteligência [I] criadora e motriz das estrelas em todos os astros infunde sua bondade, permanecendo embora imutável na sua unidade.” (HD)

“O movimento e a virtude das esferas sagradas procedem dos motores bem-aventurados, como o artífice tira a obra do martelo, e são os anjos os agentes de tal força [E]. No corpo dos mortais se estende a alma e cria a inteligência [C2] com as suas diversas faculdades [A] [I] [C1], como a virtude se multiplica por todos os astros.” (CDA)

Segue agora outro trecho extraído do *Paraíso*, que apresenta os comentários das ocorrências, nos moldes do capítulo VI. Trata esse símile do encontro de Dante-poeta-personagem com Piccarda Donati, no céu da Lua e dos esclarecimentos que ela lhe presta a respeito dos diferentes gradações de beatitude e sobre a questão do não cumprimento dos votos. Beatriz já havia esboçado a Dante uma explicação a respeito dos vultos luminosos que havia visto dizendo que se tratavam dos espíritos que não haviam cumprido os votos na Terra. No caso de Piccarda, ela havia prestado os votos no convento das irmãs da ordem das clarissas, mas seu irmão obrigou-a a casar, arrancando-a à força de sua vocação. Na primeira parte da fala de Piccarda a Dante, o diálogo transcorre em torno da satisfação plena por estar ela naquele céu e naquele grau,

completamente realizada no desenho divino da qual fazia parte. O símile se instaura entre essa primeira parte da fala de Piccarda e a segunda, em que retoma a questão da inadimplência dos votos e de por que não havia podido seguir sua vocação. Nesse momento, insere-se o símile, a partir da sugestão da satisfação pelo que já se comeu e ao mesmo tempo da gula pelo que ainda se tem vontade de comer, ao lado do agradecimento pelo que já se recebeu e o desejo pelo que ainda não se teve, para chegar à realidade do viajante que, tendo saciado em parte seu desejo de esclarecer a dúvida, e tendo por isso agradecido a Piccarda, mantinha ainda outra dúvida, e, portanto, o desejo de esclarecê-la. Por isso o questionamento feito por Dante a esse respeito, que no texto se reflete na utilização da metáfora do tear, e da não finalização do tecido.

“Ma sí com’elli avvien, s’un cibo sazia  
 e d’un altro rimane ancor la gola,  
 che quel si chere e di quel si ringrazia,  
 cosí fec’io con atto e con parola,  
 per apprender da lei qual fu la tela  
 onde non trasse infino a co la spuola.” (*Par.*, III, 91-96).

Na tradução desse texto, não ocorreu nenhum caso de supressão na estrutura do símile, o que ocorreu, em alguns casos, foi a supressão da metáfora que se realiza na apódose. Outra constatação, a partir da análise desses versos, foi a de que a dificuldade de compreensão levou alguns tradutores a utilizarem notas de rodapé. Foi o caso de CM, cuja tradução se encontra a seguir:

“Como alguém que de um cibo se sacia,  
 mas logo a outro se volve, cobiçoso, [I]  
 e a este rejeita e àquele se confia [C2]  
 - assim, ao gesto e à voz, eu, curioso, [I]  
 dela indaguei aonde a lançadeira \*  
 se esquivara ao tecido rigoroso.” [X] (CM)

\* “95. Usando a metáfora da lançadeira que falha em completar a trama do tecido, o poeta na realidade pede a Piccarda para explicar ela mesma como se dera a ruptura de seu voto religioso.” (p. 589).

Embora o tradutor cuide da elaboração do símile e da metáfora dos versos finais, ele cria um verso difícil de decodificar em “e a este rejeita e àquele se confia”, que parece quebrar a lógica do que é dito: do que já se provou, saciado, se agradece; o que se deseja, se pede. O termo “cobiçoso” do segundo verso causa estranheza e parece estar fora de contexto, embora apareça como possibilidade em relação ao que não se tem, ou seja, o conhecimento, no caso de Dante-personagem-poeta. Da mesma forma, o termo “curioso” parece quebrar a seriedade do momento em que está sendo revelada ao personagem mais uma das características do Paraíso. Por sua vez, embora mantida, a metáfora da lançadeira torna-se incompreensível nos versos finais, e a tradução fica totalmente por conta da nota.

No caso do texto de PXP, as considerações abrangem novamente a questão da nota. Aqui também o texto que o tradutor produziu deixa a desejar pela falta de clareza com que as idéias estão colocadas. A imagem da tela e da lançadeira foi apresentada, mas a ordem inversa utilizada dificulta a compreensão. Parece que o tradutor, seguro de que a nota daria conta de sua explicação, não se preocupou em moldar a imagem.

“Mas, se um manjar sacia, dado o ensejo,  
 E de outro resta o apetite vivo,  
 Um se agradece, expondo-se o desejo. [X]  
 Por gesto e voz assim fiz-me expressivo  
 Para a tela saber que a lançadeira \* [X]  
 Não rematara com lavor ativo.” (PXP)

\* “95-96. .. o motivo pelo qual faltara aos votos que tomara.” (p. 499).

Aparentemente mais legível, não fosse a linguagem arcaica, está o texto produzido por BVB, no qual, porém, o símile foi transformado em sua prótase, em simples constatação. O tradutor não levou em conta a diferença entre os dois alimentos, aquele já provado, que se agradece, e aquele ainda desejado, que se pede, ainda que essa idéia fosse fundamental no símile para que se compreendesse a ação do personagem. No que se refere à imagem da tela não terminada, o tradutor, sem criar notas, procurou abranger a proposta do texto dantesco, no entanto, sendo a trama e a urdidura elementos formadores do tecido, fica sem sentido ‘levar a cabo a urdidura da trama’.

“Succede que saciando um alimento, [C1]  
 Comtudo sobra o appetite de outro,  
 O qual se busca, sendo grato achal-o. [C2] [X]  
 Assim fiz eu com gestos e palavras  
 Para della saber qual fôra a trama,  
 Cuja urdidura não levára ao cabo.” [I] (BVB)

No caso do texto criado por IEM, o tradutor construiu a primeira parte do símile de forma incoerente com a situação que antecede esses versos e com a própria continuidade do episódio no poema, sem sugerir a idéia de um apetite já saciado e de outro não, que, no contexto, remetem a uma dúvida já esclarecida através da resposta de Piccarda, e a uma outra dúvida, para a qual Dante ainda não havia recebido resposta, o passo seguinte a ser respondido/saciado pela interlocutora. Nesse tipo de ocorrência, aparentemente o símile é traduzido, sem que tenha sido valorizada sua função de interligação entre suas próprias partes e o todo do poema. A metáfora dos últimos dois versos aparece sugerindo um trabalho não terminado, referindo-se ao voto não levado a termo por Piccarda.

“Mas, como quando, embora satisfaça [I]  
 nova iguaria, quer-se ainda a primeira,  
 que esta se pede e doutra já se passa, [C2]  
 assim fiz eu, co’o dito e co’ a maneira,  
 para dela saber qual fora a tela  
 em que ao fim não chegara a lançadeira.” [V] (IEM)

O texto criado por JZ rompe de início a lógica do símile com o acréscimo do termo “às vezes”, pois trata-se de uma situação diretamente relacionada por um lado à saciedade, por outro ao desejo, que se encontram nas diferentes formas de fome, a física e a intelectual. Toda a estrutura da prótase fica sem sentido e deixa sem sentido a apódose “assim eu fiz então”, porque não relaciona a fome já saciada e a gula/desejo do outro alimento com a dúvida respondida e o desejo de saber sobre a outra questão. Além disso, o tradutor suprimiu a metáfora, utilizando em seu lugar a explicitação daquilo que estava sugerido (E), além de acrescentar o conteúdo do último verso (A), que não tem ligação com a situação de Dante-personagem que indaga, aprende e apreende e, para

tanto, agradece o que já recebeu e pede o que deseja. Da forma como o tradutor coloca a questão, o personagem exige uma explicação detalhada, sem que nada seja omitido, situação impossível dentro do contexto paradisíaco em que Dante e Piccarda se encontram.

“Outro alimento às vêzes se deseja, [A]  
 já saturados de um; vamos pedindo  
 e agradecendo o que não mais se almeja, [C2]  
 assim eu fiz então, forte insistindo  
 que me explicasse o voto não guardado, [E]  
 nenhuma circunstância me encobrindo.” [A] [I] (JZ)

Na tradução a seguir, a exegese substituiu a metáfora dos últimos versos e o texto, embora em prosa, torna-se de difícil compreensão, principalmente a partir de “e rechaça um e pede aquele” e a conseqüente formulação de “assim mostrei ...”.

“Mas como sucede ao que, saciado de um manjar, sente apetite por outro, e rechaça um e pede aquele [X], assim mostrei em meus gestos e minhas palavras, para saber qual fora a causa de terem sido quebrados os votos.” [E] (CDA)

Acontece praticamente o mesmo no caso da tradução de HD, em que a imagem do tecido não finalizado desaparece, ficando em seu lugar a explicitação da dúvida. No que diz respeito ao símile, o tradutor introduziu termos estranhos ao que está sendo dito, rompendo a coerência do símile através da idéia da “alegria”.

“Assim também, se de um alimento se está saciado, o apetite permanece em relação a outro, e a este se procura, alegria havendo no encontrá-lo, afinal [A] [C2]. Assim procedi, manifestando, com gestos e palavras, o desejo de conhecer a causa que a impedira de cumprir seus votos.” [E] (HD)

Por fim, no que diz respeito a esse símile, pode ser apontada a falta de coerência gerada pela tradução da prótase, em que é sugerido o abandono de “um manjar”, quando

saciado, e a preferência em relação ao segundo, o que quebra completamente a imagem sugerida em *s'un cibo sazia/ e d'un altro rimane ancor la gola*.

“Mas como acontece ao que, saciado de um manjar, sente ainda o desejo de outro, e preferindo êste último abandona aquêle, [C2] assim me mostrei eu nos gestos e palavras, para dela saber a causa que impediu se levasse a têrmo tão bom propósito\*.” [E] (AN).

\* “(7) Não há necessidade de conservar aqui a metáfora da tela e da lançadeira empregada pelo Autor.” (p. 51)

Além disso, nessa tradução encontra-se o caso mais explícito de intervenção do tradutor no texto dantesco, esboçado na tradução, pelo fato de não ter sido utilizada a metáfora, e declarado na nota, que confirma a convicção de não ser necessário criar a imagem utilizada nos versos da *D.C.*. Esse posicionamento do tradutor serve de declaração do pouco valor dado por ele à elaboração do jogo imagético criado a partir da utilização de símiles e metáforas nos versos da *D.C.*.

No símile que segue, voltando ao esquema normal deste capítulo, Dante-personagem, acompanhando Beatriz, que se havia voltado para *quella parte ove 'l mondo è piú vivo* (v.87), seguiu a trajetória ascensional de sua viagem e penetrou no céu de Mercúrio, no qual encontrou uma sombra totalmente envolvida na luz. A explicação é que ainda nesse ponto do Paraíso as almas mantêm uma conformação que lembra uma sombra, envolta em luz; nos céus superiores, essa configuração vai dar lugar à luminosidade sem contornos.

A sombra que falou ao viajante estava totalmente envolvida na luz, como o sol se esconde em sua própria luz quando o calor dissipa os vapores que encobrem o astro. A radiante felicidade da alma envolveu-a toda na sua própria luz e foi dessa forma que ela falou com Dante-personagem, respondendo a um questionamento seu. No início do canto VI, esse personagem vai se pronunciar e surge a figura de Justiniano, um dos ocupantes do céu daqueles que em sua vida terrena, foram ativos, movidos pela ambição de fama e glória, e realizaram virtuosamente seus feitos.

“Sì come il sol che si cela elli stessi  
 per troppa luce, come 'l caldo ha rose  
 le temperanze d'i vapori spessi;  
 per piú letizia sí mi si nascose  
 dentro al suo raggio la figura santa;  
 e cosí chiusa chiusa mi rispuose  
 nel modo che 'l seguente canto canta.” (*Par.*, V, 133-39)

“Bem como o sol os lumes encobrimdo  
 No seu próprio esplendor quando esvaece  
 As cortinas que estavam-nos cingindo, [X]  
 Da alegria no excesso desaparece [I]  
 Nos próprios raios a figura santa.  
 Na sua luz envolta que recresce. [C3]  
 Disse o que o canto que segue canta.” (PXP)

“Da luz o proprio excesso ao Sol esconde, [I]  
 Si desfaz o calor densos vapores,  
 Véu que aos seus raios moderava a força. [E] [C1]  
 O prazer recrescendo-lhe a fulgencia,  
 Nesta envolta ficou a effigie santa. [X]  
 E assim de todo occulta respondeu-me  
 O que vai do outro canto ser o thema.” [E] (BVB)

“Bem como o sol oculta-se, fazendo  
 véu dos vapores surtos nos espaços [C2]  
 e mais lúcido então o estamos vendo, [I]  
 por gáudio meu maior, em breves passos, [I] [C2]  
 ocultou-se em sua luz a sombra santa  
 e, recolhida, deu-me os claros traços [I]  
 do modo que o seguinte canto canta.” (JZ)

“Como o sol, que se oculta em seu clarão,  
 quando o calor faz dissolver-se o véu  
 da suave e matinal vaporação [A] [E]

- assim também aos poucos se escondeu  
em seu fulgor a alma radiosa e santa,  
e dentre a intensa luz me respondeu,

tal como o Canto que se segue canta \*.” [I] (CM)

\* “139. No canto seguinte (VI), a alma que se demonstrara a Dante, a do Imperador Justiniano, responde, longamente, à pergunta que lhe dirigiu o poeta (aqui, versos 127 a 129).” (p. 606)

Na nota acima, de nítido caráter exegético da *D.C.*, o tradutor antecipa ao leitor o dado que estará subjacente na fala do personagem.

“Tal como o Sol se furta dos mortais [A] [E]  
por excesso de luz, assim que o véu  
se esgarça dos vapores matinais, [A] [E]

por mais me contentar se me escondeu, [C2]  
dentro do brilho seu, essa alma santa  
e, assim fechada, ela me respondeu

no modo que o seguinte Canto canta.” [I] (IEM)

“E como o Sol [I], por excesso de luz, se debilita a si próprio [C2], também se envolveu no fulgor do seu excessivo deleite aquela santa imagem, e assim velada me respondeu o que vos canta o meu [A] [E] seguinte canto.” (AN)

“133. Assim como o Sol [I], ao esvaecer-se [C2], no seu próprio esplendor oculta o excesso de lume, em plenitude de alegria desapareceu entre seu mesmo refulgir aquela figura santa. E oculta foi que me respondeu aquilo que do próximo Canto será motivo [I] [E].” (HD)

“...e, à maneira do Sol [I], que, por excesso de luz, se debilita [C2] quando o calor consumiu os vapores que o seu ardor temperam, envolveu-se na alegria de seu próprio fulgor aquela figura sagrada e disse o que se verá no canto seguinte [E].” (CDA)

Este outro símile nos leva para o céu do sol. Nele Dante-personagem e Beatriz, sua guia, foram envolvidos no centro de três círculos concêntricos de luzes que cantaram cantos mais suaves que a luz que os envolvia. De dentro de um deles, uma voz falou ao viajante: era São Tomás de Aquino. Quando ele se calou, as almas que formavam a coroa retomaram sua ação e seu canto, comparado, em harmonia e em movimento ao mecanismo de rodas do relógio.

No verso 148, marca presença o neologismo *s'insempra*, formado a partir do advérbio 'sempre', que enriquece o tom do perpetuar-se da felicidade no paraíso, e, juntamente com a onomatopéia do verso 152, dá mostras da meticulosa elaboração das imagens em nível lingüístico. Além disso, segundo Sapegno, a complexidade desse símile consiste em apresentar um "doppio ordine di rapporti analogici: esplicito il primo, fra il movimento ingegnoso e il suono dell'orologio e il moto e il risponderi delle voci nel coro dei beati; implicito il secondo, fra la liturgia conventuale del mattino e il canto delle anime"<sup>4</sup>.

"Indi, come orologio che ne chiami  
 ne l'ora che la sposa di Dio surge  
 a mattinar lo sposo perché l'ami,  
 che l'una parte e l'altra tira e urge,  
 tin tin sonando con sí dolce nota,  
 che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
 cosí vid'io la gloriosa rota  
 muoversi e render voce a voce in temprà  
 e in dolcezza ch'esser non pò nota  
 se non colà dove gioir s'insempra." (*Par.*, X, 139-48)

"E qual relógio, que nos chama em hora,  
 Em que, desperta, do Senhor a esposa  
 Matinas canta e o seu amor implora; [X]  
 Que, no girar das rodas, tão donosa [I]  
 Nota faz retinir, de amor enchendo  
 Devota alma, que o escuta fervorosa; [A]  
 O glorioso circ'lo, se movendo,  
 Assim vi eu, com tal suavidade

<sup>4</sup> id., ib., p. 139.

E doçura de vozes, que compreendo  
Só haja iguais do céu na eternidade.” [X] (PXP)

“Convoca o campanario á prece os crentes [A] [E]  
Na hora em que de Deus a esposa se ergue,  
Com matinas captando o amor do esposo.  
Do metal, que recebe e incute o impulso,  
Descem com tão suave som as notas, [C1]  
Que exulta a bem disposta alma de affecto.  
Tal vi mover-se a roda gloriosa,  
Uma apoz outra vozes desferindo  
De tamanha docúra e melodia,  
Que as tem da gloria eterna o reino apenas.” [X] (BVB)

“Como o relógio que marca a hora pia. [A]  
em que a Espôsa de Deus a matutina [I]  
prece entoa, em piedosa salmodia,  
a proteção a suplicar divina,  
e tange o maquinismo em seu vai-vém  
doce a nota que o amor de Deus ensina, [A] [E]  
assim vi eu mover-se aquém e além  
a santa roda, as vozes modulando  
com doçuras que só no céu se vêm,  
onde a alegria vai-se eternizando.” [I] (JZ)

“Como o relógio que ressoa quando  
a escolhida de Deus deixa o seu leito, \*  
ao seu esposo o canto dedicando,  
e por um moto imprime ao outro o efeito, \*  
num tin-tin tão suave à matinada,  
que nos comove o coração no peito  
- assim vi a coroa iluminada  
mover-se, e uma canção entoar tão terna  
que não se poderia ouvir cantada  
senão ali, na beatitude eterna.” [V] (CM)

\* “140. A Igreja, quando dedica a Deus (*o esposo*) as canções matinais. É referido aqui o relógio que soa ao romper da alva, a despertar os que dormem. 142. O engenho, que aciona o relógio, transmite o seu movimento à campânula, fazendo-a ressoar.” (p. 643)

“Então, como relógio que nos chame  
na hora em que a esposa de Deus se levanta \*  
a matinar o esposo para que a ame,  
e em que uma peça a outra puxa ou adianta  
e tilintando com tão doce nota  
que espírito gentil de amor encanta;  
assim eu vi a coroa devota  
mover-se e trocar vozes em concerto [I]  
com a doçura em qualquer parte ignota,  
se não lá onde eterno é o aprazimento.” [X] (IEM)  
\* “140-141: a Igreja, esposa de Deus, chama Cristo para as orações matinais.”

Segundo a explicação de Sapegno, “*la sposa di Dio, la Chiesa, si leva a recitare il mattutino in onore di Cristo, perché questi le conservi il suo amore*”<sup>5</sup>. Nesse caso, mais do que a tradução de IEM, causa estranheza a nota do tradutor.

“Depois, assim como o relógio\* que nos desperta na hora em que se levanta a espôsa de Deus para saudar ao espôso com o matutino canto, atraindo-lhe o agrado, e que por uma parte recebe o impulso e por outra o comunica, ferindo o sino com tão doce som que se expande o amor no peito predisposto a recebê-lo, assim vi eu mover-se a gloriosa esfera, repetindo canto por canto com tal modulação e suavidade que só é possível concebê-las ali, onde é perpétuo o contentamento.” [V] (AN)  
\* “(17) Mais exatamente *despertador*, porque o verdadeiro relógio só se aperfeiçoou ou generalizou por volta do século IV.”

“139. Assim como na hora em que a esposa de Deus (a Igreja) inicia o dia cantando matinas, em que implora o amor do Esposo [I], e o *tintim* dos sinos [C2] [S], soando em vibrantes notas, inunda de afetos piedosos a alma bem conformada – assim eu vi mover-se a roda gloriosa dos lumes,

<sup>5</sup> id. *ibid.*, p. 138.

uma a uma [I] seu canto desferindo, com harmonia tão grande nas vozes, que não pode ser encontrada senão no Paraíso [E], onde a perfeição e a alegria são eternas.” (HD)

“Em seguida, como o relógio que nos avisa a hora em que a esposa do Senhor, para festejá-lo com o seu canto, entoa as matinas, e cujos acordes se combinam uns com os outros, até que ouve esse som puro, de notas tão doces que fazem com que o espírito se inflame de amor, assim me foi dado completar e ouvir na esfera gloriosa mover-se e responderem umas vozes às outras, com uma harmonia tão profundamente deliciosa, que só pude conhecê-la ali [I] onde a ventura é perpétua.” (CDA)

Outro símile breve do *Paraíso*, extraído do seguinte contexto: Dante-personagem havia encontrado seu antepassado Cacciaguida no céu de Marte, no qual se encontram os espíritos que lutaram pela fé, os virtuosos da fé. Com seu trisavô, Dante-personagem teve um longo colóquio (que na *D.C.* ocupou os cantos de XV a XVIII) que abrangeu questões familiares, históricas e proféticas. O símile revela um momento de pausa entre a fala de Dante e a retomada da palavra por parte de Cacciaguida, o espírito refulgente que falava a seu descendente.

“La luce in che rideva il mio tesoro  
ch’io trovai lí, si fe’ prima corusca,  
quale a raggio di sole specchio d’oro;” (*Par.*, XVII, 121-23)

“A luz, onde o tesouro era escondido, [A]  
Que eu achara, se fez tão coruscante, [X]  
Como o sol de áureo espelho refletido.” (PXP)

“A luz dentro da qual sorria a gemma,  
Que deparára alli, se fez brilhante [I]  
Como os raios do Sol espelho de ouro.” [I] (BVB)

“É PRECISO DIZER TÔDA A VERDADE 121-142 [E]

A luz que sorria o meu parente [A] [E]  
 e meu tesouro, se tornou brilhante  
 qual áureo espelho ao sol resplandecente.” (JZ)

“A luz em que fulgia o grão tesouro, \*  
 que ali achei, se fez mais animada, [I]  
 como o raio de sol no espelho de ouro.” (CM)

\* “121. *A luz em que fulgia o grão tesouro*: A luz em que se envolvia a alma de Cacciaguida, meu trisavô.” (p. 695)

Salvo melhor leitura, na nota acima, o tradutor se apoderou do trisavô de Dante-personagem, que, nesse caso, foi também o trisavô de Dante Alighieri.

“A luz, da qual sorria esse tesouro  
 que lá encontrei, brilhou como fulgura  
 raio de Sol sobre espelho de ouro;” [I] [V] (IEM)

“Cresceu, ao ouvir isto [E], o resplendor da luz que brilhava no facho por mim encontrado na presente esfera [E], como se fôsse espelho de ouro exposto a um raio de Sol, e ...”. (AN)

“121. A luz onde se ocultava o tesouro que eu havia descoberto [A] [I] [C2] fez-se tão coruscante quanto raio de sol refletido por áureo espelho.”(HD)

“O resplendor do clarão que iluminava a esfera em que me encontrava se tornou muito mais vivo”. [S] (CDA)

O próximo símile leva-nos para o céu das estrelas fixas, em que Dante-personagem, após ter concluído o exame a respeito das virtudes teológicas, tendo respondido questões sobre a caridade, e recuperado a visão, que havia ficado como que obnubilada, percebeu uma nova luminosidade que se havia juntado às luzes dos três

apóstolos. Foi informado por Beatriz que naquela chama encontrava-se a alma de Adão, a primeira alma criada por Deus. Sentiu-se, pois, tomado de surpresa e chegou a fazer uma reverência, rapidamente revertida pelo desejo de falar ao ancestral de todos nós. O símile da fronde que se dobra, momentaneamente, ao vento que passa por ela, e depois se reergue pela sua elasticidade, a qual faz com que se levante, dá a idéia, de forma precisa, sem deixar de ser evocativa, das ações do viajante e do ramo da ponta da árvore.

“Come la fronda che flette la cima  
 nel transito del vento, e poi si leva  
 per la propria virtù che la soblima,  
 fec’io in tanto in quant’ella diceva,  
 stupendo, e poi mi rifece sicuro  
 un disio di parlare ond’io ardeva.” (Par., XXVI, 85-90)

“Qual fronde, que, ao soprar da aura ligeira, [A]  
 O cimo curva e, logo após, se erguendo  
 Pela força, que a torna sobranceira, [I]  
 Tal eu, essas palavras lhe entendendo  
 Atônito fiquei; depois seguro  
 Fez-me um desejo, que me estava ardendo.” [I] (PXP)

“Ao perpassar do vento o arvoredado [A] [I] [C2]  
 A coma verga, mas depressa re-ergue,  
 Pela intrinseca força em si conteúda. [I]  
 Assim cheio de pasmo aconteceu-me  
 Emquanto ella fallava, recrescendo  
 De discursar, empoz, desejo ardente.” [I] (BVB)

“Como ramagem que se dobra ao vento,  
 e volta ao ponto que deixado havia,  
 pelo próprio poder e movimento, [C2]  
 tal eu me fiz enquanto ela dizia,  
 admirado; porém me despertou [C2]  
 grande ânsia de falar, que em mim ardia.” (JZ)

“Como a fronde que dobra sua cima  
 sob a pressão de rude ventania, [A] [I] [C2]  
 mas logo se ergue, à força que a sublima, [I]  
 assim, ouvindo-a ali, eu me sentia;  
 e inda maravilhado, à mesma hora,  
 o caudal da palavra em mim fluía.” [A] [I] (CM)

“Tal como a fronde que dobra a sua cima,  
 mas logo a reergue, tão que pare o vento, [I]  
 só pela própria essência sua que a arrima,  
 assim quedei-me, ao seu dizer atento  
 e pasmo, mas logo me ergui, seguro,  
 e de vontade de falar sedento;” [I] (IEM)

“À semelhança do ramo que inclina a cabeça [I] ao passar do vento, e se indireita depois pela própria virtude que a conserva erecta, fiquei eu penetrado [I] de assombro [A] [C2], ao ouvir tais palavras; e fazendo-me voltar a mim o meu impaciente desejo de falar, exclamei:...” (AN)

“85. Qual arvoredo [A] [I] [C2] que, ao perpassar do vento, dobra a fronde, mas volta a erguê-la por virtude da força que em si traz contida – sucedeu comigo que emudeci de pasmo [C2], enquanto ela falava, para logo depois patentear [A] [E] o desejo que em mim se acendera de interrogar.” [I] (HD)

“Dominou-me um violento desejo de falar, pelo que, erguendo-me pus-me a dizer o seguinte...”. [S] (CDA)

No canto do qual foi tirado o símile que segue, Beatriz responde às dúvidas que Dante-personagem havia formulado na própria mente, como anteriormente havia ocorrido, sempre que o viajante havia manifestado tal desejo. Os versos que compõem o símile referem-se ainda a questões relativas ao número de inteligências criadas por Deus e às faculdades que receberam do criador. Ao retomar a questão dos pregadores que inventam

ou manipulam a verdade divina em seus ensinamentos, Beatriz recorre ao símile dos nomes comuns em Florença, na época medieval, complementando seu pensamento com a metáfora das ovelhas.

“Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi  
 quante sí fatte favole per anno  
 in pergamo si gridan quinci e quindi;  
 sí che le pecorelle, che non sanno,  
 tornan del pasco pasciute di vento,  
 e non le scusa non veder lo danno.” (*Par.*, XXIX, 103-108)

“Em Florença não há cópia tamanha  
 De Lapi e Bindi quando só num ano \* [I]  
 O púlpito de contos desentranha. [X]  
 “Desta arte a ovelha, que não sabe o engano, [C2]  
 Do passo volta tímida de vento, [I]  
 Desculpa não lhe dá não vendo o dano.” [C2] (PXP)  
 \* “104. *Lapi e Bindi*, nomes comuns em Florença, no tempo de Dante.”

“Cópia tanta de Pedros e Marias [I]  
 Não tem Florença, quantos os inventos,  
 Que nos annuos sermões sempre figuram.  
 As ignaras ovelhas deste modo  
 pascidas só de vento ao redil tornam, [A] [I]  
 Sem que lhes valha o mal previsto damno.” [I] (BVB)

“Fulanos tantos, Caios nem Sandeus [I]  
 quantas são anualmente repetidas [C2]  
 fábulas e as ovelhas vêm dos seus  
 fúteis sermões e práticas fingidas, [A] [I]  
 não de moral nutridas, mas de vento  
 nem têm desculpa em serem iludidas.” [I] (JZ)

Mais que em Florença *Lapo* sôa, ou *Bindo*, \*  
 escutam-se estas fábulas narradas  
 por pregadores, no sermão infindo.

E volvem as ovelhas, dispersadas, [A]  
 de seu redil, nutridas só de vento, [A]  
 sem que lhes valha o fato de enganadas.” \* (CM)

\* “ 103. *Lapo e Bindo*, nomes muito populares em Florença, e, portanto, ouvidos com frequência. 108. Sem que lhes sirva de escusa (aos fiéis, às *ovelhas*) o fato de haverem sido ilaqueados em sua boa-fé quanto a verdadeira lei.”

Na nota ao verso 108, Sapegno afirma que “l’ignoranza non basta a giustificarli; perché l’ignoranza non scusa il peccato e, quando riguarda quelle nozioni fondamentali di fede e di buon senso che ognuno ha l’obbligo di procurarsi, è colpa essa stessa”<sup>6</sup>, e, desse modo, explica a questão da ignorância não ser motivo de desculpas para os fiéis.

“Nem há em Florença tanto *Lapo e Bindo* \*  
 quantos contos como esse, a cada ano,  
 repetem-se, dos púlpitos provindo.

As ovelhas, assim, em seu engano,  
 voltam do pasto nutridas de vento,  
 sem perdão, por não verem o seu dano.” [V] (IEM)

\* “103: *Lapo e Bindi* são diminutivos de nomes próprios comuns em Florença.”

“Não chega em Florença o número dos *Lapos* e dos *Bindos* \* [I] ao das néscias fábulas que, em todo o ano e por tôdas as partes, se proclamam dos púlpitos, com o que as pobres ovelhas, que disso nada sabem, voltam ao redil sem ter comido mais que vento, e sem que lhes sirva de desculpa a ignorância de seu próprio dano.” [V] (AN)

\* “(10) Parece que, na época de Dante, era *Lapo* diminutivo do nome *Jacopo*. De *Bindo* nada se sabe com exatidão, mas parece ser também contração de *Albino* ou *Aldobrandino*.”

“Não há em toda Florença tantos *Lapi* e tantos *Bindi*\* quantas invencionices se dizem em um só ano, aqui e ali, a propósito das coisas sagradas. Desse modo, as inocentes [A] ovelhas, desconhecendo o

<sup>6</sup> id. *ibid.*, p. 373.

engano a que são induzidas [E], deixam as prédicas pascidas apenas de palavras, sem que a ignorância as escuse.” (HD)

\* “552. Lapi e Bindi, nomes populares em Florença, ao tempo de Dante. Equivaleriam a João e Maria.” (p. 318)

“Em Florença, abundam as fábulas néscias, proclamadas diariamente dos púlpitos, em tal número [X], que não são tantos os Lapi e os Bindi que habitam aquela cidade \*.” (CDA)

\* “140. Nomes comuns em Florença.”

Chegamos ao Empíreo. No símile, o momento em que um raio de luz resplandecente envolve Dante-personagem, de tal forma que só o fulgor ocupou seus olhos. Como se um relâmpago tolhesse a capacidade de ver os objetos, dispersando a visão em luz, e somente luz. Ofuscado de luz e na luz, o viajante escutou de Beatriz que no Empíreo as almas são recebidas com aquele abraço de luz, fulgor que as deixa sem visão, e que prepara para o brilho incomensurável da luz divina.

“Come subito lampo che discetti  
 li spiriti visivi, sí che priva  
 da l’atto l’occhio di piú forti obietti,  
 cosí mi circumfulse luce viva;  
 e lasciommi fasciato di tal velo  
 del suo fulgor, che nulla m’appariva.” (*Par.*, XXX, 46-51)

“Como aos visivos espíritos direto  
 Relâmpago, que a ação lhes tolhe e os priva [X]  
 De discernir o mais patente objeto,  
 Circunfluiu-me assim uma luz viva  
 Com véu do seu fulgor, que me impedia  
 Em claridade ver tanto excessiva.” [X] (PXP)

“Clarão subito e vivo os olhos priva  
 Da visual potencia de tal arte,  
 Que fé não damos dos maiores corpos. [A] [I]  
 Um clarissimo lume circumdrou-me,

Que do seu esplendor velada a vista  
Deixou-me, sem que eu nada divisasse.” (BVB)

“ESPLENDORES MARAVILHOSOS 46-60 [E]

Quais súbitos relâmpagos brilhantes [C2]  
que das cousas nos tiram a visão,  
mesmo que fôsem luzes mais radiantes, [I]  
tal me cercou de brilho profusão,  
que minha vista recobriu de um véu,  
tolhendo-me dos quadros a noção.” [A] [I] (JZ)

“Como o raio que, súbito, fulgura,  
e dos olhos nos tira a percepção  
mesmo para outra luz mais viva e pura,  
fui envolvido ali por um clarão  
em meio a cujo rutilante véu  
eu nada pude divisar então.” [V] (CM)

“Qual súbito corisco que suplante [I]  
o sentido da vista, tão que priva  
de sua função o olho mais possante,  
assim me confundiu uma luz viva,  
que deixou-me cingido de tal véu  
que me vedou toda função visiva.” [I] (IEM)

“E como súbito relâmpago que dissolve os espíritos visuais [C2], privando os olhos de receber a impressão dos objetos mais ativos, feriu-me uma forte luz, deixando-me tão envolvido no véu do seu esplendor, que eu nada podia descobrir.” [C2] (AN)

“46. Clarão súbito e vivo usa retirar aos olhos dos mortais a potência da visão [A] [E], e isso de forma tão completa que a ofendida vista não dá conta nem mesmo de luzes bem fortes. Clarão assim tão vivo cercou-me, e o véu em que me envolveu impediu-me reconhecer alguma coisa.” [C2] (HD)

“Um fulgor repentino privou os meus olhos de verem os objetos [C2] [C1], de tal modo que nada podiam enxergar claramente.” (CDA)

“A l'alta fantasia qui mancò possa;  
 ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
 sí come rota ch'igualmente è mossa,  
 l'amor che move il sole e l'altre stelle.”  
 (*Par.*, XXXIII, 142-45)



## CONCLUSÃO: O FIM DA JORNADA

O caminho percorrido nessa jornada teve início na constatação de quão rica e multifacetada se apresenta essa obra criada nos primeiros anos do século XIV. Rica de aspectos tão multiformes a ponto de necessitar a todo instante ser traduzida. Ser traduzida em seu universo, em suas imagens, em seus percursos.

Foi, pois o primeiro passo, uma progressiva aproximação, que partiu da proposta da viagem em sua dupla dimensão viajante-humanidade, através da tripla manifestação Dante-personagem-poeta, envolvendo questões críticas do saber antigo e dos novos exegetas. Ter percorrido os estatutos poéticos da *D.C.* foi um exercício de tradução dos domínios da obra.

Outro tópico de reflexão, que esteve diretamente ligado aos questionamentos sobre a tradução levantados ao longo deste trabalho, foi o da escolha da língua *volgare* levado a termo por Dante em sua obra e o de todas as implicações culturais e lingüísticas que derivaram dessa escolha. No âmbito das discussões em torno da língua *volgare*, um ponto fundamental foi tocado: o da desmistificação da tradução como anátema divino. Ao tratar disso, na *D.C.*, o poeta e ensaísta Dante apresenta uma solução positiva para o episódio da Torre de Babel. Questão que pode parecer paralela, mas que reafirma, de modo concreto e irrefutável, quão profundo era o interesse desse autor em abordar questões lingüísticas, além de ter, ele próprio atuado como tradutor/*volgarizzatore*.

Por outro lado, como falar de tradução na *D.C.* sem que se busque traduzir o fio que a permeia: o da alegoria? O complexo sistema alegórico da *D.C.* faz-se presente a todo instante, quebrando as barreiras do literal, forçando a leitura a ir além, a descobrir-lhe novos sentidos, a não contentar-se com o aparente. Deixa, pois, de ser um problema exegetico, que não caberia neste trabalho, para se tornar um fator de expansão da leitura, de degustação da palavra, de percepção dos múltiplos valores das imagens.

É assim que se chega ao símile. Definido em sua essência de figura retórica, retomado no seu papel ao longo dos tempos, o símile possui na *D.C.* um papel tão importante quanto divino, se divina concebemos a obra que dele faz uso. É também

através do símile que se instaura o diálogo viajante/humanidade, o de peregrino/homem comum, e o não menos importante de viajante/leitor.

O símile constitui o elo entre a viagem do poeta-personagem Dante que viu coisas impossíveis de serem ditas em palavras, e o mundo cotidiano do leitor, ao qual de alguma forma precisava ser aclarada a realidade da viagem [fantástica] para que a compreensão literal e moral pudesse surtir efeito. As imagens suscitadas pelas palavras que construíram o símile são visualizadas separadamente, ou seja, colocando-se em primeiro lugar o que advém da experiência do real – e aqui tem-se a evidência da universalidade de Dante, pois somos capazes de ativar no nosso repertório de imagens aqueles mesmos simples atos dos homens medievais, como colher frutos, ou olhar uma imagem refletida num lago, ou observar um bando de pássaros – para, em um segundo momento, realmente imaginar as situações que o personagem Dante encontrou e vivenciou nos vários momentos de sua viagem.

Cumprida essa etapa do caminho, o estudo do símile dantesco se desdobrou na análise das traduções dos símiles realizadas pelos diferentes tradutores. Isoladas de seus contextos, e submetidas a uma verificação de ocorrências, as traduções apontaram para uma questão fundamental: a da pouca valorização dada pelos tradutores à leitura dos símiles. E aí leitura se encontra também no seu duplo sentido de leitura/tradução.

Faltou à maior parte das traduções a tradução do símile: a percepção da importância da construção das imagens. A criação na “nova língua” do duplo universo do símile: a imagem concreta, real – expressa pelo presente atemporal – e a imagem concreta do real imaginário da viagem – expressa pelo passado da narrativa.

Não se realizou, na maior parte das traduções, a magia do jogo poético que deve se instaurar entre o texto e o leitor. Causas variadas, que poderiam ser detectadas no universo da rima e da metrificação, por um lado, mas também nos domínios do parnasianismo, quando não do esdrúxulo e do incompreensível, tornaram os textos, em muitos casos, ilegíveis.

Outro componente das traduções, consideradas como um todo, é o distanciamento entre a linguagem da *D.C.*, marcada pela sinteticidade, que coloca em evidência o poder da linguagem voltada para a essência do que quis ser dito, e a linguagem das traduções, em que tudo parece estar desnordeado. Como se os versos e/ou trechos não estivessem fazendo parte da mesma obra, ora mais próximos de uma simplicidade compreensível, ora

transformados em complicados enigmas. Como se o desafio da sugestão desencadeada pelas imagens fosse algo eventual e dispensável.

Esse distanciamento entre a linguagem da *D.C.* e a linguagem das traduções acaba ratificando a dificuldade de leitura por parte do leitor brasileiro que se encontrará diante de uma árdua, talvez impossível, tarefa: ler a *D.C.* em uma língua portuguesa que lhe é difícil, incompreensível. Ou, se em parte compreensível, desconectada. Ou, ainda, se conectada, estranha do modo em que se apresenta ao leitor. Dessa forma, é fácil prever um distanciamento cada vez maior entre leitor e obra. O distanciamento é ainda maior pela falta de uma edição comentada da *D.C.* no Brasil. E aqui entra em campo a análise realizada nas notas que os tradutores acrescentaram a suas traduções. Se olharmos para elas, poucas cumpriram a finalidade de esclarecimento, ao leitor, de uma passagem particularmente difícil ou de uma questão histórica ou cultural da qual fosse necessário apresentar os parâmetros. Evidenciou-se, pois, uma área não suprida pelas notas por não ser necessariamente a área de atuação do tradutor: a da exegese.

O leitor é deixado diante do texto traduzido numa perspectiva que o transforma no vilão da história, aquele que não consegue ler essa 'obra difícil', quando, na verdade, diante de textos semi-incompreensíveis e sem ter a possibilidade de consultar notas efetivamente esclarecedoras a respeito do conteúdo da *D.C.*; seu papel de 'produtor' de sua própria leitura fica-lhe, pois, negado. É realmente o 'leitor enganado', colocado diante de obras traduzidas que aparentemente dão conta do poema, mas sem que partam de seu pressuposto principal: o de ser uma obra poética. Fica tolhido assim o leitor seja do texto poético, seja das possíveis chaves de leitura previamente decodificadas pelos estudiosos.

No final da jornada, as ocorrências evidenciadas nas análises dos símiles justificam por si só a dificuldade do leitor brasileiro em ter acesso à leitura da *D.C.*, em parte devido a causas diretamente ligadas às limitações nas traduções, em parte devido à inexistência no Brasil de uma edição comentada da obra. Sejam consideradas conjunta ou separadamente, fica o leitor brasileiro sem a possibilidade de uma leitura iluminada que o faça se sentir sujeito da própria leitura.

“Era già l’ora che volge il disio  
ai navicanti e ’ntenerisce il core  
lo dí c’han detto ai dolci amici addio;”  
(*Purg.*, VIII, 1-3)



## ABSTRACT

Through a survey and study of the different translations of the *Divina Commedia* in Brazil, this research intends to address the question of the difficulty on the part of the Brazilian reader of constructing a reading of Dante Alighieri's masterpiece. Starting from the study of similes and the acceptance of their importance as much more than mere figures of style, the investigation has foregrounded the creation of imagery which interconnects the fantastic world of the Dantesque voyage with the daily world, and the world of the reader. Within this perspective, the similes have been isolated in the original and the focus has been directed towards the translated texts, with the purpose of critically observing whether, and to what extent, the creative process in the construction of imagery through language has been duly realized. The result of the analysis of the occurrences of similes in the translations has pointed, in most cases, to texts which have not given due attention to these figures of style, neglecting imagery and, too often, sense, making it difficult, if not impossible, for the reader to construct his/her own reading.

Keywords: Dante Alighieri. *Divina Commedia*. – Translation – Brazilian translators.



## RIASSUNTO

Questo lavoro di ricerca, tramite lo studio delle differenti traduzioni della *Divina Commedia* fatte in Brasile, si propone di rispondere alle difficoltà del lettore brasiliano che intende intraprendere la lettura del capolavoro dantesco. A partire dallo studio e dalla comprensione delle similitudini che risultano essere ben più che semplici figure retoriche, il nodo centrale del lavoro è stato quello di individuare la creazione delle immagini che legano tra loro il mondo fantastico del viaggio dantesco e il mondo del quotidiano – e del lettore. In questa prospettiva, le similitudini sono state isolate dall'opera e lo sguardo è stato diretto ai testi tradotti con l'obiettivo di osservare criticamente nelle traduzioni se e in quale misura il processo creativo della costruzione delle immagini tramite il linguaggio sia stato valorizzato dai traduttori. Il risultato dell'analisi delle similitudini nelle traduzioni ha messo in mostra un gran numero di testi in cui la similitudine stessa non è stata valorizzata, testi che non hanno tenuto conto delle immagini e perfino del senso, rendendo così difficile e perfino impossibile al lettore la costruzione di una sua propria lettura.

Parole chiave: Dante Alighieri - Divina Commedia. Similitudini. Traduzione. Traduttori brasiliani.



## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. "Comedia". In: *Categorie italiane*. Veneza, Marsilio, 1996.
- ALIGHIERI, D. *Tutte le opere*. Roma, Newton, 1993.
- ALIGHIERI, D. *Convivio*. Milão, Garzanti, 1990. Apresentação, notas e comentários de Piero Cudini.
- ALIGHIERI, D. *De vulgari eloquentia*. Milão, Garzanti, 1991.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Editoria Elettronica Editel. s/d.
- ALVES, M. *Intelectuais e escritores bahianos. Breves biografias*. Salvador, Funcisa, 1977.
- ASSIS, M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994. Organização de Afrânio Coutinho.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro-Brasília, Civilização Brasileira-INL, 1977.
- ARARIPE Jr., T.A. "O novo intérprete de Dante". In *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II, pp.3-12.
- BANDEIRA, M. "Gonçalves Dias". In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958.
- BIBBIA DI GERUSALEMME, La. Bolonha, Edizioni Dehoniane, 1988.
- BOCCACCIO, G. *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*. Milão, Arnoldo Mondadori editore, 1994. 2vols. A cura di Giorgio Padoan.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- BORGES, J.L. *Nueve ensayos dantescos*. Madri, Espasa-Calpe, 1983.
- BOYDE, P. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Nápoles, Liguori Editore, 1979.
- BROCA, B. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 1991.
- CALMON, P. *História da Literatura Bahiana*. Salvador, Prefeitura Municipal, 1949.

- CALVINO, I. *Lezioni Americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milão, Garzanti, 1988.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. Tradução de Nilson Moulin.
- CAMPOS, A. de. "Do Canto I do Inferno". In: *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- CAMPOS, H. de. *Seis cantos do Paraíso de Dante*. São Paulo, Fontana-Instituto Italiano di Cultura, 1976.
- CAMPOS, H. "Tradução e Reconfiguração: o tradutor como transfigidor". In: *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1991.
- CAMPOS, H. de. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998.
- CAMPOS, M.J.P. de. "Prólogo". In: ALIGHIERI, D. *Obras completas*. São Paulo, Editora das Américas, s/d, 10 vols. Traduções de autores variados.
- CARNEIRO, P. E. de B., "Dante e o Brasil". In ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia – o Inferno*. São Paulo-Brasília, GRD-INL, 1976. Tradução de Vinícius Berredo. Introdução de Paulo E. de Berredo Carneiro. Prefácio de Abgar Renault.
- CARVALHO, N.R. *Apresentação*, In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Belo Horizonte, Gráfica Belo Horizonte, 1953. Traduzida e anotada do original pelo Professor João Ziller.
- CÂMARA CASCUDO, L.da. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica, 1963.
- COELHO, J. do P. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1960.
- CONTINI, G. *Un'idea di Dante*. Turim, Einaudi, 1976.
- CORTELAZZO, M. ZOLLI, P. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bolonha, Zanichelli, 1988, 5 vols.
- DIAS, G. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.
- DIONISOTTI, C. *Geografia e Storia della letteratura italiana*. Turim, Einaudi, 1967.
- ECO, U. *La ricerca della lingua perfetta*. Roma-Bari, Laterza, 1993.
- ELIOT, T. S. "Dante". In: *Ensaio*. São Paulo, Art Editora, 1989.
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936.
- Enciclopedia Dantesca*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, 2a.ed., 7 vols.

- Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/FAE, 1990, 2 vols.
- FERREIRA, A.B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- FOLENA, G. *Volgarizzare e tradurre*. Turim, Giulio Einaudi editore, 1994.
- FONSECA, G. da. *O livro de ouro da Poesia de angústia, sofrimento e morte*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- GRIECO, A. *Memórias*. Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 1972, 5 vols.
- HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987. Tradução de Mário da Gama Kury.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Madri, Editorial Gredos, 1975. Tradução espanhola da obra alemã de 1963. Tradutor: Mariano Marín Casero.
- \_\_\_\_\_. *Manual de Retórica Literária*. Madri, Editorial Gredos, 1967. Tradução espanhola da obra alemã de 1960. Tradutor: José Pérez Riesco.
- LE GOFF, J. *La nascita del Purgatorio*. Turim, Einaudi, 1996.
- LISBOA, H. et alli. *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965.
- MARIOTTI, A. et alli, *Quattro colori-Poesia*. Messina-Florença, G. D'Anna, 1997.
- MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1977, 5 vols.
- MENEZES, R. de. *Dicionário Literário Brasileiro*. São Paulo, Saraiva, 1969, 4 vols.
- MENGALDO, P.V. *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1978.
- MIGLIORINI, B. *Storia della lingua italiana*. Milão, Bompiani, 1994.
- MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo, Ars Poetica, 1993.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Editora Cultrix, 1995. 7a.ed.
- NENCIONI, G. *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*. Turim, Giulio Einaudi editore, 1983.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo, Ática, 1990.
- PAGLIARO, A. "Retorica". In: *Enciclopedia Dantesca*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. 2a.ed.riveduta.

SACRAMENTO BLAKE, A.V. A. *Diccionario Bibliografico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1898, 7 vols.

SANTOS, G. dos. "Poemas dantescos" in: *Humanidades*. Rio de Janeiro, Jornal do Comercio, 1938, 8 vols.

SAPEGNO, N. (a cura di). *La Divina Commedia*. Florença, La Nuova Italia, 1990, 3 vols.

SINGLETON, C. S. *La poesia della Divina Commedia*. Bolonha, Il Mulino, 1978. Tradução de Gaetano Prampolini.

VIRGILIO, P. *Eneide*. Milão, Garzanti, 1992, 2 vols. Tradução de Cesare Vivaldi.

### **TRADUÇÕES DA D.C. CITADAS NO CORPUS, LISTADAS A PARTIR DOS NOMES DOS TRADUTORES.**

AGUIAR, Cordélia Dias de. *A Divina Comédia*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1989.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

BARRA, Barão da Villa da. [José Bonifácio de Abreu] *A Divina Comédia*. Rio de Janeiro, Garnier, 1908.

BERREDO, Vinícius. *A Divina Comédia. O Inferno*. São Paulo-Brasília, GRD-INL, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *6 cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro/São Paulo, Fontana/ICIB, 1976.

DIAS, Gonçalves. *Poesia Completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

DONATO, Hernâni. *A Divina Comédia*. São Paulo, Cultrix, 1998.

FALCÃO, César Augusto. "O Purgatório". In: ALIGHIERI, D. *Obras Completas*. São Paulo, Editora das Américas, 1957-59, 10 vols.

FONSECA, Gondin da. *Poemas da angústia alheia*. Rio de Janeiro, TecnoPrint, s/d.

LISBOA, Henriqueta. *Cantos de Dante*. In: *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, Caderno n. 5, 1965.

MALBA TAHAN. *O Inferno*. Rio de Janeiro, TecnoPrint, 1966.

MARTINS, Cristiano. *A Divina Comédia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo- Itatiaia, 1976.

MAURO, Italo Eugenio. *A Divina Comédia*. São Paulo, Ed. 34, 1998, 3 vols.

- MILANO, Dante. *Três cantos do Inferno*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação-Cadernos de Cultura n.55, 1953.
- MONSENHOR Joaquim Pinto de Campos. "O Inferno". In: ALIGHIERI, D. *Obras Completas*. São Paulo, Editora das Américas, 1957-59, 10 vols.
- NINNA, Aldo della. "O Paraíso". In: ALIGHIERI, D. *Obras Completas*. São Paulo, Editora das Américas, 1957-59, 10 vols.
- PINHEIRO, Pedro Xavier. *A Divina Comédia*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- SANTOS, Generino dos. "Poemas dantescos" in: *Humanidades*. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1938, 8 vols.
- ZILLER, João. *A Divina Comédia*. Belo Horizonte, Gráfica Belo Horizonte, 1953.





UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE