

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PEDRO FALLEIROS HEISE

A introdução de Dante no Brasil: o *Ramalhete poético do parnaso italiano*
de Luiz Vicente De Simoni

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: Língua e Literatura Italiana
Orientador: Prof. Dr. Pedro Garcez Ghirardi

São Paulo
2007

PEDRO FALLEIROS HEISE

A introdução de Dante no Brasil: o *Ramalhete poético do parnaso italiano*
de Luiz Vicente De Simoni

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: Língua e Literatura Italiana
Orientador: Prof. Dr. Pedro Garcez Ghirardi

São Paulo
2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro Falleiros Heise
Língua e Literatura Italiana

Dissertação apresentada à Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre
Área de Concentração: Língua e Literatura Italiana

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao Professor Doutor Pedro Garcez Ghirardi, cuja orientação foi imprescindível para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre apoiaram minhas escolhas.

A minha inseparável companheira Carolina Noto.

Aos meus amigos.

Ao CNPq, instituição que contribuiu de forma decisiva para o progresso desta dissertação.

RESUMO

HEISE, P. F. **A introdução de Dante no Brasil: o *Ramalhete poético do parnaso italiano* de Luiz Vicente De Simoni**. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

A primeira tradução de Dante em língua portuguesa surge no *Ramalhete poético do parnaso italiano*, obra de Luiz Vicente De Simoni, em 1843. Este livro, dedicado ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, contém vinte e cinco poetas italianos e traz também importantes reflexões sobre tradução no prefácio. Hoje em dia De Simoni está praticamente esquecido entre nós; neste sentido, a presente dissertação buscou indicar alguns subsídios para a retomada deste pioneiro da tradução no Brasil, que apresentou Dante ao público de língua portuguesa.

Palavras-chave: Dante; tradução; De Simoni.

ABSTRACT

HEISE, P. F. **The introduction of Dante in Brazil: the *Ramalhete poético do parnaso italiano* by Luiz Vicente De Simoni.** 2007. 102 f. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

The first translation of Dante's work was published in the *Ramalhete poético do parnaso italiano* by Luiz Vicente De Simoni, in 1843. This book, which celebrated the marriage of Pedro II with the Italian princess Teresa Cristina, presents twenty-five Italian poets, besides including a preface containing important considerations about translating. Nowadays, De Simoni is almost forgotten among us; in this sense, the current work has tried to offer some elements which may permit the rediscovery of this pioneer of translation studies in Brazil, who introduced Dante to the Portuguese-speaking public.

Keywords: Dante in Brazil; translation; De Simoni.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. LUIZ VICENTE DE SIMONI: NOTAS PARA UMA BIOGRAFIA	12
2. DA ITÁLIA AO BRASIL: CAMINHOS INTELECTUAIS DE DE SIMONI	23
3. DE SIMONI TRADUTOR E O <i>RAMALHETE POÉTICO DO PARNASO ITALIANO</i>	28
3.1. DE SIMONI E A TRADUÇÃO	28
3.2. DE SIMONI TRADUTOR ANTES DO <i>RAMALHETE POÉTICO DO PARNASO ITALIANO</i>	36
3.3. O <i>RAMALHETE POÉTICO DO PARNASO ITALIANO</i>	41
4. DE SIMONI INTRODUTOR DE DANTE NO MUNDO DE LÍNGUA PORTUGUESA	55
4.1. DANTE NA ITÁLIA NA ÉPOCA DE DE SIMONI	55
4.2. DANTE NOS <i>GEMIDOS POÉTICOS SOBRE OS TÚMULOS</i>	63
4.3. DANTE NO <i>RAMALHETE POÉTICO DO PARNASO ITALIANO</i>	66
4.3.1. A SELEÇÃO	66
4.3.2. A TRADUÇÃO	70
4.3.3. O PARATEXTO	78
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXOS	90

Introdução

Em 1843, Luiz Vicente De Simoni publicou o *Ramalhete poético do parnaso italiano*, a primeira e uma das únicas antologias de poesia italiana no Brasil até hoje, trazendo uma importante contribuição para a formação de nossa cultura: a primeira tradução de Dante em língua portuguesa. Visto que se trata de uma personagem histórica praticamente esquecida, procuramos dedicar a presente pesquisa ao resgate deste pioneiro da tradução entre nós.

Pouco se escreveu sobre De Simoni, e as informações mais relevantes, a nosso ver, estão no primeiro livro de traduções por ele publicado, os *Gemidos poéticos sobre os túmulos*, de 1842. Neste volume, De Simoni apresenta quatro traduções, dentre as quais os *Sepolcri*, de Foscolo, e três composições próprias, denominadas pelo autor “carmes epistolares”. É nestes carmes, principalmente no terceiro, que o tradutor fornece dados sobre sua família italiana; a partir daí, é possível compreender melhor sua formação.

Para além da biografia, tentaremos oferecer subsídios para que se avalie o encontro do tradutor com a cultura brasileira, dando enfoque à época da publicação do *Ramalhete poético do parnaso italiano*. O século XIX, no Brasil, foi marcado pelas lutas e conquistas de independência, não só no campo político, mas também no literário. Diante da necessidade de se criar uma literatura própria do país, alguns intelectuais se dedicaram a compilar os textos que julgavam representar tal literatura; de 1829 a 1831, foi publicado o *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, e em 1842 o *Parnaso brasileiro* de Pereira da Silva, ambos buscando afirmar a existência de uma literatura nacional. Neste momento histórico, um ano após a publicação do *Parnaso brasileiro* de Pereira da Silva, sai o *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Além do grande número de poetas traduzidos – são vinte e cinco no total –, De Simoni

ofereceu uma importante contribuição teórica. Trata-se de suas reflexões sobre tradução inseridas no prefácio de seus dois livros, os *Gemidos poéticos sobre os túmulos* e o *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Nestas observações nota-se a crítica ao modelo francês de tradução das *belles infidèles*; para De Simoni, o conceito de tradução estava intimamente ligado à “fidelidade”.

Ao procurar descrever o encontro de De Simoni com a cultura brasileira, traremos algumas observações sobre a seleção de poetas e poesias que o tradutor fez, na tentativa de compreender quais seus critérios e os resultados a que o levaram. Veremos que o “gosto” tem importância em sua reflexão e depende de uma certa formação cultural, à qual se buscará aludir por meio das composições que o próprio tradutor inseriu ainda antes do prefácio. Assim, espera-se que possamos ter uma visão mais ampla do que era a literatura italiana para De Simoni.

Também na Itália, no século XIX, a busca por uma unidade nacional foi se intensificando, e é neste momento que Dante começa a ganhar proeminência sobre os outros poetas. Conforme veremos, a evocação do panorama histórico, italiano e brasileiro, em que De Simoni viveu será oportuna para analisarmos a primeira tradução de Dante em língua portuguesa. O presente trabalho procura oferecer ainda alguns indícios da imagem que De Simoni passou de Dante para o público brasileiro e português, recorrendo para isso a um breve exame de alguns dos trechos traduzidos, e do respectivo paratexto. Informamos que foi feita a atualização ortográfica dos textos de De Simoni e de Francesco Pettinati.

Enfim, com o intuito de ilustrar o legado de De Simoni em nosso país, esta pesquisa traz dois anexos: o primeiro reproduz o prefácio do *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Trata-se de texto de difícil acesso e essencial para que se conheça o pensamento de De Simoni sobre a atividade do tradutor. O segundo anexo apresenta os atuais resultados de um levantamento ainda por completar, ou seja, os primeiros resultados de levantamento bibliográfico sobre a repercussão da obra de Dante no Brasil nos últimos quarenta anos.

1. Luiz Vicente De Simoni: notas para uma bibliografia

Ao procurarmos dados sobre a vida de De Simoni nos deparamos com um material bastante restrito. Nos principais dicionários bibliográficos do Brasil e de Portugal – Sacramento Blake e Inocêncio Francisco da Silva – encontramos o elenco das obras publicadas pelo tradutor italiano, mas pouquíssimas linhas a respeito de sua vida. Também no livro de José Galante de Souza, *O teatro no Brasil*, no tomo II – subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil – podemos obter a relação das peças e óperas que De Simoni traduziu, mas a biografia é sempre brevíssima.

É sobretudo nas obras *Gli italiani nel Brasile* e *O elemento italiano na formação do Brasil*, que De Simoni recebe tratamento um pouco mais adequado em relação a sua importância no papel de intelectual italiano radicado em nosso país. Durante as comemorações do primeiro centenário da independência do Brasil, em 1922, foi publicado em São Paulo o maciço volume *Gli italiani nel Brasile*, que trata da contribuição dos italianos na formação de nossa pátria. Antonio Piccarolo, importante erudito conterrâneo do tradutor e um dos idealizadores da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia (1931), relata no capítulo “L’emigrazione intellettuale e la sua influenza nella formazione della mentalità brasiliana” que De Simoni teria sido um dos grandes expoentes dessa imigração. De fato, em 1829, é a primeira vez que o nome de De Simoni, que era médico de profissão, vem a público, por circunstância da fundação da Academia Imperial de Medicina, hoje Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (PICCAROLO, p. CXXI):

Ed è in quest’occasione che incontriamo per la prima volta il Dr. De Simoni. Il primo nucleo di quest’Accademia fu creato nel 1829, per iniziativa di due brasiliani, i dottori

Joaquim Candido Soares de Meirelles e José Martins da Cruz Jobim, ai quali si uniscono tre professionisti stranieri amici del Brasile, i dottori Luigi Vincenzo De Simoni, Giuseppe Maurizio Faivre e Giuseppe Francesco Sigaud.

Mas, quanto à produção literária, Piccarolo (ibidem), que foi estudioso e tradutor de Dante, não deu muita atenção ao fato do médico ter sido o primeiro tradutor do poeta italiano em língua portuguesa, resumindo tudo em um breve parágrafo:

Ma il Dr. De Simoni non era solamente medico esimio ed umanitario. Egli era pure un distinto letterato e poeta facile ed armonioso, come lo attestano i versi pubblicati in numerosi giornali e riviste. Tradusse numerosi libretti lirici; fu professore nel Collegio D. Pedro II, oggi Nazionale, e mori in età avanzatissima fra l'estimazione dei dotti e l'affetto dei poveri, pei quali aveva fatto un sacerdozio della professione.

Em *O elemento italiano na formação do Brasil*, Francesco Pettinati dedicou uma boa parte do capítulo “Os cientistas” – um evento que, a partir de 1816, marcou a vinda de vários naturalistas ao nosso país – a esta personagem pouco conhecida do século XIX, “O Dr. Vincenzo De Simoni”. Com efeito, aí podemos encontrar um pouco mais de informações sobre o médico e tradutor italiano, embora com algumas ressalvas, como veremos. O autor tece a biografia de De Simoni a partir de seu nascimento em Novi. As datas, porém, variam consideravelmente entre os textos de Pettinati e os de Sacramento Blake e de Inocêncio: segundo Pettinati o ano de nascimento é 1793, enquanto nos outros textos encontramos 1792, dado confirmado pelo próprio De Simoni nas notas aos *Gemidos poéticos sobre os túmulos* (1842, p. 154); outro equívoco de Pettinati é quanto à data de desembarque do médico italiano no Brasil, 1818, mas em Sacramento Blake lemos 1817, assim como relata De Simoni (ibidem) no mesmo trecho mencionado acima.

Ressaltamos esses pequenos detalhes para despertar no leitor a desconfiança em relação ao texto de Pettinati, sobretudo quando, ainda no começo do capítulo, associa o pai de De Simoni a Ugo Foscolo e sua amada, a condessa Albrizzi: “Seu pai, ligado por íntima amizade a Ugo

Foscolo e à famosa condessa Albrizzi, [...] é recordado freqüentemente no epistolário do cantor do *Sepolcri*...” (PETTINATI, p. 234). Todavia, ao pesquisarmos o epistolário de Foscolo na edição nacional de suas obras (FOSCOLO, 1949), os volumes XIV e XV da coleção, não há sequer menção à família De Simoni, até mesmo porque Foscolo teria estado uma única vez, e de passagem, pela região ligure. De qualquer forma, o mais importante era ressaltar a contribuição do médico italiano como intelectual na corte do Rio de Janeiro, principalmente pela divulgação de autores clássicos (PETTINATI, p. 245):

Os clássicos italianos e latinos pouco conhecidos ou ignorados foram difundidos por ele, da Corte às Academias, nas redações dos jornais e nas reuniões particulares, entre esferas dos nobres e intelectuais como entre o povo. [...] Por mérito seu comemorou-se o quinto centenário dantesco; e foi sua a iniciativa do primeiro curso popular da literatura dantesca no Brasil, o único talvez em todo o continente.

Ao analisarmos o trecho acima, devemos levar em consideração que pode parecer exagerado afirmar que De Simoni difundiu entre o povo os clássicos italianos e latinos – ou quaisquer outros que fossem –, pois naquela época, como se sabe, os poucos leitores que havia na corte eram da aristocracia. A segunda parte do texto menciona a comemoração do quinto centenário dantesco, o que parece impossível ter sido realizado com o auxílio de De Simoni: se pensarmos em 1765 (quinto centenário de nascimento), o tradutor ainda não havia nascido; resta o ano de 1821 (quinto centenário da morte), mas o tradutor estava em Moçambique como “físicomor”, conforme veremos; mesmo assim, infelizmente, a repercussão de tal solenidade não chegou aos nossos dias. Já em relação ao “primeiro curso popular da literatura dantesca no Brasil”, não temos dados mais concretos, como documentos, que comprovem a existência do curso; o que sabemos com mais certeza, é que De Simoni foi o primeiro tradutor de Dante para a língua portuguesa, segundo se poderá observar mais detalhadamente neste trabalho.

Pettinati (p. 235) é mais cauteloso ao tratar da questão de como teria surgido a idéia de De Simoni vir ao Brasil:

De como se insinuou na casa dos De Simoni a palavra Brasil é ainda um mistério. Desejo de aventura, febre do desconhecido, complicações políticas em seguida à queda de Napoleão, mas sobretudo o exílio de Foscolo e as perseguições contra os liberais seriam as causas que induziriam o jovem médico de 25 anos a atravessar o oceano e descer no Rio.

Pensemos então que o jovem De Simoni, formado em medicina pela Universidade de Gênova, estava prestes a dar as costas ao Velho Mundo no momento em que Napoleão acabara de ser derrotado, e se instalara a época da Restauração, em 1815. Neste período as perseguições contra os liberais se intensificaram, levando Foscolo, por exemplo, a sair da península em direção à Suíça, e, um ano mais tarde, partir para Londres no seu exílio. Quanto a De Simoni, não se sabe exatamente por que decidiu vir ao Brasil, mas o que prevalece é a hipótese do exílio, como no caso de Foscolo.

Chegando ao Brasil em 1817, De Simoni encontrou a corte de Dom João VI que tinha saído de Portugal, em 1807, quando o exército napoleônico cruzara a fronteira em direção a Lisboa. Este evento histórico teve uma grande importância para o desenvolvimento do então futuro Brasil. Boris Fausto (p. 125) comenta na *História do Brasil*:

A vinda da família real deslocou definitivamente o eixo da vida administrativa da Colônia para o Rio de Janeiro, mudando também a fisionomia da cidade. Entre outros aspectos, esboçou-se aí uma vida cultural. [...] abriram-se também teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas, para atender aos requisitos da Corte e de uma população urbana em rápida expansão. Basta dizer que, durante o período de permanência de Dom João VI no Brasil, o número de habitantes da capital dobrou, passando de cerca de 50 mil a 100 mil pessoas.

Deste modo, a situação foi propícia para o médico italiano, pois a vinda da família real trouxe profundas mudanças na vida brasileira, marcando o fim da era Colonial e o começo do desenvolvimento do Brasil como um país independente. Assim relata Antonio Candido (p. 242) na *Formação da Literatura Brasileira*:

Progresso decisivo é a fundação de cursos técnicos e superiores – o naval, o militar, o de comércio, o de medicina e, já no reinado de D. Pedro I, os de direito, – que permitiam afinal a formação completa no próprio país, fora da carreira eclesiástica.

De fato, assim que chegou, De Simoni conseguiu um emprego na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro; como já era formado em medicina pela Universidade de Gênova, foi um dos responsáveis na corte pela fundação e instrução desta profissão, que começava a se desenvolver.

De acordo com o que relatam os historiadores da imigração italiana no Brasil, parece ter sido bastante tranqüilo o começo da vida do médico em nosso país. Francesco Pettinati (pp. 235-236), um dos maiores admiradores de De Simoni, retrata a imagem de sua recepção na corte joanina:

Em torno do recém-chegado cerrou-se logo a flor da cultura guanabarina, ansiosa de conhecer as últimas novidades européias. De prosa agradabilíssima, inteligente, vivaz, De Simoni agradou logo, e poucas semanas depois era introduzido na Corte. O pacato D. João VI teve-o em grande consideração. Igualmente o grande José Bonifácio, Silva Lisboa, o erudito Frei Sampaio e todos os outros expoentes intelectuais, ligados ou não à monarquia, contra a qual aumentava em diversos pontos do país o movimento pela independência, que deveria alguns anos depois irromper e triunfar, na colina do Ipiranga.

Do mesmo modo escreve Franco Cenni (p. 44, foi feita atualização ortográfica) – que não passa de uma resenha do texto de Pettinati – em *Italianos no Brasil*:

Sua carreira foi rápida e afortunada desde o início. Aquele moço inteligente, vivaz e culto, que conversava com todos e sobre tudo com ‘verve’ admirável, atraiu logo a simpatia e a admiração dos ambientes intelectuais. Poucas semanas após a sua chegada, era apresentado na corte do pacato D. João VI, sendo nomeado médico primário da Santa Casa.

Pouco depois, em 1819, foi enviado a Moçambique como “físico-mor”, “onde ficou por volta de três anos enriquecendo de modo notável os seus conhecimentos acerca de doenças tropicais e estudos de botânica” (PETTINATI, p. 236), e aí permaneceu até 1822, justamente durante os momentos decisivos da proclamação da independência do Brasil.

Contudo, antes de embarcar, teve tempo de apresentar sua primeira tradução, *Il Gran Califfo di Bagdad*, da obra de Dermino Lubeo – nome árcade de De Simoni –, com música de Paulo Rosquellas;¹ note-se que o título está em italiano. Paulo Mugayar Kühl (p. 37), no artigo “Luiz Vicente De Simoni e uma pequena poética da ópera em português”, comenta:

É importante ressaltar que, além da escolha do tema da peça, a proposta era escrever uma obra em italiano, não em português, nem em espanhol, indicando assim o gosto predominante pelas óperas italianas no Brasil do início do século XIX.

Kühl (idem, p. 41) resalta ainda o pioneirismo do tradutor ao pensar na formulação dos libretos: “o prefácio de De Simoni surge como uma primeira tentativa de pensar-se o libreto, na qual o autor aponta problemas, dificuldades e algumas soluções”.

As óperas encenadas nesta época eram quase sempre de origem italiana, sobretudo de textos de Pietro Metastasio, a quem se deve o reconhecimento do “ultimo caso di fortuna extranazionale della lingua italiana, al di fuori dei confini della penisola” (DI SACCO, p. 319). No acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro há um exemplar de tradução

¹ Trata-se, segundo a tradição operística, de *Le Calife de Bagdad*, música de A. Boieldieu e texto de Saint-Just. Conferir Paulo Mugayar Kühl (p. 37).

feita por De Simoni de trechos do drama *A clemência de Tito*; porém, o tradutor não deu mais atenção a este trabalho, possivelmente devido à enorme quantidade de traduções feitas em Portugal: só no século XVIII havia mais de 80 versões de libretos do poeta e dramaturgo italiano.² Mas, na verdade, com *Il Gran Califfo di Bagdad*, De Simoni apenas inaugurava uma extensa lista de traduções e versões de várias óperas italianas, espanholas, francesas e brasileiras.

Visto que as informações sobre De Simoni são escassas ou imprecisas, o melhor é recorrermos à sua própria obra. Ele mesmo deixou alguns dados no terceiro carne epistolar de sua autoria nos *Gemidos poéticos sobre os túmulos*, de 1842. O poeta senta-se diante do túmulo do amigo francês, Felix Emílio Taunay, pai do famoso escritor Alfredo D'Escragnolle Taunay (visconde de Taunay), e começa a observar as demais sepulturas do cemitério; passa, então, a se lembrar de várias personagens históricas, como os imperadores, os mártires da pátria brasileira, além da própria origem italiana, a família que não está mais entre os vivos (DE SIMONI, 1842, pp. 112-113, foi feita atualização ortográfica):

Não menos infeliz é aquele filho,
Que seus pais conheceu, e que grato, e justo
Ternamente os amou, e que na ausência
Em remoto país ambos perdeu.
Ai! Triste minha sorte! Em vão procuro
O túmulo d'aqueles, que me deram
A existência, que ternos me criaram
À virtude ao saber com mil cuidados
Com bons conselhos, com melhor exemplo.
Em vão dos meus irmãos, de outros queridos
Parentes, que me deu a pátria amada,
Com a deles procuro, entre milhares
Que acumula este dia em sacros claustros
Com luxo piedoso, as caras urnas.
Separados de mim pelo oceano

² Conferir A. A. Gonçalves Rodrigues, *A tradução em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, vol. I.

Áridos sempre clamam os seus ossos
 Pelo pranto do filho, e deste o pranto
 Cai sobre um solo estranho, umedecendo
 Ossos de amigos, de inocentes filhos
 Quais flores ao nascer por mão impia
 Arrancadas à planta, que pomposa
 De tão belo ornamento os alentava.

Nas notas, encontramos a explicitação do próprio autor que pode servir de resumo à sua vida, pelo menos até a publicação dos *Gemidos poéticos* (idem, pp. 190 – 191):

Meus queridos pais João Baptista De Simoni e Maria Cherubina De Gasparis, e meus prezados manos André Miguel Angelo De Simoni e Clemente Patricio De Simoni, todos falecidos depois da minha ausência da Itália. Os louvores de um filho para com seus progenitores, ainda que tributo de gratidão devido, são sempre suspeitos; contudo, eu não deixarei por isso fugir a ocasião de honrar com eles a memória dos que depois de Deus me deram o ser, e cujo amor e sacrificios me proporcionaram os meios para ser o que sou. Era meu pai natural de Gênova, porém seu pai estabeleceu-se depois com toda a família na cidade de Gavi, onde teve oficina farmacêutica, e possuiu terras. Querendo ele dever sua fortuna somente a si mesmo, foi se estabelecer em Novi onde casou e exerceu a profissão farmacêutica de seu pai. Ele e sua esposa, além de todas as virtudes domésticas e cristãs, possuíam as do bom cidadão e do verdadeiro patriota: amavam ao seu país e as suas velhas instituições, e não podiam sofrer que a sua pátria fosse por qualquer modo oprimida ou ludibriada pela influência e jugo estrangeiros. Como acontecera ao sublime ânimo de Alfieri, um bom senso natural os não deixara fascinar pelo falso esplendor de uma liberdade infrene e irreligiosa, proclamada por armas estrangeiras, que rapinavam e devastavam o belo país que diziam ter vindo libertar. Por isso foi mal visto e perseguido durante a revolução francesa do fim do século passado, e no tempo do império napoleônico, como desafeto aos franceses. Durante a guerra ele viu saqueada a sua botica pelos russos, que tudo estragaram, e o deixaram sem nada. Decaído da fortuna por essas e outras circunstâncias, ainda mais se arruinou para me fazer dar educação, manter-me na universidade e livrar-me da conscrição, pondo em meu lugar substituto por alto preço superior às suas posses. A morte de meu irmão André, primogênito da família, acontecida pouco tempo depois da minha vinda ao Brasil, e a de minha mãe, que sucedeu estando eu em Moçambique, acabaram de o acabrunhar, e ele arrastou por muito tempo uma existência valetudinária quase até idade

de 90 anos. Sejam estas linhas monumento da gratidão de seu filho, o qual nunca pôde mostrar-se grato quanto teria desejado.

Curioso notar que De Simoni não voltou à Itália; chegou ao Brasil em 1817, dois anos depois, em 1819, foi para Moçambique, onde ficou até 1822; depois disso, nunca mais saiu do Rio de Janeiro, onde morreu em 1881; o que nos resta pensar, é que a nova terra o acolheu muito bem, conforme se lê nos versos dedicados ao amigo francês Felix Taunay (idem, p. 104):

É terra americana, é brasileiro
 Este solo, que tu e eu pisamos:
 Mas quem nos veda amar um doce estranho,
 Que benigno nos honra, e nos afaga?

Além disso, aqui De Simoni possuía o que tanto desejava: a liberdade, conforme expressa no Carme IV, dedicado ao também tradutor Manuel Odorico Mendes (idem, pp. 58-59):

A santa liberdade
 Aqui do Trono abriga-se na sombra,
 E respeita de Deus o altar e o templo,
 E justa e sossegada ao povo deixa
 Seus costumes, seus cultos.

Ainda em relação à vida de De Simoni no Brasil, encontramos no carme oferecido a Felix Taunay várias referências a amigos estrangeiros e brasileiros, cientistas, escritores, políticos, o que pode expressar a convivência social do tradutor. Este carme pode ser considerado uma espécie de triunfo da Morte, se pensarmos no elenco de personagens apresentado pelo autor; e, como tal, não poderiam faltar os escritores brasileiros: Souza Caldas, Tomás Antonio Gonzaga, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Américo Elísio, nome pastoril de José Bonifácio.

Quanto ao posicionamento político do tradutor, seus próprios escritos acabam apontando para um monarquismo moderado. Já vimos anteriormente que ele teria saído da Itália devido a

seu partido, isto é, suas idéias liberais não condiziam com a tirania dos governantes italianos. Pois bem, De Simoni veio ao Brasil com idéias liberais, e, quando chegou aqui, talvez tenha encontrado algumas figuras em quem se espelhar, mas ele começava a se inclinar para a corrente moderada que havia no país, cujo maior representante era Evaristo da Veiga. Ainda nos versos do terceiro carne epistolar de sua autoria podemos ver claramente a imensa admiração de De Simoni por Evaristo (idem, pp. 140-141):

Lá alguém enfeitará talvez a urna
 Do ilustre velho [José Bonifácio]: nossas mãos as flores
 Lancem aqui sobre outra, que um ilustre
 Cidadão nos esconde. Este co'a pena,
 Com a voz, c'o talento, e co'a virtude
 O trono e a liberdade ao mesmo tempo
 Defendeu corajoso, desprezando
 Da calúnia e da intriga os mil embustes,
 E as mil perseguições. Douto, eloqüente,
 Filho das Musas, fez soar o canto,
 Que da pátria desperta o entusiasmo;
 E justo, e sábio, e sempre honrado, os altos
 Destinos do país tendo em seu punho,
 Só da pátria tratou, e os santos dogmas
 Pregou da ordem, do perdão, da mansa
 Tranqüilidade; e o turbilhão furente
 Da atroz rebelião só no seu seio
 O viu para acalmar-lhe a raiva, e a fúria:
 E o trono existe, e a liberdade vive,
 E aqui do GRANDE PEDRO o Filho reina.
 Sim d'EVARISTO em grande parte é a glória
 De tamanha ventura, e de EVARISTO
 Deve sempre o Brasil ser grato aos manes.

Além deste encômio, De Simoni escreveu um elogio que foi recitado por ele na Sociedade Amantes da Instrução e impresso nas *Honras e saudades à memória de Evaristo Ferreira da*

Veiga, obra que esta confraria tributou à memória de seu benfeitor, em 12 de agosto de 1837. Evaristo da Veiga ficou conhecido como homem de tendência moderada não só na política, segundo os dizeres de Antonio Candido (pp. 270 – 271):

Há certos homens cuja força vem da singularidade; outros, ao contrário, se destacam por encarnarem as qualidades médias, em que a maioria se vê espelhada. Evaristo da Veiga pertence à segunda categoria: foi um herói das virtudes medianas, e ninguém justifica melhor o dito de Leopardi, segundo o qual “a paciência é a mais heróica das virtudes justamente por não ter aparência alguma de heroísmo”. [...] Nele a vontade predominava sobre a sensibilidade e a inteligência, traduzindo-se pela famosa moderação, que adotou por princípio tático e se tornou palavra de ordem do movimento subsequente ao Sete de Abril.

Enfim, parece que De Simoni se adaptou bem à vida no Brasil. Viveu nas cortes de Dom João VI, Dom Pedro I e Dom Pedro II, como médico, poeta e tradutor. Rodrigo Octavio, em *Minhas memórias dos outros*, recorda a imagem do “velho médico italiano que se estabeleceu no Rio de Janeiro e aí constituiu família” (p. 22):

Colega e amigo de meu avô, o Dr. Langgaard, freqüentava nossa casa, onde o conheci. Lembro-me bem de sua figura. Era pequeno de estatura, recurvado e giboso, tinha um grande nariz, usava barba. Dado às letras, adquiriu admiravelmente o idioma português em que escreveu poemas originais e traduções em versos de poemas italianos e latinos.

Felizmente, De Simoni permaneceu no Brasil, país que recebeu notável contribuição deste profícuo intelectual, poeta e tradutor de inúmeros libretos de óperas e de vários escritores da literatura italiana. Praticamente todos estes autores foram traduzidos pela primeira vez para a língua portuguesa. Para nós, o grande mérito de De Simoni consiste em ter sido ele o introdutor de Dante Alighieri em nossa cultura, trazendo para os públicos brasileiro e português a oportunidade de ingressar no universo da *Divina Comédia*.

2. Da Itália ao Brasil: caminhos intelectuais de De Simoni

A falta de dados sobre os anos de formação do tradutor não nos permite traçar um perfil preciso do caráter de aprendizado por que passou na Itália. As únicas informações exatas são a cidade onde nasceu, Novi, na região da Ligúria, e onde estudou Medicina, Gênova. Contudo, não se sabe quais escolas frequentou antes de ingressar na universidade, e assim ficamos sem notícias sobre prováveis professores que teriam participado nas escolhas do jovem De Simoni. É possível, entretanto, observar a posição social de sua família, bem como anotar resumidamente o que ocorreu na região ligure desde o nascimento de De Simoni, em 1792, até sua vinda ao Brasil, em 1817.

Desde 1797, por obra de Napoleão, a República de Gênova deixou de existir e se transformou na República Ligure. A partir de então, até 1814, não só esta região, mas toda a Península Itálica esteve sob o império napoleônico. A conduta mais imediata daqueles que eram contra a dominação francesa, segundo o próprio texto de De Simoni sobre seu pai, foi a não aderência ao programa político instaurado por Napoleão. Com efeito, conforme relata Woolf (p. 229), “l’intero periodo della dominazione napoleonica in Italia fu caratterizzato, come in altre parti dell’Impero, da un succedersi di rivolte popolari”. Poucas páginas adiante, o historiador afirma que a rebelião antinapoleônica se deu em dois níveis, um popular e outro das sociedades secretas (principalmente a maçonaria e a carbonária); ambos almejavam livrar-se da tirania de Napoleão, e, a partir de então, “una costituzione liberale veniva considerata come una forma di protezione efficace” (idem, p. 231).

Mesmo sem termos notícias se seu pai frequentava essas sociedades secretas, sabemos que ele partilhava as mesmas idéias, pois não se “deixara fascinar pelo falso esplendor de uma

liberdade infrene e irreligiosa, proclamada por armas estrangeiras, que rapinavam e devastavam o belo país que diziam ter vindo libertar” (DE SIMONI, 1842, pp. 190-191). Outro ponto de encontro entre os antinapoleônicos e o pai de De Simoni é a característica religiosa, pois se os católicos conservadores viam com nostalgia a época pré-revolucionária (WOOLF, p. 231), assim também devia analisar a situação a família De Simoni, cujos progenitores “amavam ao seu país e as suas velhas instituições” (DE SIMONI, 1842, p. 190), ou seja, os valores do cristianismo e do absolutismo banidos pela Revolução Francesa.

Outro dado importante que nos falta é sobre a educação literária de De Simoni. Em relação à escola, já anotamos que não há documentos; quanto à família, vimos que seu pai fez de tudo para livrá-lo do recrutamento militar, preferindo que o filho estudasse, o que mostra uma certa inclinação ao universo dos livros. É provável que o curso de Medicina em Gênova tenha contribuído para De Simoni aproximar-se das novidades literárias de seu tempo. Mas também aqui temos o problema da falta de material. Acreditamos que uma pesquisa futura realizada *in loco* poderia trazer mais informações.

O que desde já se pode estabelecer com menos incerteza é como se deu seu encontro com a cultura brasileira. Para inserirmos no contexto histórico sua tradução de Dante, devemos considerar o período que vai desde a sua chegada ao Brasil à publicação do *Ramalhete poético do parnaso italiano*, em 1843, na ocasião do matrimônio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, pois assim poderemos visualizar melhor os motivos que teriam levado o médico ao papel de compilador da primeira antologia de poetas de seu país.

Em relação à chegada de De Simoni, já vimos no capítulo anterior como ele foi recebido em nosso país. Passemos então à época de Dom Pedro I, que foi marcada por traços patrióticos, pois o pensamento predominante entre escritores e jornalistas girava em torno da independência. Após a conquista no campo político, começava a busca pela independência literária, com os

temas característicos da jovem nação misturados ao padrão das letras européias deste período, principalmente do Romantismo. Nas palavras de Antonio Candido (p. 312): “digamos desde já que o Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência”.

Apesar de não haver notícias de que De Simoni tenha participado ativamente na política, sabemos que ele escreveu *A Clemência*, poema dedicado ao imperador do Brasil, Dom Pedro I, junto de um *Hino patriótico brasileiro*, por ocasião da independência de nosso país. Na verdade, isto expõe mais uma vez o tema romântico do nacionalismo; De Simoni, que teria imigrado da Itália justamente por ser a favor da independência de seu país, continuou, neste sentido, a empreender seus esforços poéticos no Brasil. Em *Imigração da palavra*, Pedro Garcez Ghirardi (p. 17) relata este ideal do tradutor italiano:

Que fosse um dos objetivos de De Simoni despertar entre os brasileiros, por meio da literatura, benevolência para com a causa política italiana é o que se pode inferir de um de seus melhores trabalhos, a tradução de *I Sepolcri* de Foscolo. Essa tradução, à qual não se pouparam elogios, trazia ao nosso meio a voz de um grande poeta e exilado político, um poema onde a exaltação dos heróis do passado quer despertar nos italianos do século XIX o zelo pela reconquista da liberdade.

Além dos ideais políticos dos estrangeiros, a formação da cultura no Brasil teve o incentivo de Dom Pedro II, com a criação, por exemplo, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ainda na época da Regência, em 1838. Sob o olhar de Alfredo Bosi (p. 100):

O jovem monarca ajudou quanto pôde as pesquisas sobre o nosso passado, que se coloriram de um nacionalismo oratório, não sem ranços conservadores, como era de esperar de um grêmio nascido sob tal patronato.

É precisamente neste período que começam a aparecer os primeiros românticos, situados nas revistas *Niterói* (1836), passando para a *Minerva Brasiliense* (1843), e acabando essa fase na

Guanabara (1849-1855). Os nomes mais relevantes da primeira geração romântica gravitavam em torno de Domingos José Gonçalves de Magalhães, fundador e colaborador das revistas mencionadas. Outro nome de certa importância é Pereira da Silva, fundador junto com Gonçalves de Magalhães da revista *Niterói*, escritor que pode servir de referência à corrente do pensamento sobre literatura na época. No número 2 da revista, Pereira da Silva publicou os *Estudos sobre a Literatura*, em que retoma idéias de Magalhães provenientes do livro *De la Littérature*, de Madame de Staël. Para o nosso trabalho, é interessante mencionar qual a posição de Pereira (apud CANDIDO, p. 647) sobre a função social da literatura:

A poesia é considerada no nosso século como representante dos povos, como uma arte moral, que muito influiu sobre a civilização, a sociabilidade, os costumes; sua importância na prática das virtudes, seus esforços a favor da liberdade e da glória lhe marcam um lugar elevado entre as artes que honram uma nação.

Ora, é exatamente no momento em que o nacionalismo romântico mais pesa na sociedade brasileira que De Simoni decide publicar sua contribuição para a construção de uma nacionalidade: Itália e Brasil unidos por meio da poesia. A posição é claramente unilateral, pois se trata de poesias da literatura italiana, mas que através da tradução poderiam colaborar para a formação da cultura brasileira.

As idéias políticas de De Simoni vão se aproximando das de Evaristo da Veiga, o absolutista moderado que é assim descrito por Antonio Candido (pp. 287 – 288):

Nele se compendiam algumas posições da nossa Época das Luzes: a confiança na grandeza do país, que do terreno material se refletiria no da cultura; a necessidade da independência como chave desse processo; a função construtiva do patriotismo; sobretudo a noção de que o nosso futuro dependia duma incorporação da tradição européia ao ritmo do novo mundo, dum esforço para transfundir nas nossas veias a virtude mágica daqueles “dons”, que contemplávamos deslumbrados “junto dos mares”, mal saídos do confinamento colonial.

Desse modo, pode-se imaginar De Simoni vivendo em meio a essa sociedade em rápida transformação, captando a necessidade “duma incorporação da tradição européia ao ritmo do novo mundo”, e publicando, dentre outras obras, o *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Como vimos, a grande produção de De Simoni foi a tradução de óperas, não só italianas, mas também francesas, espanholas, assim como a versão de *O Guarani* para o italiano. A intensão do capítulo seguinte, porém, é deter-se nas traduções das poesias de autores italianos que De Simoni trouxe para o português, considerando ainda as reflexões sobre o ato de traduzir e as poucas composições de sua autoria.

3. De Simoni tradutor e o *Ramalhete poético do parnaso italiano*

3.1. De Simoni e a tradução

Um elemento importante nos dois livros poéticos de De Simoni, *Gemidos poéticos sobre os túmulos* e *Ramalhete poético do parnaso italiano*, são as considerações apresentadas a respeito do que é uma boa tradução. Nos séculos XVIII e XIX, essa discussão ainda estava bastante viva. Na França, desde o século XVII, como se sabe, a idéia de que a tradução deveria ser livre, e não literal, começava a ganhar força. As traduções desses períodos ficaram conhecidas como as *belles infidèles*, cuja principal concepção era sacrificar alguns elementos – formais ou de conteúdo – do texto original para que o texto de chegada fosse melhor compreendido por seus contemporâneos (MILTON, p. 57, grifo do autor):

A tradução tinha de proporcionar ao leitor a *impressão* semelhante à que o original teria suscitado, e a pior maneira de fazê-lo seria através de tradução literal, o que pareceria dissonante e obscuro. Seria melhor fazer mudanças a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente.

Lembramos que um dos reflexos das *belles infidèles* foi o debate, na França, entre Anne Lefebvre (Madame Dacier) e Antoine Houdar de La Motte. Dacier havia publicado, em 1699, sua tradução em prosa da *Iliada*, e La Motte, em 1713, divulgava sua adaptação desta mesma tradução à forma poética; ambos buscavam a mesma “fidelidade” na tradução, com a diferença

que para Dacier o importante era o conteúdo da obra, enquanto que La Motte queria corrigir o original para melhor aderir ao gosto contemporâneo.³

De Simoni também sustentava a teoria de que a tradução deveria causar uma “*impressão* semelhante à que o original teria suscitado”; a diferença, então, estava no método. Com efeito, desde as primeiras palavras que escreve sobre tradução, notamos que o percurso utilizado pelo tradutor era o oposto ao apresentado pela corrente francesa, ou seja, a sua “fidelidade” consistia em manter a forma e o conteúdo fiéis ao original, sem mudar, subtrair ou acrescentar nada, conforme observamos no seguinte trecho dos *Gemidos poéticos* (DE SIMONI, 1842, p. VIII):

Nas minhas traduções, diligenciei ser escrupulosamente fiel às idéias e pensamentos dos autores, sem nada omitir nem aumentar ao texto, trasladando quase sempre mui literalmente, e conservando na versão quanto me foi possível, não só o estilo e as cores do original, mas também o movimento, a cadência das expressões e dos versos, e principalmente as onomatopéias apropriadas: enfim, tudo o que em uma tradução pode dar, em outro idioma, uma verdadeira idéia do original, sem faltar aos preceitos e falsear o gênio da língua para a qual se traslada.

A oposição ao estilo francês é fortemente marcada no paratexto do *Ramalhete poético do parnaso italiano*. No frontispício (foi feita atualização ortográfica) encontramos os dizeres: “esta pequena coleção de Trechos de alguns dos melhores Poetas Italianos, homeometricamente vertidos”. Mas não era o bastante imprimir no frontispício o termo “homeometricamente” para entender-se que se tratava de tradução literal. Nas primeiras páginas do livro há um soneto que expressa claramente a aversão do tradutor em relação à França (DE SIMONI, 1843, pp. 5-6):

³ Benoit Léger (pp. 95-96, grifo do autor), na conclusão de seu artigo “Soumission et assujettissement: la fidélité chez les traducteurs et ‘théoriciens’ de la traduction françaises dans la première moitié du XVIII^e siècle”, comenta: “le texte classique gréco-latin (ou même celui de la Renaissance italienne) continue de faire l’objet d’une traduction qui se veut profondément ‘fidèle’, qu’il s’agisse de respecter le contenu ou la langue d’Homère (comme le veut Dacier) ou ce que l’on pourrait appeler da ‘dignité’ de l’auteur, en gommant ses ‘erreurs’ pour le mettre au goût du jour et lui être ainsi *encore plus* fidèle (Houdar de La Motte)”.

Senhores

Do itálico Parnaso algumas flores,
 PEDRO e TERESA, Augusto Par amante,
 Neste sacro a Himeneu feliz instante,
 Vos trazem corações respeitadores.

A linguagem de Lísia altos autores
 Casaram co'a da Itália uns se'clos ante;
 E nesse enlace floresceu brilhante,
 Enquanto não ardeu d'outros amores.

Ah! desde que o Sena outros encantos
 Iludida e infiel buscou somente,
 Rompeu a Corrupção laços tão santos.

Mas Febo, outr'ora triste, hoje contente,
 Espera as ver, sob Vossos áureos mantos,
 Unidas como vós eternamente.

Nota-se que para De Simoni as línguas italiana e portuguesa estiveram unidas anteriormente, até o momento em que esta buscou “o Sena [...] iludida e infiel”. As críticas do tradutor a respeito do domínio francês tornam-se mais claras nas notas ao *Ramalhete poético* (idem, notas, p. 3):

Posso asseverar que o caráter que dei à versão dos vários trechos que apresento deste poeta é a todos os respeito o que tem o original na língua em que foi escrito; e que a impressão que ele produz em um leitor brasileiro ou português, será a igual a que sentir qualquer italiano que ler a primeira vez o Dante. Versificação ora harmoniosa, fácil e suave, ora dura e embaraçada; estilo ora claro, ora obscuro; palavras e expressões pouco comuns e às vezes obsoletas: tudo se acha reunido na versão que ofereço. Desta maneira creio que poderei dizer que dei aos Brasileiros e Portugueses uma amostra do Dante. Se fizesse de outro modo, teria sido o mesmo que apresentar o bom velho Homero, trajado à moda de Paris dos nossos dias.

Ora, Homero recebeu inúmeras traduções francesas nos séculos XVIII e XIX, tendo como principais expoentes da corrente das *belles infidèles*, por um lado Mme. Dacier, que traduziu a *Iliada* (1699) e a *Odisséia* (1716) em prosa, por outro Antoine Houdar de la Motte, que, sem conhecer grego, valeu-se do texto de Dacier e o pôs em versos, abreviando, porém, os XXIV cantos da *Iliada* (1713) para XII. Este mesmo tradutor trasladou ainda a *Odisséia* (1716), seguindo o mesmo procedimento, e, para nossa curiosidade, a tragédia camoniana *Inês de Castro* (1723).

Curioso registrar que De Simoni, em uma das notas do *Ramalhete poético*, insere um comentário a alguns versos do canto III do *Inferno* já traduzidos antes por ele, porém “em verso solto”, como ele mesmo relata (*idem*, p. 6):

Já traduzi de outra forma, em verso solto, esta belíssima passagem, na ocasião de citá-la na minha memória sobre a criação de um manicômio, publicada no número de setembro de 1838 da Revista Médica Fluminense. Eis essa versão.

Diversas línguas, horrorosas falas
 Palavras de aflição, gritos de raiva
 Vozes altas e fracas, som de murros
 Faziam um tumulto o qual circula
 Sempre naquele ar.

Outro sinal da crítica de De Simoni é a diferenciação que faz no prefácio do *Ramalhete poético* entre conteúdo e forma, dado que alguns tradutores se preocupavam apenas com o “pensamento” como “parte essencial em todas as obras escritas” (*idem*, pp. VII-VIII):

Não nos cingimos portanto ao costume geral, e erradamente seguido pelos tradutores, que, persuadidos de que os pensamentos constituem a parte essencial em todas as obras escritas, só deles se ocupam e contentes ficam, e crêem terem bem vertido, quando fiel e exatamente reproduziram em outra língua todas as idéias do autor; sem atenderem que nas obras literárias, e principalmente poéticas, das quais têm de julgar o gosto, os pensamentos, tão longe estão de constituírem de per si só a parte essencial da obra, como os princípios químicos, e as partículas materiais, que compõem as folhas de uma rosa, o

estão de constituírem de per si só a beleza dela, a qual toda mais consiste na disposição harmoniosa das mesmas, do que na sua qualidade, e que em pouca e vil humildade se resolve machucadas que sejam elas pelo mais pequeno atrito, que altere essa disposição e harmonia de partículas, de que resulta o lindo matiz, que tão agradáveis as torna aos nossos olhos. As versões que só trasladam os pensamentos são para nós meras cópias de desenho, sem sombras, sem cores, sem graça e estilo próprio dos autores. E quando o mérito principal deste consiste nessas sombras, nesse colorido, nessa graça e estilo peculiar, qual será o mérito da versão que, tendo somente reproduzido os pensamentos, só tiver trasladado o que no original havia de menos essencial e menos apreciável?

Enfim, na conclusão do prefácio, fica patente a escolha de De Simoni em ser fiel não só em relação ao conteúdo, mas também de apresentar “o maior número de elementos de beleza” que a obra possa comportar (idem, p. X):

Do que acabamos de dizer, claro fica que o nosso sistema de verter é ser sim fiéis quanto é possível aos pensamentos do autor, mas não o ser somente a eles, nem tanto que a fidelidade seja escravidão; e dar à versão o mesmo caráter que tem o original, atendendo sempre ao que é mais saliente, e diligenciando compreender nela o maior número de elementos de beleza que este apresenta.

Neste sentido, De Simoni parece aproximar-se da corrente alemã de tradução, cujo principal representante foi Schleiermacher. Nas palavras de John Milton (p. 71, grifo do autor):

[...] os tradutores franceses consideram que as traduções literais sejam o trabalho de serviçais; tal tradutor não tem habilidade poética; uma tradução *deve* parecer natural na língua-alvo. Por outro lado, Schleiermacher e os alemães acreditam que esse tipo de tradução seja o verdadeiro: esse tipo, contendo a forma do original, aumentará a potência e as possibilidades da língua alemã, harmonizará as línguas distintas, e será a sublime obra do tradutor.

Mas De Simoni não segue tão de perto a corrente alemã, pois tem as preocupações de um italiano, quer dizer, de alguém de um país cuja literatura era já um modelo para outros países, inclusive Portugal. A língua italiana via seu último representante internacional, Metastasio,

esvair-se em fins do século XVIII, ao que se acrescenta o crescente domínio da língua francesa. Este último aspecto, para De Simoni, é de extrema importância, pois o idioma italiano, já na sua época, começava a perder o prestígio como língua de cultura, conforme notamos em um soneto um tanto ácido do próprio tradutor inserido no prefácio do *Ramalhete poético* (DE SIMONI, 1843, p. III):

Nem tão pedante sou nem misogalo,
Que a língua de Paris excluir queira
Do comércio da nossa em qualquer feira,
E que quanto é francês deva-se odiá-lo,

Só me agonio, e só de raiva estalo
Pela moda servil e corriqueira
De ser tudo entre nós feito à maneira
De França: e fico bravo, e não me calo.

Se assim se quer fazer, de Portugueses
E Brasileiros se nos troque o nome,
E chamemo-nos todos de Franceses.

Mas quem da Pátria quer ser filho, tome
Sentido, que com únicos fregueses
Muito há que perder, pouco se come.

A partir das reflexões sobre tradução apresentadas por De Simoni podemos também notar um tom profissional do tradutor. No prefácio aos *Gemidos poéticos*, revela o dicionário que usou, “regulei-me pelo recentíssimo e bom dicionário de Roquete, o qual me parece fazer honra ao seu autor e à nação portuguesa” (DE SIMONI, 1842, p. IX), e exemplifica, nas notas, quem é um bom tradutor segundo seu ponto de vista (idem, p. 174):

O Sr. *Manuel Odorico Mendes* deleita-se muito de Virgílio, cujo estilo e linguagem sabe apreciar otimamente. Já traduziu algumas das *Éclogas da Bucólica* e vários livros da *Eneida*, em belos versos e em boa linguagem portuguesa, com muita fidelidade.

Como se vê, a “fidelidade” é o traço mais importante de uma tradução, para que esta seja igual ou superior ao original, o que, muitas vezes, implicava numa certa exaltação do tradutor, conforme outra nota em que De Simoni comenta as poesias de Ossian na versão italiana de Cesarotti (idem, p. 206): “Seja como for, elas são mui belas e sublimes, e o abade Cesarotti soube lhes dar, na sua tradução, todas as qualidades de um belo original”.

Ainda nas notas aos *Gemidos poéticos*, De Simoni mostra sua acuidade no trabalho de tradutor arrolando as várias possibilidades que encontrou para trasladar o primeiro verso do idílio escrito em latim por Teodoro Taunay, irmão de Felix Emílio Taunay (idem, p. 205):

Eis o original.

Æstivum solis splendorem Aurora reduxit.

Traduzi este verso em vários modos e aqui dou as variantes para o leitor escolher.

Do sol a estiva luz a Aurora trouxe.

Reluzir fez a Aurora o sol estivo.

Reconduziu a Aurora o sol estivo.

Do sol a estiva luz retrouxo a Aurora.

Do sol a estiva luz restaura a Aurora.

O verbo retrazer é antiquado, e o acho no dicionário usado somente em sentido de retrainir e encolher. Contudo, julgo poder-se empregar no sentido de trazer outra vez, porque é esse o seu sentido legítimo e primitivo. O verso, que preferi, parece-me oferecer mais clareza e harmonia se não reúne toda a precisão.⁴

⁴ O verso que está na tradução é: “Trouxe a Aurora do sol a luz estiva”.

A partir destes trechos, nota-se a preocupação de De Simoni em pensar a tradução, colocando-se contra a corrente francesa das *belles infidèles*, e apoiando-se na sua noção de “fidelidade”, cujo traço principal era apresentar os poetas traduzidos com todos os caracteres “que tem o original na língua em que foi escrito”. Cabe, agora, observar o trabalho de tradutor de De Simoni.

3.2. De Simoni tradutor antes do *Ramalhete poético do parnaso italiano*

Segundo o dicionário bibliográfico de Sacramento Blake, as obras de De Simoni publicadas antes do *Ramalhete poético* são duas óperas, *Il gran Califfa di Bagdad*, de 1819 e *Francisca de Rimini*, de 1842, algumas poesias jocosas em 1831, a tradução do pequeno poema de M. Barthélemy, *O cholera-morbus*, também de 1831; note-se que há um intervalo de cerca de dez anos entre esta última tradução e as publicadas em 1842 (a ópera citada acima e os *Gemidos poéticos sobre os túmulos*), devido, provavelmente, ao tempo que o tradutor empregava em redigir os relatórios do cargo de diretor dos Hospitais do Estado.

Como podemos ver, os primeiros textos do médico italiano inclinavam-se mais para a poesia, com algumas tentativas próprias de compor sátiras no começo, mas logo passou a traduzir os poetas de sua pátria. De Simoni escreveu, ainda, poesias encomiásticas, quase sempre louvando os imperadores (Dom Pedro I e Pedro II) ou outras personagens envolvidas com a sociedade de Medicina do Rio de Janeiro.

De Simoni, porém, acabou dedicando-se muito mais à tradução de óperas e peças de teatro, pois as apresentações tornavam-se cada vez mais freqüentes, sobretudo encenações de companhias italianas com o texto em italiano, como é o caso da primeira peça que ele traduziu no Brasil (KÜHL, p. 11). Ainda sobre a presença italiana no teatro brasileiro, seria suficiente recordar, a título de exemplo, a passagem do capítulo LXV das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que o protagonista e Virgília estão conversando, quando chega a baronesa X, que vai logo interrogando:

Onde se mete o senhor que não aparece em parte nenhuma? Pois olhe, ontem admirei-me não o ver no teatro. A Candiani esteve deliciosa. [...] O barão dizia ontem, no camarote, que uma só italiana vale por cinco brasileiras.

Mas não é objetivo do presente trabalho tratar da produção teatral de De Simoni, e sim das poesias traduzidas por ele. Assim, a relevância dos *Gemidos poéticos* para nós está nas informações sobre as poesias e os poetas selecionados, no soneto autobiográfico do próprio De Simoni – ainda no prefácio –, nos três carmes de autoria do tradutor e na seção de notas no final do livro. Após breve exposição sobre o contexto histórico em que foram compostos os *Sepolcri*, a atenção se volta para seu autor: Ugo Foscolo. De Simoni avalia a importância desta poesia (1842, p. III):

O *Carme dos Sepulcros* de Ugo Foscolo não produziu somente bens para o seu autor, mas também para a sua pátria, despertando nos ânimos da mocidade italiana idéias sublimes de nacionalidade e o gosto de uma nova espécie de poesia.

Deste modo, De Simoni afirmava cada vez mais seu nacionalismo, agora brasileiro, pois o que parecia importar era justamente este espírito patriótico, ressaltado pelo tradutor (idem, p. IV):

Qual será o homem, de qualquer nação que ele seja, que, ao ver com Foscolo, nos túmulos do seu país, e mesmo nas suas ruínas, lições de patriotismo e de esperança nacional, não sentirá uma consolação interior, e não se encherá de um santo entusiasmo pela sua própria pátria, confiando sempre no porvir, no meio das maiores desgraças?

De Simoni não se contentou em apenas traduzir os carmes de Foscolo, de Pindemonte e de Torti, pois, como já vimos, ele mesmo compôs três carmes sepulcrais para o povo fluminense, ou seja, o tradutor procurou não só introduzir uma certa cultura italiana em nosso país, como ainda incorporou esta cultura para poetar em língua portuguesa (idem, p. VII):

E parecendo-me que a matéria do vasto seu assunto ainda não estava esgotada, não pude resistir ao desejo, que em mim nasceu, de ceifar também eu, ou colher meu manípulo de

espigas no mesmo campo, expondo em linguagem poética algumas idéias minhas relativamente à religião santa dos túmulos, e contemplando os do Rio de Janeiro, para derramar com o seu povo e meus amigos e parentes algumas lágrimas sobre as cinzas de pessoas queridas, que eles encerram.

Após as últimas palavras do prefácio, De Simoni insere um soneto de cunho autobiográfico (idem, p. X):

Pátria me foi a Itália, e na Ligúria
 Novês nasci; mas me afligiu seu pranto;
 E aqui, fugido da fortuna à injúria,
 Minha lira casei c'ò Lísio canto.

De forças só, jamais senti penúria
 De bom desejo em meu humilde manto:
 Mas nímio ardor de exagerada fúria
 Nunca o pé me arredou de um templo santo.

Neste uma deusa em iguais braços libra
 De tudo o peso, e sem excesso o marca:
 A ela é sacra a minha interna fibra.

Amo Dante, Camões, Tasso e Petrarca;
 Mas direi sempre a quem as setas vibra:
 Em Parnaso é o bom gosto o meu monarca.

Este soneto nos esclarece bastante alguns aspectos da vida de seu autor, Luiz Vicente De Simoni. Numa primeira leitura ressaltam-se logo quatro eixos condutores, a saber, o nacionalismo, a força, a justiça e a poesia.

A palavra de abertura da poesia, “Pátria”, confirma, de imediato, um dos principais temas do período em que De Simoni a escreveu: o Nacionalismo do Romantismo. O tradutor, agora na veste de poeta, inicia a poesia relatando sua origem, “na Ligúria / Novês nasci”, mas a ênfase está

nas duas palavras principais do primeiro verso, com os acentos na primeira e sexta sílabas, respectivamente “Pátria” e “Itália”. O tempo adverso o fez fugir de sua pátria e vir ao Brasil, onde casou sua poesia com a língua portuguesa.

Na segunda estrofe o poeta parece mostrar e reiterar sua força, ligada à humildade. O sétimo verso, “Mas nímio ardor...”, vem como desafiador desta força e desta humildade, uma adversativa que o tentaria a sair do “templo santo”, lugar de justiça – como mostrará a figura do verso seguinte. Nem mesmo uma excessiva paixão de uma exagerada fúria o faria arredar o pé deste templo santo.

A terceira estrofe inicia-se com a explicação deste templo santo, por meio da figura de uma deusa que equilibra o peso de tudo em braços iguais, ou seja, a Justiça, que ainda “sem excesso o [o peso] marca”. Mas qual a importância desta deusa? De acordo com o autor, é a ela que “é sacra a minha interna fibra”, ou seja, mais um elemento a ser acrescentado à força e à humildade do poeta, a justiça.

Por fim, a última estrofe traz como desfecho deste soneto autobiográfico a presença mais uma vez da poesia. Na primeira estrofe encontramos o verso de união do poeta com a poesia, “Minha lira casei c’o Lísio canto”; agora, porém, De Simoni explicita seu gosto poético em relação às literaturas italiana e portuguesa, “Amo Dante, Camões, Tasso, e Petrarca”. Nos últimos dois versos, o tradutor parece se referir à primazia do “bom gosto” em relação àqueles “a quem as setas vibra”, ou seja, àqueles que são atingidos pelas flechas de Cupido, ligado ao verbo “amar” do primeiro verso desta estrofe; em suma, na poesia o tradutor ama “Dante, Camões, Tasso, e Petrarca”, mas nem tanto quanto o seu “bom gosto”.

Apesar de ser um livro de poesias traduzidas, este soneto encerra o prefácio do autor, o que nos faz pensar em um tipo de justificativa de De Simoni relativamente à sua origem e ao seu gosto poético, pois encontramos as seguintes palavras (1842, pp. IX e X):

Todavia, se apesar da minha diligência, algum dos leitores me achar culpado de erros ou faltas imperdoáveis, estimarei muito que com fraternal admoestação m'os indique para eu os corrigir, pedindo-lhe porém sempre toda a indulgência...

3.3. O *Ramalhete poético do parnaso italiano*

Partindo do título do livro, vemos que se trata de um “ramalhete”; na definição de Caldas Aulete encontramos: “conjunto de objetos escolhidos e de merecimento”; ora, parece evidente que o tradutor buscou selecionar o melhor e de mais “merecimento” que havia na literatura italiana, mas veremos logo adiante que não foi exatamente assim. Ainda no título, há o adjetivo “poético”, e assim entendemos que se trata apenas de poesia, seja lírica, épica ou dramática, por isso não há os prosadores. Enfim, a última parte do título pode nos remeter às obras de Januário da Cunha Barbosa – *Parnaso brasileiro* – e de Pereira da Silva – *Parnaso brasileiro* –, os quais se teriam inspirado, segundo Antonio Candido (p. 315), na obra de Almeida Garrett, o *Parnaso lusitano*.

A importância do *Ramalhete poético do parnaso italiano* ainda não foi devidamente apreciada. Para Giuseppe Carlo Rossi (p. 136), De Simoni merece um lugar especial na relação entre Itália e Brasil graças a este livro:

Deve tale posto grazie al *Ramalhete poético do Parnaso italiano* (Rio de Janeiro, 1842 [sic]), che si preoccupa di offrire al lettore brasiliano una visione d’assieme della letteratura italiana, da Dante al Pellico, attraverso una lunga serie di poeti che vi appaiono tradotti *homeometricamente* – come dice il De Simoni stesso, cioè con la metrica e nelle forme di ognuno –, e che sono presentati con un volonteroso commento valutativo.

O *Ramalhete poético* merece ser considerado uma grande contribuição de De Simoni não só para a cultura brasileira, mas também para a italiana, pois se trata da primeira antologia de autores italianos em língua portuguesa no Brasil. Poucos anos antes, de 1829 a 1831, aparecia “a primeira e modesta tentativa de um brasileiro nato, no sentido de mostrar que existia literatura no

Brasil e com o evidente intuito de trazer reforço ao movimento de autovalorização da jovem pátria: refiro-me ao *Parnaso brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa” (CANDIDO, p. 315). Ainda segundo Candido, “parece claro que o exemplo seguido foi o *Parnaso lusitano*, de Garrett...” (ibidem), e conclui: “Era, com efeito, a primeira iniciativa brasileira de apanhar as deixas dos estrangeiros” (ibidem). E apenas um ano antes, em 1842, Pereira da Silva publicava o seu *Parnaso brasileiro*. Ora, o momento histórico pedia a publicação dessas antologias, que serviam, segundo Candido, para reforçar o “movimento de autovalorização da jovem pátria”, e, nesse sentido, De Simoni, como estrangeiro, buscou associar suas duas nações, Itália e Brasil.

Não só, na verdade houve um outro fato que propiciou a publicação do *Ramalhete poético*: o consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, no mesmo ano de 1843. De fato, no prefácio do tradutor é explícita a menção ao casamento real (DE SIMONI, 1843, p. IV):

A notícia do fausto consórcio do monarca brasileiro com uma princesa da Itália, veio avivar-nos essa idéia e esse desejo, de tal maneira, que não podemos resistir à presença de uma oportunidade mui bela, que se nos antolhou, cheia de faustos e lisonjeiros presságios.

Duas páginas depois vem a confirmação do motivo da publicação deste livro (idem, p. VI):

Eis a origem deste nosso *Ramalhete poético do parnaso italiano*, que damos à luz sob os altos auspícios dos augustos noivos, aos quais juntamente com as pessoas que, como subscritores, concorreram para a sua impressão, humilde e respeitosamente o oferecemos como um pequeno brinde nupcial, símbolo de sincera felicitação e homenagem para com eles, e de uma generosa e sublime simpatia para com as letras, e o seu progresso neste país; julgando ser este um dos melhores meios de solenizar tão fausto sucesso, e de perpetuar a memória dele com um monumento, que mais alguma coisa tenha em si que matéria e que fitos vulgares.

Note-se que o substantivo “símbolo” possui dois complementos de modo, “de sincera felicitação e homenagem para com eles”, e “de uma generosa e sublime simpatia para com as letras”, mais uma coordenada que se desdobra deste último, “e o seu progresso neste país”. Agora sim, surge a preocupação do literato em contribuir não só para o “fausto consórcio”, mas também para o progresso das letras no Brasil.

A partir do exposto, resta-nos pensar sobre a seleção dos poetas e de suas poesias a serem traduzidas, mas não há nenhuma informação do tradutor que permita responder esta questão de maneira precisa. Contudo, há trechos que podem ajudar na compreensão das escolhas. Ainda no prefácio, De Simoni esboça um desejo de ampliar a tradução dos poetas e das poesias em outro volume, do qual, contudo, não tivemos mais notícias (idem, p. VII):

Nossa tenção era dissertarmos aqui extensamente, fazendo um paralelo minucioso das duas línguas [portuguesa e italiana]: porém o tempo e o espaço nos vão faltando, e obrigam-nos a reservar esse trabalho para outra ocasião em que nos propomos dar à luz outro volume, contendo nova coleção de trechos de outros insignes poetas italianos, e principalmente dos épicos jocosos e dos românticos modernos, que não podemos inserir no presente, e cuja falta não deve aqui ser estranha, por isso que não é próprio de um ramalhete o conter todas as flores de um grande jardim, nem exemplares de todas as espécies que nele há, nem todas as melhores destas, e sim somente algumas que ficam mais à mão de quem as colhe.

Aí poderia estar uma pista para entendermos a colheita que De Simoni fez no campo da poesia italiana, formando o ramalhete que não pode “conter todas as flores de um grande jardim”, além de não poder incluir “todas as melhores destas, e sim somente algumas que ficam mais à mão de quem as colhe”. Outro fator relevante para o tradutor é o “gosto”; ao criticar certos tipos de tradutores, os quais considera inovadores no sentido de inventar uma língua própria na tradução, De Simoni acrescenta que as inovações sempre serão bem-vindas, uma vez que passarem pelo crivo do “gosto” (idem, p. X, grifo nosso):

Fica também patente, que inimigos de inovações que corrompem, e falseiam o gênio e o fundo da língua, não somos rigoristas que se oponham ao progresso, aumento e locupletação da mesma: antes neste caso os queremos, apreciamos, e seguimos, sobretudo quando bem dirigidos, e regulados por esse sentimento especial indefinível, ao qual chama-se *gosto*, que vê, conhece, e julga ao belo e ao bom apenas os vê e sente; sentimento que a natureza e certa educação literária especial só podem dar, e que nunca se achará em gramática ou dicionário algum.

Se associarmos este trecho ao último verso do soneto autobiográfico de De Simoni, “Em Parnaso é o bom gosto o meu monarca”, notaremos que realmente a seleção dos poetas passou pelo crivo do “gosto”, que é formado, segundo a citação acima, pela “natureza e certa educação literária”. Em relação à natureza, talvez nada se possa fazer, mas a menção a “certa educação literária”, acaba por nos levar aos anos de formação do jovem De Simoni na Itália da passagem do século XVIII ao XIX e, portanto, no momento das discussões sobre uma literatura nacional. A repercussão destes debates pode ser percebida na série de composições do próprio De Simoni que estão no *Ramalhete poético*.

Antes do prefácio propriamente dito, há algumas poesias do tradutor: três epitalâmios e doze sonetos. Aí podemos observar o gosto eclético de De Simoni não só em relação à escolha das poesias a serem traduzidas, mas também às suas composições. Vejamos o primeiro epitalâmio.

Sob o título “O voto do anjo da inocência”, De Simoni narra os eventos da vida de Dom Pedro II até o matrimônio. Daí confirma-se a tendência ao monarquismo do médico italiano; se na Itália não havia ninguém que pudesse unir as forças para formar a nação, no Brasil a esperança recaía toda sobre o precoce imperador (*idem*, p. 10):

Amor e geral centro
Era da Nação toda,
E laço que prendia

A quanto tinha em roda,
Com poder alto, oculto,
Mais que reinante adulto

Mas o que mais nos interessa é a referência que nas últimas estrofes De Simoni faz à *Divina Comédia*. Quando Dom Pedro finalmente sobe ao poder, o arcanjo que o guia diz que ele precisa estar acompanhado de “uma gentil Princesa, / tão nobre e virtuosa, / quanto é gentil, formosa” (idem, p. 13); e é neste ponto que vemos a comparação com Dante (idem, p. 14):

Disse [o arcanjo], e no etéreo coro
Soou alto concento
De júbilo inefável,
Da rosa em cada assento,
Aonde fulgurante
A Beatriz viu Dante.

A referência é explicitamente à “cândida rosa” do *Paraíso* – trecho que está presente na antologia –, mas nesta passagem observamos o uso que o tradutor faz de Dante, tratando-o como a própria personagem da *Divina Comédia* que, subindo ao céu, pode contemplar Beatriz “fulgurante”; assim teria sido com Dom Pedro II e a princesa italiana Teresa Cristina.

Já nos sonetos podemos encontrar dados mais relevantes sobre a composição do *Ramallete poético*. Com o título “O Zéfiro da Itália”, De Simoni cria um diálogo entre duas personagens – Zéfiro, da Itália, e Brasil – que gira em torno da falta de conhecimento que Zéfiro parece mostrar em relação aos valores do Novo Mundo, conforme narra Brasil (idem, p. 23):

Não creias tu, que em meus silvestres montes
Só Tamoios eu tenha ou Botocudos,
Que nada prezem hipocrênias fontes:

Aqui cantores tu verás sisudos,
Cingir de louro as ilustradas fontes;

E o Trono proteger os seus estudos.

Recordamos que o tradutor estava no Brasil havia bastante tempo para se informar dos desconhecidos autores brasileiros, uma vez que a visão europeia a respeito de nosso país não ia muito além das imagens exóticas, principalmente dos índios, “Não creias tu, que em meus silvestres montes / Só Tamoios eu tenha ou Botocudos”. O último verso deste soneto também é relevante, pois evidencia mais uma vez a posição política de De Simoni, ou seja, o monarquismo, representando, ainda, o imperador como protetor dos poetas.

Pouco depois, a partir do sexto soneto, começa uma discussão sobre fatos literários, ou mais especificamente poéticos, e Zéfiro questiona (*idem*, p. 24, grifo nosso):

Tens tu, caro Brasil, sábios cantores
 Que tanger saibam a Apolínea lira,
 Disse extasiado o Zéfiro, e que a mira
 Ponham no *gosto* sem causar-lhe dores?!

Eis o “gosto” novamente; mas neste momento trata-se da dúvida de Zéfiro em relação aos autores brasileiro, se haveria nesta terra “sábios cantores”. Outro receio de Zéfiro, neste mesmo soneto, é em relação à língua, quer dizer, se Brasil possuía um idioma que estivesse à altura dos poetas italianos (*ibidem*):

Tens um doce idioma, e de tais cores,
 Que nobre e forte docemente fira
 Um delicado ouvido, o qual prefira
 Branda harmonia a estólidos rumores?

Podes com ele, como Tasso e Dante,
 Petrarca, Ariosto, Metastasio e tantos,
 Cantar justo, magnífico e tocante?

Neste soneto estão os autores do cânone literário italiano, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, e Metastasio, justamente os autores cujas poesias recebem destaque no *Ramalhete poético*, não só por sua localização no livro, como pelo maior número de traduções. Os outros “tantos” seriam os autores hoje considerados por alguns como poetas “menores”, conforme encontramos nas antologias publicadas a partir do século XX, ou seriam aqueles que De Simoni julga não serem as melhores das flores do jardim?

No sétimo soneto Brasil apresenta o *Ramalhete poético* a Zéfiro (ibidem):

De palha americana o seu cestinho
 Abre ledo o Brasil; nele a mão mete;
 E saca um verde grande ramalhete
 Que lindas flores fazem bonitinho. [...]

O Zéfiro da Itália as lindas flores
 Reconhece, e lhe diz: Ah! Quem t’o deu?
 Torna o outro: um dos meus amigos mores.

A metáfora parece bastante clara: o invólucro em que se encontra o ramalhete – quer dizer, o livro – é de “palha americana”, isto é, produzido no Brasil; Zéfiro reconhece que as flores – as poesias – são da Itália. E logo pergunta: “Quem t’o deu?”. Sabemos que De Simoni era italiano, mas morava no Brasil há pelo menos vinte anos quando publicou o *Ramalhete poético*; se Zéfiro – representando aqui a própria Itália – não imaginava que era possível poetar elegantemente em língua portuguesa no continente americano, devemos pensar que o mesmo se passara quando De Simoni desembarcou em nossa terra. Porém agora, passados vinte anos, De Simoni coloca-se como um dos “amigos mores” de Brasil. A estrofe que encerra o sétimo soneto diz (ibidem):

Humilde ítala mão leda o colheu,
 Como prova gentil dos seus amores

Pela terra em que vive, e em que nasceu.

Ou seja, o *Ramalhete poético do Parnaso Italiano* é uma espécie de união ítalo-brasileira, característica própria do Brasil, esta terra de confluências. Mas outro aspecto que devemos ressaltar é a constante humildade do tradutor, como se nota no oitavo soneto, quando diz que o ramalhete não serve tanto para ostentação, mas para marcar a união de duas culturas “casando ítalo gênio e brasileiro” (idem, p. 25), e de duas línguas, a dos grandes poetas italianos e a de Camões (ibidem):

Esta [a nobre poesia] ali fale, qual falou primeiro,
Idioma irmão ao de Petrarca e Tasso,
Do Parnaso de Lísia o grão luzeiro.

No nono soneto encontramos a perspectiva italiana em relação ao que cada um destes grandes poetas – é de se notar a ausência de Metastasio – representava na leitura daquela época. Brasil entrega o ramalhete, Zéfiro toma as flores e “delas mui vária voz sair se sente” (ibidem):

De Dante a raiva austera e forte vinha
Soando pelo ar seca e fremente;
E a terna de Petrarca alma gemente
De doces versos n’asa se sustinha.

Folgazão ora louco, ora sisudo,
Brincar se ouvia c’o clarim Ariosto;
Ser novo Homero, mas gaiato em tudo.

Grave e sublime, cheio d’alma e gosto,
Doce, robusto, todo arte e estudo,
Cantava o Tasso sem mudar de posto.

Dante é apresentado como o poeta que queria se vingar de seus inimigos – conforme encontraremos nas notas ao *Ramalhete poético* (p. 1). Em relação a Petrarca, torna-se explícita a

imagem que começa a se formar em torno deste poeta, de “alma gemente / De doces versos”. Já Ariosto e Tasso parecem receber o tratamento de sempre, sendo aquele de certo modo contraditório, “ora louco, ora sisudo”, e este a figura grandiloqüente que muito agradará aos Românticos. Esse é o principal quadro da literatura italiana dos séculos XVIII e XIX, como afirma Carlo Dionisotti (p. 256):

il canone che allora si venne costituendo, dei quattro maggiori poeti: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Pare oggi un canone ovvio, e così già parve a più generazioni, fra il Sette e l’Ottocento.

Nesta altura do diálogo entre Zéfiro e Brasil, o vento italiano já deveria estar convencido de que era possível compor poesias em português, mas no décimo soneto ele rebate (DE SIMONI, 1843, p. 26):

[...] inda hei de ver se a Lira Lusa
Tanto pode imitar, que reproduza
Frugoni e Metastasio, o meu amigo.

Neste trecho parece haver uma distinção entre os poetas considerados maiores e os menores, pois Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso já estão lá no ramalhete, cada qual com sua característica, mas e os outros “tantos”? É de se notar a escassez de adjetivos, quando não a ausência deles, em relação aos poetas mencionados neste soneto. Assim procedia Zéfiro a ler o *Ramalhete poético* (ibidem):

Inda falava; e um som doce e mavioso
Em lusitanos versos repetia
Dos dois vates o canto deleitoso.

E Chiabrera, e Guarini em companhia
Com o Monti robusto e Alfieri iroso,
Formavam juntos bela melodia.

Finalmente Zéfiro está persuadido de que deve permanecer mais tempo no Brasil, como vemos no décimo-primeiro soneto: “Ah! Não, não voltarei tão de repente / À terra que deixei...”.

Neste mesmo soneto Zéfiro revela sua identidade (ibidem):

Eu sou esse do Céu sopro divino,
Que as cordas faz vibrar e a tromba anima,
E é pai da Melodia excelso e fino.

De mim nasceu de Dante e Ariosto a rima,
De Petrarca e de Tasso o canto dino.
Ama ao Céu, ama a mim quem os estima.

O último soneto termina com Zéfiro que decide ficar e abençoa o enlace real (idem, p. 27):

De PEDRO o Nome e o da sua Alta ESPOSA
Soar farei de votos mil no meio,
Té que o Céu lhes dê prole ampla e gloriosa.

Após estas composições e o prefácio, finalmente chega-se às traduções do *Ramalhete poético*, e neste ponto retomamos o problema da seleção feita por De Simoni. Acreditamos que ele tenha se baseado no cânone “che allora si venne costituendo, dei quattro maggiori poeti: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso” (DIONISOTTI, p. 256), ao qual acrescentou os três poetas mais renomados de seu tempo logo em seguida: Metastasio, Alfieri e Monti. Nos dizeres do próprio De Simoni (1843, notas, p. 80):

[...] a gente sensata reconhece o mérito de Monti e os grandes serviços que prestou ao seu país e à literatura italiana, dos quais é um dos principais ornamentos, podendo-se dizer que nenhum há mais digno do que ele, Alfieri e Metastasio de ser associado com os quatro grandes poetas clássicos.

Os próximos sete poetas traduzidos pertencem aos séculos XVI e XVII, dentre os quais encontramos Gabriello Chiabrera, poeta freqüentemente contraposto a Marino – talvez por isso não seja estranha a ausência de um dos maiores poetas seiscentistas –, Fulvio Testi, que era considerado o terceiro grande poeta ao lado de Chiabrera e Marino, e outros da passagem do Barroco para a Arcádia, como Filicaia, Guidi, Maffei.

Em seguida a esses poetas, há Poliziano, Maquiavel e Giovanni Rucellai, pertencentes ao Humanismo e ao Renascimento. Por fim, os últimos oito poetas traduzidos seguem, de modo geral, a ordem cronológica de suas vidas, começando com Menzini, Bettinelli, Parini, Pindemonte, Foscolo, Manzoni, Niccolini e Pellico.

Embora De Simoni tenha justificado a ausência de alguns poetas, mesmo sem nominá-los, mencionando a publicação de outro volume de poesias, “contendo nova coleção de trechos de outros insignes poetas italianos, e principalmente dos épicos jocosos e dos românticos modernos, que não podemos inserir no presente, e cuja falta não deve aqui ser estranha” (1843, p. VII), chama-nos a atenção que não tenha inserido sequer um poema de Leopardi, cujas obras já haviam sido publicadas nesta época.

Outra possibilidade para se pensar a seleção de De Simoni, poderia ser o caráter político das poesias, mas também este aspecto parece quase ausente da antologia, a não ser nas composições justamente dos românticos e pré-românticos (Manzoni e Foscolo) que se envolveram com o tema da pátria de modo mais intenso. Podemos, ainda, acreditar que De Simoni tenha feito uma escolha mais pendente para o lado da estética, julgando que aqueles autores estariam aptos a figurar no quadro da literatura italiana de então.

Com o intuito de desenvolver um pouco mais a questão das escolhas do tradutor, procuramos outras antologias de poetas italianos publicadas no Brasil – interessa-nos uma obra que tenha em vista o público brasileiro – para compará-las com o *Ramalhete poético*, mas o

resultado foi insatisfatório. O que encontramos de mais próximo a uma antologia de poetas italianos foi o *Bosquejo histórico da literatura italiana* de Giulio David Leoni, cujo projeto nasceu, segundo o autor, na década de 1940, curiosamente cem anos após a publicação do *Ramalhete poético*. O objetivo deste professor italiano era apresentar a seus alunos um esboço da história literária de seu país – como expressa o título –, algo que até então ainda não existia em português, de acordo com as próprias palavras do autor (LEONI, pp. 6-7):

Pois bem, é fácil intuir como me fosse impossível adotar um compêndio publicado na Itália – não existiam em português: só em 1948 apareceu a tradução da mais original, mas, também, mais difícil história da literatura italiana: a de Attilio Momigliano.

Para cotejar os dois livros, levamos em consideração os autores que Leoni menciona como poetas, e não como críticos ou prosadores. Assim, temos cinco poetas que De Simoni incluiu na sua obra e não estão presentes no *Bosquejo histórico*: Maquiavel – que é lembrado apenas por sua prosa –, Saverio Bettinelli – recordado somente por suas polêmicas –, Maffei, Fulvio Testi, e Pindemonte, estes últimos não são sequer nomeados. Cabe ainda analisar brevemente a distinção que Leoni faz quanto aos autores maiores e os menores; os únicos poetas que recebem um capítulo inteiro são: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Alfieri, Parini, Monti, Foscolo e Manzoni. Todos os outros nomes são somente citados em meio ao mar de escritores que a literatura italiana possui.

Como se vê, excetuando-se Metastasio, que não satisfazia mais o gosto do século XX, o quadro dos grandes autores da literatura italiana é praticamente o mesmo do *Ramalhete poético*; talvez os escritores dos séculos XVIII e XIX destoem um pouco devido à falta de tempo, em relação a De Simoni, para se consolidarem como grandes autores.

Um outro fator que deve ser levado em conta, é que no Brasil havia pouca informação a respeito da história literária italiana. Assim, pode-se pensar que De Simoni teve bastante

liberdade em escolher os poetas e suas poesias para inserir no *Ramalhete poético*. Isso não quer dizer que o tradutor estivesse livre de “preconceitos”; é certo que trouxe junto com seus livros de estudo muito do que aprendera nos seus anos de formação na Itália, mas nos parece não menos certa a idéia de que ao vir para o Brasil, ele pudesse pensar e agir livremente em relação à literatura de seu país de origem. Com efeito, no *Ramalhete poético* há poetas que são hoje pouco conhecidos, como Maffei, Menzini, Niccolini, Rucellai.

Contudo, visto que não nos é lícito permanecer no campo das conjecturas, devemos nos deter nos poetas que De Simoni traduziu, assim como nas poesias selecionadas, para tentar entender melhor o que resulta destas escolhas. Como já foi dito, De Simoni não seguiu rigorosamente a ordem cronológica dos autores, e isto nos faz pensar: será que há uma escala de valores entre os poetas traduzidos? Provavelmente sim, a começar pelo fato de que o número de poesias traduzidas de cada poeta é desigual, e assim os mais importantes seriam Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso e Metastasio. Interessante a escolha das obras de Metastasio, poeta que ganhou fama graças ao melodrama, de quem De Simoni traduziu alguns “Trechos morais e sentenciosos”, deixando apenas poucas páginas para as árias e canções das óperas.

Em relação a Ariosto e Tasso, nota-se que, do primeiro, foram traduzidos somente trechos do *Orlando Furioso* e, do segundo, episódios da *Gerusalemme Liberata* e, curiosamente, um trecho (“Perigo de Sílvia, a qual é livrada por Aminta”) do drama pastoril *Aminta*, mas nada da produção lírica destes poetas; hoje em dia é comum encontrar nas antologias italianas as sátiras de Ariosto, assim como alguma poesia de Tasso. Petrarca permaneceu como autor do *Canzoniere*, pois De Simoni não traduziu nada dos *Trionfi*, nem de sua produção latina. Nas notas do *Ramalhete poético*, o tradutor reitera o que já havia dito antes (1843, p. 37), “O Petrarca (como eu disse nas notas aos meus *Gemidos poéticos sobre os túmulos*), poeta erótico e sentimental...”, e confirma o esquecimento da obra latina de Petrarca (idem, p. 36):

Em 1339 principiou a escrever o seu poema latino intitulado – África –, do qual esperava grande celebridade, mas que hoje ninguém lê, e que a final lhe não valeu a reputação que lhe adquiriu um dos seus sonetos.

Com Dante não foi muito diferente: De Simoni traduziu sete cantos da *Divina Comédia*, nada da lírica, ou mesmo da *Vita Nuova*. Mas de Dante trataremos com mais detalhes no próximo capítulo.

4. De Simoni introdutor de Dante no mundo de língua portuguesa

4.1. Dante na Itália na época de De Simoni

Em meio ao furor das comemorações do VII centenário de nascimento de Dante Alighieri, em 1965, um crítico italiano conseguiu superar a imagem intocável do mito e, valendo-se da reflexão histórica, buscou as raízes de tal celebração. Carlo Dionisotti, no ensaio “*Varia fortuna di Dante*”, trata exatamente das vestes que o poeta recebeu a partir da segunda metade do século XVIII.

Como se sabe, a unificação italiana ocorreu apenas em 1861; até então, reinavam os vários governos das diversas regiões da península, cada qual procurando satisfazer os próprios interesses. No entanto, um evento abalou toda essa estrutura: a Revolução Francesa teve importância capital para a retomada das discussões sobre a unidade das nações, inclusive a italiana. Já havia este debate antigamente, mas com as perspectivas mundiais do final do século XVIII e começo do XIX, assumiu posição central entre os intelectuais.

Um aspecto imprescindível era a criação de uma identidade nacional, e Dionisotti (p. 256) recorda que “*la letteratura italiana del Settecento fu per tutto il secolo scossa da ricorrenti e crescenti ondate nazionalistiche*”. Esta nacionalização da literatura decorre, em parte, do influxo antifrancês defendido pelos principais poetas italianos do final do século XVIII. É neste momento que o exemplo de Dante começa a ser retomado (idem, pp. 258-259):

Nel 1793 Dante riapparve d'un colpo a tutta Italia, non più come il remoto e venerando progenitore, ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura, nei

canti di un poema, la *Basvilliana* del Monti, che dava anima e voce alla reazione antifrancesa e antigiacobina provocata dal Terrore.

Mas o cânone não estava totalmente consolidado, como a própria situação da península, que vivia os recentes eventos da Revolução Francesa. Muito se discutiu sobre os primórdios da retomada de Dante na Itália, e não poucos consideraram Giambattista Vico como um desses precursores, principalmente por ter equiparado o poeta italiano a Homero. No entanto, as repercussões desta leitura não foram tão eficientes no sentido de trazer para o primeiro plano Dante. Dionisotti (p. 258) explica que, apesar do grande influxo de Vico na crítica dantesca do século XVIII, o retorno de Dante não dependeu do filósofo napolitano, mas foram as consequências da Revolução Francesa que possibilitaram criar o “principato dantesco”:

La rivoluzione che portò la letteratura italiana in piazza e ne fece l’insegna di una religione civile e nazionale, e che per altro verso trasformò il quadrumvirato dei poeti maggiori in un principato dantesco, fu indipendente affatto dal Vico, se anche notevole sia stato l’influsso vichiano sulla cultura veneta del Settecento, più di ogni altra impegnata nello studio di Dante, e di giusta misura precedette il Foscolo, o più esattamente si impose a lui giovinetto, durante il suo noviziato letterario. Fu insomma una rivoluzione conseguente a quella politica che di Francia si ripercuoteva fortemente sull’Italia.

De fato, há consenso que a Revolução Francesa mudou a face da Europa e, por fatos conhecidos de nossa história, também a do Brasil. No capítulo sobre Arcádia e Ilustração da *História concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (p. 59) traça um perfil dos frutos da revolução:

É na obra de alguns poetas fortemente passionais do fim do século, como Foscolo, Chatterton e Blake, que vai aflorando aquele humor melancólico, prenúncio do *mal do século* e do *spleen* românticos e claro signo do homem refratário à engrenagem da vida social; e é nesses poetas que a natureza se turva e passa da bucólica fonte serena a mar revoltoso e céu ensombrado. Renasce o gosto da poesia de Dante profeta, do

Shakespeare selvagem, do brumoso celta Ossian, fingido pelo pré-romântico Macpherson; e pretere-se com impaciência tudo o que, por excessivamente regular, parece o contrário do ‘gênio’, como a lírica de Petrarca e a tragédia de Racine.

Note-se que nesta passagem encontramos os dois poetas sob os signos que vigoram até hoje, “Dante profeta” e a lírica de Petrarca que “pretere-se com impaciência [...] por excessivamente regular”; este será o resultado a que chegará a crítica em relação aos dois maiores poetas italianos. Na Itália, as repercussões da revolução não tardaram a aparecer, sobretudo nos escritores da última década do século XVIII. Em 1793, Vincenzo Monti publica o poema *Basvilliana*; em 1795-1796, Ugo Foscolo escreve uma ode intitulada *A Dante*. Além destes textos, as publicações da *Divina Comédia* começam a aumentar sensivelmente: no século XVII foram 3 edições; no XVIII, 26 edições; e, no século seguinte, passou a ter mais de 200 edições. Junto das edições, começaram a aparecer os elogistas, sobretudo no norte da Itália, como Andrea Rubbi com os *Elogi italiani* (1782), Giuseppe Fossati com seu *Elogio di Dante* (1783) e Giambattista Brocchi com suas *Lettere sopra Dante* (1797).

No artigo “La fama di Dante nel Settecento”, Michele Barbi (pp. 469-472, grifo do autor) chega à conclusão de que se deva dividir a ascensão de Dante em três períodos:

A me pare che siano da distinguere tre soli periodi. Il primo ha principio negli ultimi decenni del secolo XVII, cioè da quando comincia la crociata contro il cattivo gusto. Secondo uno dei più autorevoli fra i cosiddetti “riformatori della bella letteratura” i difetti letterari del secento erano derivati “dal disprezzo degli antichi e da straordinaria vaghezza di novità”: di qui la reazione a favore dei classici nostri e dei latini e greci, e la loro imitazione. [...] Il secondo periodo va dal '30 al '90 circa: è il più bel periodo della letteratura che ha scritto sulla bandiera *cose e non parole* e che muove in guerra contro i pregiudizi letterari. [...] La gioventù cresce nel disprezzo del sommo poeta: esempi cospicui il Monti e il Leopardi. Coll’ammirazione per Dante dell’Alfieri e del Parini, che tanta efficacia ebbero sulla giovane generazione sì neoclassica come romantica, colle felici imitazioni del Monti, colla reazione linguistica nota sotto il nome di purismo, e colla Rivoluzione che, rinnovando le coscienze, fece capaci le nuove generazioni

d'intendere quella forte e passionata poesia che freme nel poema dantesco, comincia il terzo periodo, che ha la sua piena esplicazione nel sec. XIX.

Porém, não se trata de responsabilizar uma ou outra personagem histórica, porque era o passado que mudava “per la forza massiccia, lenta e a tratti precipitosa, degli eventi che coinvolgevano il destino comune” (DIONISOTTI, pp. 261-262), ou seja, após a Revolução Francesa, houve a reação contrária ao influxo francês, levando os intelectuais a buscar, mais intensamente, uma tradição lingüística e literária nacional; daí se explica a moda das imitações, elogios e comemorações. Foi assim que os antigos poetas ganharam a praça: Virgílio em Mântua, Ariosto em Ferrara e Reggio, e Dante em Ravena, tudo isso em 1798. Como se vê, o culto dependia ainda de um caráter topográfico – onde o poeta nasceu ou morreu – e não cronológico – a data de nascimento ou de morte –, pois se tratava de reformar o sistema de vida tradicional e religioso; essas celebrações públicas pretendiam substituir os antigos santos patronos pelos poetas, “i nuovi santi della religione civile e nazionale” (idem, p. 268).

A Revolução Francesa gerou toda essa agitação no velho continente, ao mesmo tempo que a presença de Napoleão Bonaparte era sempre mais poderosa. O imperador francês, com o fim de “liberar” os demais países da Europa, começou a conquistá-los, e a Itália passou a ter uma importância maior, uma vez que abrangia o Mediterrâneo e confinava com outra potência da época, a Áustria. Napoleão tornou-se presidente da República Italiana em 1802 e, três anos mais tarde, em 1805, criou o Reino da Itália, confirmando o domínio francês. Alguns escritores deste período perceberam que a presença de Napoleão impedia o desenvolvimento da península, que deveria, como outras nações do século XIX, adquirir a sua independência por meio da unificação.

Sem entrar no mérito do que representava a figura de Napoleão para os escritores italianos – que é bastante heterogênea e matéria para outro estudo –, o fato é que após a queda do

imperador francês, foi preciso pensar o projeto político italiano mais uma vez. Nos anos de 1815 a 1820, a Itália, sob os efeitos da liberdade, abriu-se para a Europa, e justamente essa abertura criou um novo entusiasmo pela obra de Dante. É do conhecimento de todos a forte presença da figura do poeta nas várias representações artísticas no século XIX.⁵

Mas por que Dante? Porque o terreno para a unificação italiana estava sendo preparado, e apenas a figura do poeta florentino poderia orientar a nova nação (idem, p. 274):

Le illusioni retoriche duravano e in qualche modo aiutavano lo sforzo, ma la tradizione letteraria per cui l'Italia era stata grande non bastava più. Non bastava alla competizione coi dominatori stranieri, e si era inaridita e distorta nel cuore stesso degli Italiani. Solo una tradizione ricondotta alle sue origini nazionali e imperniata sulla struttura e sostanza storica, realistica, polemica e profetica del poema di Dante, poteva ancora servir di leva al risorgimento di quella umile e selvatica provincia dell'Europa che ormai era diventata l'Italia.

Assim, Dionisotti demonstra a chegada de Dante às celebrações de 1865, justamente na ocasião do centenário de nascimento do poeta, em Florença, que era a recente capital do novo Reino da Itália. Para reforçar a vitalidade de Dante no século XIX, continuemos mais um pouco com as palavras do crítico (ibidem):

Non si insisterà mai abbastanza su questo punto, che a distanza e a paragone dell'opera di un Manzoni, di un Leopardi, può sembrare, a torto, irrilevante, ma che di fatto fu, per la storia d'Italia e della letteratura italiana dell'Ottocento, fondamentale, come, a non dir altro, la fortuna di Dante in quel secolo dimostra.

A partir das celebrações de 1865 – escassas no Brasil – Dante assume a posição de modelo incontestável não só para a literatura, mas também para a constituição da unidade político-ideológica italiana. Hoje é evidente o reinado de Dante sobre todo e qualquer poeta

⁵ A lista de nomes de artistas do século XIX que se inspiraram em Dante para suas composições é enorme – Gustave Doré, Delacroix, August Rodin, Franz Liszt, Stendhal, Silvio Pellico, Leopardi, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, dentre outros –, enquanto nos séculos anteriores as menções ao poeta florentino são escassas.

italiano. Mas devemos voltar nossa atenção de novo para o começo do século XIX, e analisar um pouco mais detidamente a repercussão dessas idéias na obra de um poeta, que de certo modo está mais intimamente ligado ao nosso tradutor Luiz Vicente De Simoni.

Um dos responsáveis por essa reintrodução de Dante no quadro canônico da literatura italiana, conforme já vimos, foi Ugo Foscolo. Com apenas dezessete anos de idade, Foscolo dedicou uma ode intitulada *A Dante*, escrita entre 1795 e 1796. Além da evocação de Dante, há também uma forte invectiva contra Saverio Bettinelli,⁶ escritor que havia criado uma polêmica antidantesca com as suas *Lettere virgiliane* em 1757, o que nos faz pensar não só na valorização do culto a Dante, como na reprovação daqueles que desconsideravam a grandeza do poeta florentino. Reflexos de Dante são evidentes nas obras de Foscolo.

Em *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Nicolò Mineo (pp. 11-12), buscando traçar um perfil do caráter do poeta por volta dos anos de 1800, afirma:

Si tratta di una costante e quasi sempre inappagata ricerca di sé [...] in una condizione di crisi di identità che discendeva da assenze sia di ordine privato-familiare che sociale. Alla presenza-assenza della figura paterna, al livello privato, si unisce la caduta dei modelli della società tradizionale, al livello pubblico. Da ciò una seconda opposizione tipica della personalità foscoliana, un processo di ‘uccisione del padre’ (usiamo i termini della psicanalisi sia nel senso proprio, come denominazioni riferite al campo dello psichico, sia come metafore valide a connotare il momento politico) e di ricerca di nuove identificazioni, di distruzione e riparazione.

Esses anos de “crisi di identità” de que fala Mineo enquadraram-se facilmente no período em que Napoleão dominou a Itália, de 1797 a 1814. Na tentativa de fazer circular as idéias que envolviam essa crise, de cunho nacional, Foscolo escreveu os *Sepolcri*. O poema foi publicado em Brescia no ano de 1807, dedicado a Ippolito Pindemonte, e logo se tornou “una sorta di inno

⁶ Pèra! La lingua sucida / Costui nutra nel sangue, / E per delfici lauri / Gli accerchi invece un angue, / Sanie stillante infesta, / L'abbominevol testa (vv. 25-30).

nazionale del Risorgimento, da declamare ad alta voce e in compagnia, da memorizzare e ruminare, con persuasa passione e *ardore patriottico*” (QUONDAM, pp. 161-162, grifo do autor). O decreto de Saint-Cloud, que chegou a Itália em 5 de setembro de 1806, proclamado por Napoleão, teria sido o que levou Foscolo a escrever os *Sepolcri*, pois, segundo esta nova lei, ficavam proibidas as sepulturas nos centros habitados e o uso de inscrições tumulares, que passou a ser controlado. Pode-se dizer que os *Sepolcri* eram uma iniciativa antifrancesa, por meio do retorno à tradição clássica, sobretudo italiana: Dante, Petrarca, Maquiavel, Alfieri, dentre outras personagens, inclusive greco-latinas. Além disso, sob o olhar de Mineo (p. 49), era a decisão de como o intelectual e o poeta deveriam agir naquela sociedade:

L'intellettuale ritrae dalla sua separazione, ribaltandola in positivo, un'assicurazione di superiorità e di privilegio, una coscienza di rappresentanza dell'universale, e il poeta riconosce il suo compito nella formalizzazione di messaggi sapienziali, etico-politici, di destinazione nazionale e, in un senso piuttosto generico, popolare.

A distância de praticamente dez anos entre a composição da ode dedicada a Dante e os *Sepolcri*, não alterou a figura do poeta florentino para Foscolo, que foi “altissimo / Signor del sommo canto”, exilado injustamente e que sofreu os dias “di piaghe e di ruine”. Contudo, é a poesia que o fará resplandecer eternamente, como podemos constatar nas duas últimas estrofes da ode (*A Dante*, vv. 67 – 78):

Ma ira di giustizia
Lui che può ciò che vuole
Ruggisce in cielo, e scaglia
Di spavento parole;
Vennero i giorni alfine
Di piaghe e di ruine.

Vennero sì: ma sorgere,
Giganteggiando, i nostri
Carmi vedransi, e liberi

Calpestare que' mostri
 Che tumidi d'orgoglio
 Siedono ingiusti in soglio.

No poema *Sepolcri*, a figura de Dante segue a da ode (vv. 173 – 174): “E tu prima, Firenze, udivi il carne / Che allegrò l’ira al Ghibellin fuggiasco”. Em apenas dois versos notamos que as idéias são praticamente as mesmas: a importância da poesia na vida do poeta, como prova de grandeza (“Giganteggiando, i nostri / Carmi vedransi”), ou de conforto (“il carne / Che allegrò l’ira”); e a questão do exílio (“Vennero i giorni alfine / Di piaghe e di ruine” e “Ghibellin fuggiasco”). Mas a ode, ao contrário do que previra Foscolo, ficou esquecida, enquanto os *Sepolcri* entraram para a historiografia literária não só da Itália, mas também de nosso país, por meio da tradução de Luiz Vicente De Simoni em 1842, um ano antes do *Ramalhete poético do parnaso italiano*.

4.2. Dante nos *Gemidos poéticos sobre os túmulos*

As primeiras considerações que encontramos de De Simoni sobre Dante estão nos *Gemidos poéticos sobre os túmulos*, de 1842; logo no início do prefácio, ao descrever o percurso da vida atribulada de Ugo Foscolo, o tradutor menciona que, graças a Vincenzo Monti, o poema dos *Sepolcri* passou a ser lido não só na Itália, mas também na Europa (DE SIMONI, 1842, p. 152):

É o cavalheiro Vicente Monti um dos mais insignes poetas italianos modernos [...]. Um dos seus merecimentos principais é ter um estilo esplêndido, e magnífico sem turgidez, e muita habilidade em vestir italicamente e à grega qualquer pensamento, e ter reivindicado a honra de Dante menosprezado e infamado pelas críticas de Bettinelli, e pelos poetas túrgidos e vazios da escola do Frugoni, havendo ele feito gostar e apreciar o estilo do autor da *Divina Commedia*, que ele mesmo imitou e apurou na sua Basvilliana, Mascheroniana, Bardo da Selva Negra, etc.

Notem-se os verbos empregados ao trabalho de Monti em relação à *Divina Comédia*, “imitou e apurou”, termos muito caros a toda discussão sobre os clássicos nos séculos XVIII e XIX. Em “La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni”, Francesco Maggini (p. 139) ressalta que o culto de Monti “era un dantismo superficiale, di maniera, ma ebbe certamente la sua efficacia nella formazione letteraria della gioventù...”, como se pode notar no nosso tradutor. Porém, sabe-se que não só Monti foi responsável pela retomada de Dante: Ugo Foscolo também exerceu papel fundamental neste sentido. Sua obra-prima, os *Sepolcri*, segundo Amedeo Quondam (pp. 161-162, grifo do autor), como já vimos, tornou-se “una sorta di inno nazionale del Risorgimento, da declamare ad alta voce e in compagnia, da memorizzare e ruminare, con persuasa passione e ardore patriottico”.

De Simoni tinha certa familiaridade com os dois poetas, Monti e Foscolo, e possivelmente mais com Foscolo, de quem traduziu os *Sepolcri*, nos *Gemidos poéticos*. E é justamente neste livro que De Simoni escreve pela primeira vez sobre Dante, na nota explicativa aos versos de Foscolo dedicados ao poeta florentino, “Tu primeira ó Florência o canto ouvias / Que a raiva consolou ao Guibelino Fuginte...” (1842, pp. 157-158):

O poema intitulado *La divina Commedia* foi, segundo alguns escritores, principiado antes do desterro de Dante, seu autor. Este poema é dividido em três partes, que são: 1ª, o Inferno; 2ª, o Purgatório; 3ª, o Paraíso; cada uma das quais com 30 e tantos cantos em tercetos. Dante deve ser considerado como o pai da língua italiana, e da poesia cristã e cormental (sic). Em variedade e riqueza de imaginação, não há poeta que o iguale, assim como em força de expressão, e em traços breves, salientes e fortes. Seu estilo e linguagem são sempre graves e austeros, e mostram um espírito sombrio, profundo e irritado pela injustiça, mas que sente também profundamente a desgraça, e a sabe pintar com as cores mais fortes, e os traços mais tocantes. Xavier Bettinelli, nas suas cartas, que ele finge escritas por Virgílio, dos campos Elísios, foi muito injusto e excessivo na sua censura para com este gênio verdadeiramente grande e original. Monti reivindicou os seus direitos. O poema de Dante é o mais difícil de interpretar, não só pelos fatos históricos, como pelos conhecimentos científicos em muitos ramos do saber humano com que joga a cada passo. Os Guibelinos eram uma facção oposta à dos Guelfos, e pugnavam uns pelos interesses dos imperadores, e outros pelos dos papas, uns pela escravidão, outros pela liberdade italiana. Dante desgostou-se, ao final, com ambas estas facções, subdivididas em outras, que se guerreavam, e que com ele foram injustas.

A partir deste trecho podemos começar a entender quem foi Dante para De Simoni: o tradutor reconhecia no poeta florentino os valores que começavam a ser-lhe atribuídos, de “pai da língua italiana, e da poesia cristã”. A idéia de que Dante é um poeta multifacetado não tinha mudado – “Em variedade e riqueza de imaginação, não há poeta que o iguale, assim como em força de expressão, e em traços breves, salientes e fortes”; o que mudou, foi a perspectiva dos intérpretes da *Divina Comédia*, justamente porque principiava-se a ver em Dante o poeta por excelência da literatura italiana.

Petrarca, por sua vez, permanece o cantor de Laura, poeta lírico que revestiu Amor “de um véu candidíssimo”. Na verdade, De Simoni atém-se aos parâmetros descritos por Foscolo nos versos dos *Sepolcri* (idem, p. 9):

[...] e os caros pais e o idioma
 Tu deste ao doce de Calíope lábio
 Que Amor em Grécia nu, e nu em Roma
 De um véu candidíssimo adornando
 Da Vênus celestial rendia aos braços.

E nas notas do tradutor a estes versos encontramos (idem, p. 152):

O Petrarca, cantor de Laura, poeta erótico e sentimental, aperfeiçoou a língua italiana, dando-lhe toda a beleza e doçura possível. Nasceu no exílio de progenitores florentinos. O amor nos versos de Petrarca é um sentimento verdadeiramente puro, nobre, divino, isento de toda a sensualidade, em uma palavra, é uma paixão angélica; por isso, pode-se dizer que esse mesmo amor, que nas poesias gregas e latinas sempre aparecia nu e sensual, nos versos de Petrarca acha-se coberto de um cândido véu, que o torna mais belo.

A comparação entre Dante e Petrarca se faz ainda mais presente no texto de Foscolo “Parallelo fra Dante e il Petrarca”, de 1823. O autor abre seu discurso retomando o debate do século XVI que preferiu a poesia de Petrarca à de Dante, preferência que teria durado até o século XIX. O paralelo de Foscolo pretende reavaliar a poesia dos dois fundadores da literatura italiana (FOSCOLO, p. 318), e comenta que “il Petrarca conseguì il fine essenziale dell’erotica poesia” (idem, p. 319), e, em relação a Dante, “l’ira sua era inesorabile” (idem, p. 339). O resultado de tal confronto também foi acolhido por De Simoni; porém, nosso tradutor acrescentou à ira de Dante a leitura cristã da *Divina Comédia*, conforme vimos na nota aos versos dos *Sepolcri* que mencionam o poeta florentino (1842, p. 157).

4.3. Dante no *Ramalhete poético do parnaso italiano*

4.3.1. A seleção

Como vimos, os *Gemidos poéticos* foram publicados em 1842. Um ano depois, ao publicar o *Ramalhete poético*, De Simoni manteve a mesma imagem de Dante apresentada acima. A permanência observa-se desde a seleção de De Simoni, que traduziu alguns cantos da *Divina Comédia*, e não a obra toda, pois na época ainda era vista com “muitas imperfeições e defeitos” (DE SIMONI, 1843, notas, p. 2). Além disso, nada da lírica, nem da *Vita Nuova*, foi traduzido.

Um aspecto interessante das escolhas de De Simoni, foi a tradução do primeiro canto de cada *cantica* da *Divina Comédia*, fornecendo ao leitor uma visão mais geral da obra. Seguindo este raciocínio, o tradutor poderia ter inserido também o último canto do *Paraíso*, visto que este encerra a história; porém, ao invés deste canto, preferiu traduzir o XXXI, momento em que Dante contempla a “cândida rosa” e Beatriz se despede para retornar à sua sede.

Além desses primeiros cantos, o tradutor nos apresentou outras duas passagens que até hoje figuram como as mais afamadas: a história de amor de Francesca da Rimini, canto V do *Inferno*, vv. 70-142, e a penosa morte do Conde Ugolino, canto XXXIII do *Inferno*, vv. 1-88.

A tradução do canto V do *Inferno* começa no verso 70, após Virgílio ter mostrado os luxuriosos célebres, mas ainda antes do pedido de Dante para falar com Francesca e Paolo, e segue até o último verso, “E caddi come corpo morto cade”. O que importa, para De Simoni, é a trágica história da personagem principal do canto, Francesca da Rimini. O crítico francês Louis Gillet (p. 228) anota em seu *Dante*:

Pour les trois quarts des Italiens, et pour les neuf dixièmes des lecteurs étrangers, la *Divine Comédie*, c'est l'histoire de Francesca de Rimini. Ces soixante vers ont fait plus pour la gloire de Dante que tout le reste de son ouvrage et tout le reste de ses œuvres.

A tradução do relato do conde Ugolino começa no primeiro verso do canto XXXIII e vai até o verso 88, quando De Simoni, ao contrário do que está no original (“Innocenti facea l’età novella, / Novella Tebe, Uguiccione...”), põe um ponto-final na frase (“Tenra idade bradava de absolvê-los.”). Mais uma vez, nota-se que o relevante para De Simoni é a narrativa de Ugolino, a parte que lhe era mais familiar do canto. Nas notas do *Ramalhete poético* ele comenta (1843, notas, p. 12, grifo nosso):

Neste ponto principia Dante o seu canto 33 do inferno, com este magnifico trecho que é de (sic) um [dos] mais belos, sublimes, terríveis e sentimentais de todo seu poema, e é considerado geralmente como o seu chefe de obra.

Com efeito, estas duas histórias da *Divina Comédia* foram das mais apreciadas, mas, no Brasil, a trama de Francesca e Paolo atraiu mais os tradutores. Dentre os tantos que traduziram fragmentos da obra temos: Dom Pedro II, que escolheu verter praticamente os mesmos versos que De Simoni (canto V, vv. 73-142, e XXXIII, vv. 1-90); Teófilo Dias, que decidiu abrir sua tradução do canto V (vv. 97-142) com o verso em que Francesca começa a relatar sua história, omitindo, assim, a primeira parte de seu discurso; Aderbal de Carvalho e Emanuel Guimarães, que traduziram os versos 73-142 do canto V; Francisco Pati, que, após fazer uma análise das traduções do canto V de José Pedro Xavier Pinheiro e do Barão da Vila da Barra, propôs uma sua versão integral do mesmo canto; Dante Milano e Augusto de Campos, que traduziram, além de outros cantos, o canto V inteiramente.

Outros escritores brasileiros traduziram trechos da *Divina Comédia*. Machado de Assis, por exemplo, trasladou o canto XXV do *Inferno*; isso levou Mario de Andrade a afirmar (p. 100):

“É difícil imaginar a razão que teria levado o poeta a escolher justamente esse canto XXV para traduzir”. Edoardo Bizzarri (LISBOA, p. 143), em *O meu Dante*, sugere uma resposta:

Machado não se deixou levar pelo gosto e o hábito da época, amarrados a uma leitura episódica do poema e seduzidos pelos cantos que apresentam grandes figuras dramáticas, escolhendo um canto sem personagem principal, sem acontecimentos históricos, um dos cantos menos conhecidos, então, do *Inferno*.

Esta passagem pode servir para comprovar a fama dos “cantos que apresentam grandes figuras dramáticas”, e não só em traduções, pois eram também os trechos mais celebrados e comentados pela crítica italiana de então. Ainda no século XIX, o Padre Cesari chegou a lamentar que os leitores de Dante se limitassem às descrições de Francesca e Ugolino, “laddove infiniti altri luoghi ha il nostro Dante, dov’egli describe cose maravigliose, ma lontane dal consueto modo d’immaginare” (apud TISSONI, p. 142).

Outra passagem célebre está no canto III do *Inferno*, quando, logo nos primeiros versos, Dante lê as “parole di colore oscuro” no portal de entrada do inferno, que culminam com o famosíssimo “lasciate ogne speranza, voi ch’intrate”; o curioso, porém, é que De Simoni traduziu o canto todo, e não fez um recorte do que mais lhe interessava, conforme havia feito com os outros cantos que não traduziu inteiramente.

Em relação ao *Purgatório*, pode-se dizer que De Simoni não tivesse muita atração pelo reino “dove l’umano spirito si purga”, afinal restringiu a tradução ao primeiro canto, que serviria, como acabamos de ver, para dar uma noção geral da obra aos leitores brasileiros e portugueses. Com efeito, até hoje o *Purgatório* é menos lido e apreciado, cabendo aos outros reinos a fama da *Divina Comédia*. Exceção, no Brasil, é o caso da poetisa Henriqueta Lisboa (p. 10), pois mesmo sabendo que “toda gente se referia ao *Inferno*, elogiava o *Inferno*, desde as pessoas que à

puridade não o haviam lido, até os mais acatados espíritos do nosso mundo literário”, para ela o *Purgatório* era “o clímax da *Divina Comédia*”.

O que se pode notar nestes trechos traduzidos, é que De Simoni procurou oferecer uma visão global da *Divina Comédia* apresentando o primeiro canto de cada *cantica*, e acrescentou outros cantos que, como vimos, eram, e talvez ainda sejam, os mais afamados entre os leitores de Dante. A idéia do tradutor, neste sentido, é coerente com a antologia que fez, pois introduziu um poeta nunca lido antes em português utilizando as composições que possivelmente eram as mais conhecidas das pessoas a quem dedicou o *Ramalhete poético*: Dom Pedro II e a princesa Teresa Cristina.

4.3.2. A tradução

Tendo em vista que não há traduções de Dante em língua portuguesa anteriores às de De Simoni, parece-nos o caso de trabalhar em duas frentes: uma comparação direta com o original e a análise do resultado de suas afirmações no prefácio do *Ramalhete poético* quanto ao caráter das traduções. Na verdade, estas duas frentes são praticamente a mesma coisa, uma vez que para o nosso tradutor importava a “fidelidade” à obra original, quanto à forma e ao conteúdo, conforme declarou no prefácio ao *Ramalhete poético* (1843, p. X):

[...] o nosso sistema de verter é ser sim fiéis quanto é possível aos pensamentos do autor, mas não o ser somente a eles, nem tanto que a fidelidade seja escravidão; e dar à versão o mesmo caráter que tem o original, atendendo sempre ao que é mais saliente, e diligenciando compreender nela o maior número de elementos de beleza que este apresenta.

Não incluiremos, portanto, uma análise comparativa entre a tradução de De Simoni e de outros que vieram depois dele. Seleccionamos, então, um trecho que permita visualizar alguns resultados do trabalho do tradutor. Nossas avaliações são necessariamente limitadas, pois um juízo menos incompleto exigiria o exame de toda a tradução de De Simoni, o que ultrapassaria o âmbito deste trabalho.

Para realizarmos a análise, decidimos optar pelos primeiros versos da *Divina Comédia*:

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

3

No meio do correr da nossa vida
Me achei andando em uma selva escura,
Pois a estrada direita ia perdida.

<i>Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura!</i>	6	Dizer qual era, ai quanto é coisa dura, Esta selva bravias, áspera e forte, Que inda na mente o susto me figura!
<i>Tant'è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.</i>	9	Tanto custa, que pouco mais é a morte; Mas, tratando do bem que nela achei, Direi quanto vi nela de outra sorte.
<i>Io non so ben ridir com'i' v'intrai, tant'era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai.</i>	12	Eu bem não sei dizer como aí entrei, Tanto de sono eu 'stava recheado, Quando a não falsa via abandonei.
<i>Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, là dove terminava quella valle che m'avea di paura il cor compunto,</i>	15	Mas quando ao pé de um morro eu fui chegado, Onde acabava o vale, que de espanto Me havia o coração compenetrado;
<i>guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de' raggi del pianeta che mena dritto altrui per ogni calle.</i>	18	Olhei ao alto, e vi seu dorso em manto De raios do planeta, que direito Conduz o viajante em qualquer canto.
<i>Allor fu la paura un poco queta, che nel lago del cor m'era durata la notte ch'i' passai con tanta pieta.</i>	21	Então um pouco sossegou meu peito Do susto, que o alagara, e que durado Tinha, na noite em que eu me vira estreito.

Quanto à forma, de maneira geral, De Simoni manteve a métrica, o verso decassílabo, e a *terza rima*, elemento que torna a redação do texto na língua-alvo menos livre; de fato, este tipo de rima inventada por Dante é também chamada de *incatenata*: o verso do meio de cada terceto fornece a rima que será usada nos outros dois versos das pontas da estrofe seguinte, seguindo o esquema ABA, BCB, CDC, e assim por diante. Ainda em relação às rimas, nota-se que o tradutor conservou algumas análogas ao original, como pode ser visto em *Inferno*, canto I: vv. 8-10-12.⁷

Partindo do primeiro verso, notamos que De Simoni escolheu o termo “correr” para substituir o substantivo *cammin* do original. Os ganhos que o tradutor obteve foram quanto à métrica: “correr” tem duas sílabas, enquanto “caminho”, que seria tradução literal do termo italiano, tem três, o que aumentaria o verso para onze sílabas; “correr”, usado como substantivo, significa “corrida, curso, direção”, termo que apresenta a mesma denotação, portanto, de *cammin*. Uma perda talvez consista justamente neste último aspecto, ou seja, só o sentido denotativo do texto foi mantido, mas não o conotativo; o substantivo *cammin* usado em Dante, pode expressar algumas conotações bíblicas, conforme se lê, por exemplo, em João (14, 6), “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”, porém “correr” não leva a estas alusões. Cabe ainda ressaltar que o verbo substantivado “correr” exprime movimento, ação, assim como o significado geral deste verbo, enquanto *cammin* é um substantivo concreto.

No segundo verso, o tradutor conseguiu manter-se próximo de duas palavras importantes, *selva oscura*, expressão que Dante usa para qualificar o momento e o lugar em que se desviou do caminho direito. Por outro lado, no texto original há apenas um verbo, *ritrovai*, empregado no “passato remoto”, tempo que expressa uma ação concluída no passado; mas De Simoni optou por

⁷ Vejam-se outros exemplos em: *Inferno*, canto I: 44-46-48, 71-73-75, 77-79-81, 80-82-84, 83-85-87, 110-112-114; canto III: vv. 2-4-6, 23-25-27, 44-46-48; canto XXXIII: vv. 1-3, 62-64-66; *Purgatório*, canto I: vv. 32-34-36, 41-43-45; *Paraíso*, canto I: vv. 80-82-84, 98-100-102; canto XXXI: vv. 1-3, 14-16-18, 74-76-78.

“me achei andando”, inserindo o gerúndio, que aqui assume o valor da preposição *per*, designando como “me achei”, o que não está expresso em Dante.

O último verso do primeiro terceto manteve a noção e as conotações da “estrada direita”, a *diritta via*, da qual Dante teria se desviado. Talvez a maior dificuldade deste verso para o tradutor seja o verbo “smarrire”. Em italiano, este termo significa algo que não se encontra ou não se sabe mais onde está, mas que antes se sabia onde estava; diferencia-se de “perdere”, que tem o mesmo sentido do português “perder”, ou seja, ficar privado de algo que antes se possuía, pela ausência da noção de esperança que o verbo italiano expressa. A sutileza desta distinção, que inclui a esperança, é dificilmente transponível na língua portuguesa.

De Simoni traduziu quase literalmente o quarto verso, vocábulo por vocábulo, o que, neste caso, pode ser considerado como um ganho para o tradutor; porém, o deslocamento de “ahi”, que tem posição de destaque pois é a primeira palavra do verso, para a quinta sílaba em função de crase, faz com que a interjeição perca sua força.

O quinto verso é marcado pela aliteração *selva selvaggia* e pelos qualificativos desta *selva*, que é *selvaggia e aspra e forte*. De Simoni manteve os adjetivos “áspera” e “forte”, substituindo *selvaggia* por “bravia”, cujo sentido é praticamente o mesmo, mas deixa de realizar a aliteração.⁸

No sexto verso, o tradutor optou por desmembrar *rinova* utilizando o advérbio “inda” e “me figura”, verbo usado na forma pronominal que tem o significado de representação de algo na idéia, no pensamento, sentido próximo do original, *che nel pensier rinova*; contudo, não reproduziu a concisão do verbo italiano.

⁸ Um outro exemplo do tratamento que o tradutor dá à aliteração pode ser visto no verso que encerra o canto V do *Inferno*, *E caddi come corpo morto cade*, interpretado como “E caí, como cai corpo exalmado”; apesar do neologismo de “exalmado”, a perda é evidente quanto à aliteração e, também, quanto ao ritmo deste verso que vai caindo ao mesmo tempo que o corpo de Dante cai.

A comparação feita no sétimo verso foi mantida na tradução; Dante afirma que o tormento da selva é pouco menos que a morte. Note-se que De Simoni escolheu “custa” para traduzir *amara*, sacrificando, assim, o quarto adjetivo usado pelo poeta para qualificar a selva, que era *selvaggia e aspra e forte e amara*; o tradutor parece trocar o conceito concreto do original pelo abstrato, deixando de expressar algumas das fortes imagens criadas por Dante.

No oitavo verso, ao empregar o verbo “tratar” no gerúndio, o tradutor deixou de manifestar a intenção do poeta que diz *per trattar*, usando a preposição *per* no sentido de finalidade, ou seja, Dante segue um objetivo ao tratar do bem que encontrou nos reinos por onde andou; o uso do gerúndio pode exprimir uma idéia romântica, de que o poeta ficou “tratando” das coisas que viu em sua viagem. O verso seguinte, “Direi quanto vi nela de outra sorte”, apresenta uma construção sintática ambígua e admite duas leituras: direi quanto vi de outra sorte, ou direi de outra sorte quanto vi.

O décimo verso também foi traduzido quase literalmente, palavra por palavra, até mesmo *vi*, advérbio de lugar, que passou para “aí”; entretanto, é mais importante ressaltar a falta do prefixo *ri* do verbo *ridir*, que reflete um tom profético da *Divina Comédia*, pois Dante irá “redizer” o que lhe aconteceu, como que pregando uma continuidade em contar sua história. O verso seguinte manteve o sentido denotativo do original, porém, ao escolher o adjetivo “recheado” para expressar que Dante estava cheio de sono, o tradutor acabou dando uma impressão quase jocosa à frase.

Cabe observar a escolha da tradução do adjetivo *verace*, do décimo segundo verso; no original lemos *verace via*, expressão que remete à *diritta via* do verso 3 e forma uma aliteração; De Simoni optou por “não falsa via”, perífrase negativa que sacrifica a aliteração e dificulta a associação à “estrada direita”.

No próximo terceto, versos 13-15, observamos dois pontos: o emprego de uma forma verbal rebuscada e desusada, “fui chegado”, que traduz literalmente o *fui... giunto* do italiano; e o *enjambement*, “que de espanto / Me havia...”, ausente neste trecho do texto de Dante que contém uma pausa na leitura na palavra rima *punto*, para continuar no verso seguinte com a subordinada, *che m’avea...*

No terceto dos versos 16-18, De Simoni obteve uma boa solução (com a ressalva que será feita a seguir) ao apresentar o “morro” vestido com um “manto / De raios...”, criando uma bela representação das luzes do planeta que ilumina o caminho direito; contudo, ao especificar o objeto direto de conduzir, “Conduz o viajante”, o tradutor alterou a imagem do pronome indefinido, *altrui*, reduzindo as possibilidades de interpretação ao “viajante”, que, neste caso, seria facilmente associado ao protagonista da *Divina Comédia*.

No vigésimo verso, chama-nos a atenção a perífrase empregada por De Simoni para expressar o medo que tinha durado no *lago del cor* de Dante; nosso tradutor escolheu “o alagara [o peito]”, que traz o mesmo radical de *lago*, mas perde a beleza e concisão do quadro metafórico do texto dantesco.

Em relação ao último verso que selecionamos para a análise, nota-se, mais uma vez, que De Simoni procurou traduzir todos os termos da frase; deixou, porém, de reproduzir a intensidade do sofrimento na conclusão do terceto, *tanta pieta*, ao utilizar “me vira estreito”. A solução do tradutor pode nos levar a pensar em algo doloroso, contudo, foge à simplicidade do original.

Este último caráter, aliás, da simplicidade do original, parece ser o aspecto da obra que menos se reflete na tradução. Dante, como se sabe, escreveu a *Divina Comédia* em vulgar – em toscano, mas com a contribuição de outros idiomas falados na Península Itálica –, e não em latim, para que sua obra alcançasse um grande número de leitores e firmasse este idioma como língua cultural. Assim, a escolha do estilo para a língua-alvo, se quisesse ser condizente ao original, não

poderia se basear somente nos autores clássicos da língua portuguesa, uma vez que estes fizeram o percurso contrário de Dante, isto é, buscaram latinizar seus textos para conformá-los às exigências da época renascentista, diferentes, justamente, do intento do poeta florentino. Todavia, De Simoni afirma, no prefácio, que “a língua dos sábios e sobretudo dos poetas, [...] nunca foi, e nunca será a língua vulgar” (1843, p. XI).

Nesse sentido, algumas escolhas do tradutor acabam ofuscando a linguagem popular empregada por Dante em grande parte da *Divina Comédia*. Um exemplo está nos versos 13-14, na descrição do *colle* com *le sue spalle / vestite*, palavras usadas até hoje no italiano, mas na tradução de De Simoni ficou “seu dorso em manto”, frase bastante rebuscada para expressar o sentido do original. Outra amostra pode ser vista quando os poetas estão no vestibulo do *Inferno* e encontram os que “nem fiéis, nem revoltosos / Foram a Deus”, e o narrador acrescenta que estes espíritos eram picados por *mosconi* e *vespe* (canto III, v. 66); estes dois termos foram traduzidos por De Simoni como “bespas” – variação de vespas – e “tavões”, que indica um tipo de inseto, mas não transmite a simplicidade de *mosconi*.

Observe-se, afinal, o terceto deste mesmo canto, vv. 94-96, que segue abaixo:

<i>E 'l duca mio: “Caron, non ti crucciare:</i>		Não te agastes Caron, disse o meu guia,
<i>vuolsi così colà dove si puote</i>		Assim se quer onde se pode tudo
<i>ciò che si vuole, e più non dimandare”.</i>	96	Quanto se quer, e inquirições arria.

Como vemos, Virgílio rebate a ira de Caronte concluindo *e più non dimandare* (literalmente, “e não perguntes mais”); porém, nosso tradutor optou por “inquirições arria”, expressão rebuscada e obscura que se distancia da espontaneidade do original e do uso corrente na língua portuguesa.

Pelo exposto, notamos que De Simoni, ao apresentar Dante traduzido “homeometricamente”, permitiu que os leitores brasileiros e portugueses pudessem conhecer a estrutura do poema; notamos também que seu propósito de “fidelidade” é alcançado muitas vezes no tocante às denotações, e muito menos no tocante às conotações e demais “elementos de beleza”. A imagem que se introduz de Dante é de um poeta muito rebuscado e erudito, que se baseou nos autores da antiguidade; mal se percebe que o poeta florentino escreveu seu poema em língua vulgar, do povo, exatamente para firmar o novo idioma e para que os falantes de várias partes da Península Itálica pudessem ler e apreciar a obra. Traduzir Dante no Brasil do século XIX, quando o país começava a ganhar estatuto de nação, transformando-o em uma espécie de clássico quinhentista, parece não condizer com a proposta do autor da *Divina Comédia*. Esta escolha de De Simoni parece ter sido decisiva; com efeito, a noção de que Dante é um poeta clássico, no sentido dos padrões clássicos greco-latinos, perdura até hoje em nosso país.

4.3.3. O paratexto

No final do livro, o tradutor acrescentou notas explicativas aos versos traduzidos e breves introduções aos autores que estão no *Ramalhete poético*. É neste momento que podemos confirmar a leitura que De Simoni fez de Dante (1843, notas, p. 1):

DANTE ALIGHIERI nasceu em Florença em 1265, e faleceu em Ravena aos 14 de setembro de 1321. Foi o homem mais sábio do seu século, e de um saber universal para aquela época que chama-se o século de Dante. É honroso para a classe médica o podê-lo contar nos matriculados na sua profissão. Nenhum sábio, nenhum poeta foi dotado de uma imaginação mais forte, mais grande e mais variada do que ele. A este respeito o seu poema é superior a todos os que tem sido escritos, e é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo. Este poema é a sua *Divina Comédia*, a qual foi assim por ele intitulada, porque poema de estilos mistos que admite às vezes o vulgar e o cômico; e que ele escreveu para se vingar dos seus inimigos.

A partir dessas informações, notamos claramente a leitura que se fazia nos séculos XVIII e XIX, sobretudo quando De Simoni justifica a composição de Dante “para se vingar dos seus inimigos”. Ora, o propósito do poeta é o contrário da vingança, pois, conforme lemos no verso 8 do canto I do *Inferno*, o narrador diz que contará sua história *per trattar del ben* que encontrou na viagem pelo reino dos mortos. Mesmo assim, a imagem de um Dante vingativo parece ser justamente a que se consolidará durante o século XIX, principalmente na época da unificação italiana, sobretudo em 1865, quando ocorreram as primeiras comemorações em homenagem ao grande poeta. Além disso, percebemos as limitações da informação do tradutor em dois pontos: ao declarar que o próprio Dante deu o título de *Divina Comédia*, quando sabemos que o adjetivo lhe foi atribuído por Boccaccio, e a variação de estilo que não pode ser entre o “vulgar e o cômico”, uma vez que estes termos são praticamente sinônimos para Dante, isto é, ele escreve em

vulgar no estilo cômico. A diferença que deveria ser feita é entre o estilo trágico e o elegíaco (Cfr. PETROCCHI, p. 119).

Importante ressaltar que De Simoni insiste na leitura da *Divina Comédia* como uma obra em que Dante expressou toda a sua ira, como Aquiles na *Iliada* (DE SIMONI, 1843, notas, p. 1):

Homero cantou a ira de Aquiles, Dante cantou, por assim dizer, a própria: ela foi a sua musa, e auxiliada do seu grande gênio e vasto saber, destruiu e edificou, e até criou por toda a parte, erigindo altos monumentos de honra e glória para si, para os bons, e para o seu país; e de infâmia para os malvados do seu tempo e de todos os séculos que o precederam.

A aproximação de Dante a Aquiles confirma a leitura que De Simoni faz da *Divina Comédia*; no nono soneto da série de composições do tradutor na introdução do *Ramalhete poético*, nos versos 5-6, encontramos um reflexo desta leitura: “De Dante a raiva austera e forte vinha / Soando pelo ar seca e fremente”. A figura que De Simoni apresenta de Dante parece corroborar com a retomada do poeta: “a raiva austera e forte [...] seca e fremente”, imagem que se conservou até os nossos dias, tanto que se consultarmos o adjetivo “dantesco” em dicionários de língua portuguesa, a título de exemplo, encontraremos a definição: “De um horror grandioso”. Ora, sabe-se que Dante não é apenas isso, mesmo que se considerasse apenas a *Divina Comédia*, cujo *Inferno* sim, é “de um horror grandioso”, mas não o *Purgatório* e menos ainda o *Paraíso*.

Na comparação a Homero, a leitura parece aproximar-se de Vico, quando se refere à superioridade de Dante por ter vivido num século de barbárie (idem, p. 2):

O homem sábio, e de gênio criador patenteia-se nele a cada passo: mas este gênio, este sábio n’um século de rudez e de ignorância literária como o seu, lutando com um caos para ordená-lo e dar-lhe forma, apesar das suas grandes forças, nem sempre pode triunfar dele e muitas vezes cai como que oprimido pelo peso que gravita sobre ele.

Poucas linhas depois, surge outro ponto de encontro entre a leitura de De Simoni e a dos comentadores de Dante da sua época, revelando a *Divina Comédia* como quase perfeita; as “imperfeições” talvez viriam dos excessos de obscuridade da língua, enigmas que precisavam de explicações para serem compreendidos, justamente o trabalho que alguns críticos procuraram fazer, comentando a obra e publicando novas edições, sobretudo no norte da Itália. Pode-se pensar, ainda, que as “imperfeições” de que fala De Simoni seriam relacionadas ao carácter popular da obra, pois, como vimos, o tradutor optou por uma tradução rebuscada, mais direccionada para os moldes da literatura clássica lusitana. De qualquer forma, a unanimidade sobre a perfeição da obra estava em questão, tanto que o próprio De Simoni registrou a dúvida que havia em sua época (*ibidem*):

Este poema é a concepção mais vasta e ousada que tenha sido imaginada, e se a execução tivesse saído perfeita em todas suas partes, seria sem dúvida o primeiro e mais belo poema do mundo. Contudo ainda é duvidoso, se apesar das suas muitas imperfeições e defeitos, ele não deve ser considerado como tal, tão vasto, grandioso, variado e espalhado de belas e sublimes passagens ele é. [...] Passagens mui belas, delicadas, sublimes e admiráveis acham-se assim misturadas com outras de carácter bem diferente e até mui baixas. O estilo é sempre conciso e cerrado, muitas vezes claro, forte sublime, e até patético, mas muitas outras áspero, duro, obscuro, enigmático, ininteligível e necessitado de explicações para ser percebido.

Chama-nos a atenção o vínculo que o tradutor estabeleceu entre os três maiores escritores do século XIV, julgando Petrarca e Boccaccio como sucessores de Dante, mas que só trataram de temas amorosos e divertidos – o que mostra mais uma vez a limitação de informação do tradutor e sua plena confiança no discurso que prevalecia na época –, e por isso não sublimes, logo inferiores (*idem*, p. 3):

Foi para ele, e talvez para a língua uma infelicidade o ter somente por sucessores Petrarca e Boccaccio, que nunca havendo-se ocupado com assuntos fortes, e só tratando de matérias amorosas e divertidas, adotaram, e fizeram adotar somente o que havia de doce na língua de Dante.

Quando volta a descrever o estilo de Dante, trata-o de modo talvez muito subjetivo para uma nota crítica da tradução, pois recai em gosto pessoal, emotivo. E não à toa, porque mais uma vez o vemos mencionar o “gosto” (*ibidem*):

Quem o lê da primeira vez, estranha-o pela sua aspereza, obscuridade e negligência: porém depois familiarizado com ele acaba de se lhe afeiçoar, e fazer dele melhor conceito e até o querido do seu coração, e um querido mui útil. Pode-se afiançar que quem bem estudar e possuir Dante, ensaiando de imitá-lo, assistido de algum gosto, terá o mais forte, mais expressivo e conciso dos estilos.

As informações sobre a estrutura do poema dantesco também estão presentes no paratexto, mais precisas do que nos *Gemidos poéticos*, quando explica que “cada uma das quais [partes] com 30 e tantos cantos em tercetos” (1842, p. 157); no *Ramalhete poético* encontramos (1843, notas, pp. 1-2):

O seu poema compõe-se de 100 cantos em terça rima ou tercetos, contendo ao todo 14.113 versos endecassílabos ou heróicos, isto é 1.153 menos que o do Tasso. É dividido em três partes: 1ª Inferno; 2ª Purgatório; 3ª Paraíso. A primeira com 34, e as outras com 33 cantos cada uma.

No que tange à língua, mais uma vez De Simoni afirma ter sido Dante o responsável pela criação do idioma italiano (*idem*, p. 3): “Ele usa de termos e expressões fora do comum; muitos dos quais inventou enriquecendo a língua italiana, da qual ele foi verdadeiro criador”.

Como se pode ver, o paratexto confirma o texto. Dante permaneceu, para De Simoni, um autor que deve ser considerado um grande poeta, talvez um dos maiores; um poeta eminentemente clássico, na forma da tradição greco-latina, conforme a comparação com Aquiles,

por exemplo. Parece também visível que se trata de um poeta lido com olhos românticos, pai da poesia cristã, digno de ser confrontado com Tasso. Na leitura da tradução de De Simoni, poderíamos dizer que Dante é um poeta assimilável, em geral, ao classicismo luso-brasileiro.

Conclusão

Com a publicação, em 1843, do *Ramalhete poético do parnaso italiano*, Luiz Vicente De Simoni tornava-se o primeiro tradutor de Dante Alighieri em língua portuguesa. A imagem que o tradutor fez do poeta é em grande parte correspondente à retomada de Dante na Itália dos séculos XVIII e XIX. Como vimos, as discussões sobre a tradição literária italiana se dividiam em duas principais frentes: de um lado estavam aqueles que faziam restrições à arte de Dante, representados por Bettinelli, de outro, estavam os que viam o poeta florentino como o grande modelo a ser seguido, dentre os quais destacamos Monti e Foscolo. Como se pode perceber, Dante ainda não estava consolidado como o maior autor da literatura italiana, evento que terá sua cristalização nas comemorações do sexto centenário de nascimento do poeta em 1865. Assim, Dante aparecia ao lado, e não acima, dos outros grandes poetas, Petrarca, Ariosto e Tasso.

Nosso tradutor adotou posição intermediária entre os dois grupos, afirmando que Dante era ao mesmo tempo sublime e ininteligível, claro e enigmático. A imagem de que a *Divina Comédia* possuía “muitas imperfeições e defeitos”, é visível nas escolhas que De Simoni fez para apresentá-la ao público brasileiro e português. O tradutor selecionou apenas sete trechos da obra, dentre os quais estão as passagens mais conhecidas desde o século XIX, principalmente do *Inferno*, como as trágicas histórias de Francesca da Rimini e do conde Ugolino. Ao dar ênfase ao *Inferno*, ressalta-se a figura de Dante como o severo punidor de seus inimigos, figura que permanecerá por muito tempo no imaginário popular.

Além de introduzir Dante no Brasil, De Simoni contribuiu com um material bastante precioso: a reflexão sobre tradução. Como vimos, o tradutor insere-se na tradição que vai contra as *belles infidèles*, pois julga que a tradução deve ter tudo quanto oferece o original. Forma e

conteúdo devem ser transpostos com o máximo de “fidelidade”, para que o leitor sinta como se fosse o texto primeiro. À luz desta teoria, De Simoni procurou apresentar sua tradução “homeometricamente”, transpondo os vários gêneros poéticos dos autores italianos, desde canções até os decassílabos com a rima *incatenata* de Dante. Vimos, também, que esse conceito de “fidelidade”, muitas vezes passou ao largo das conotações, do que há de especificamente poético no texto.

O *Ramalhete poético* não teve reedições. Algumas de suas traduções, além da *Divina Comédia*, foram republicadas na monumental obra *Biblioteca internacional de obras célebres*, mas estão esparsas nos 18 volumes da coleção, sem nenhum comentário sobre seu tradutor ou de qual obra as teriam retirado. Além disso, Edoardo Bizzarri (1961, p. 23) interpretou uma passagem do *Memorial de Aires* de Machado de Assis como possível alusão ao *Ramalhete poético*. Por fim, as traduções de De Simoni podem ser encontradas também no livro de C. Tavares Bastos, *Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira*, de 1953.

Devido ao custo das impressões, poucos foram os exemplares distribuídos pelo país, tanto que hoje é obra raríssima. Apesar disso, sua repercussão se fez sentir, pois De Simoni introduziu a imagem de um Dante “clássico”, imagem que permanece nas traduções do poeta florentino até hoje; introduziu, ainda, a primeira seleção antológica entre nós de poetas italianos e despertou o interesse dos tradutores de língua portuguesa em Dante, a começar por Machado de Assis.

Espera-se que a partir desta modesta reavaliação de De Simoni e de seu *Ramalhete poético do parnaso italiano*, o público brasileiro possa descobrir ou redescobrir um dos mais antigos tradutores atuantes em nosso meio.

Referências bibliográficas

I. Obras de De Simoni

DE SIMONI, Luiz Vicente. **Gemidos poéticos sobre os túmulos**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1842.

_____. **Ramalhete poético do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.

II. Obras sobre De Simoni

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: Martins; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

KÜHL, Paulo Mugayar. Luiz Vicente De-Simoni e uma pequena poética da ópera em português. **Rotunda**, Campinas, n. 3, pp. 36-49, out. 2004. Disponível em: <www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf>. Acesso em: 02 agosto 2007.

OTAVIO, Rodrigo. **Minhas memórias dos outros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1978/1979.

PETTINATI, Francesco. **O Elemento Italiano na Formação do Brasil**. São Paulo: Elvino Pocai Editor, 1939.

PICCAROLO, Antonio. L'emigrazione intellettuale e la sua influenza nella formazione della mentalità brasiliana. In: A.A.V.V. **Gli italiani nel Brasile**. São Paulo: Estabelecimento Graphico Pasquino Coloniale, 1922.

SACRAMENTO-BLAKE, Augusto Victorino. **Diccionario bibliographico brasileiro pelo dr. Augusto Victorino Alves Sacramento Blake**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883 – 1902.

SILVA, Inocêncio Francisco da. **Diccionario Bibliographico Portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

SOUZA, José Galante. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960.

III. Demais obras consultadas

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. A cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Le Monnier, 2001.

_____. **Tutte le opere**. A cura di Giovanni Fallani. Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1997.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, s.d.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BARBI, Michele. **Problemi di critica dantesca**. Firenze: G. C. Sansoni, 1934.

BASTOS, C. Tavares. **Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

BETTINELLI, Saverio. **Lettere Virgiliane e Inglesi**. Bari: Laterza, 1930.

BIZZARRI, Edoardo. **Machado de Assis e a Itália**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DIONISOTTI, Carlo. Varia fortuna di Dante. In: **Geografia e Storia della Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1984.

DI SACCO, Paolo. **Scritture**. Milano: Bruno Mondadori, 1998, vol. II.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2000.

FOSCOLO, Ugo. **Opere poetiche**. Milano: Gherardo Casini Editore, 1988.

_____. **Epistolario**. Firenze: Le Monnier, 1949.

_____. **Poesie e prose**. Firenze: Società Editrice Toscana, 1933.

GHIRARDI, Pedro Garcez. **Imigração da Palavra: Escritores de Língua Italiana no Brasil**. Porto Alegre: EST Edições, 1994.

_____. **Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929): contribuição ao reexame de uma presença no Brasil**. 1982. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1982.

GILLET, Louis. **Dante**. Rio de Janeiro-Paris: Americ-Flammarion, 1941.

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA. **Dante: enciclopedia dantesca**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996.

LÉGER, Benoit. Soumission et assujettissement: la fidélité chez les traducteurs et “théoriciens” de la traduction françaises dans la première moitié du XVIII^e siècle. **Parcours de traduction / Pathways of Translation**, s.l., v. 9, n. 2, pp. 75-101, 2^o semestre 1996. Disponível em: <www.erudit.org/revue/ttr/1996/v9/n2/index.html>. Acesso em: 15 agosto 2007.

LEONI, Giulio David. **Bosquejo histórico da literatura italiana**. São Paulo: Loja do Livro Italiano, 1962.

LISBOA, Henriqueta et al. **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.

MAGGINI, Francesco. La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni. In: A.A.V.V. **Questioni e correnti di storia letteraria**. Milano: Marzorati, 1973.

MANUPPELLA, Giacinto. **Dantesca luso-brasileira**: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri. Coimbra: 1966.

MILTON, John. **Tradução**: teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINEO, Nicolò; MARINARI, Attilio. **Da Foscolo all'età della Restaurazione**. Roma-Bari: Laterza, 1990. (vol. 40 da coleção *Letteratura Italiana Laterza*).

PEREIRA, Gabriel Victor do Monte (org.). **Biblioteca Internacional de Obras Célebres**. Rio de Janeiro: Sociedade Internacional Editora, s.d.

PETROCCHI, Giorgio. **Vita di Dante**. Roma-Bari: Laterza, 2004.

PETRONIO, Giuseppe. **Invito alla storia letteraria**. Napoli: Guida Editori, 1970.

QUONDAM, Amedeo. **Petrarca, l'italiano dimenticato**. Milano: Rizzoli, 2004.

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. **A Tradução em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, vol. I e II.

ROSSI, Giuseppe Carlo. **La letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese**. Torino: Società Editrice Internazionale, 1967.

SIEBZEHNER-VIVANTI, Giorgio. **Dizionario della Divina Commedia**. Milano: Feltrinelli, 1965.

TISSONI, Roberto. **Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)**. Padova: Editrice Antenore, 1993.

WOOLF, Stuart J. Rivoluzionari e moderati. In: **Storia d'Italia**. Torino: Einaudi, 1973, vol. III.

ANEXO A – Prefácio do *Ramalhete poético do parnaso italiano*, 1843, pp. I – XII.**PREFEÇÃO**

Os mais belos dias da língua e literatura portuguesa foram esses em que o estudo e conhecimento profundo da língua e literatura italiana eram gerais entre os escritores portugueses. Quando vemos que Camões, o qual certamente escrevia para o povo português, não duvidou inserir no seu imortal poema épico o sentencioso verso – *Tra la spiga e la man qual muro è messo* – devemos crer que o conhecimento dessa língua estava no seu tempo mui difundido, e não se limitava ao círculo dos sábios. Não há dúvida de que esses escritores imitaram os latinos e os italianos que os tinham precedido; e que desta imitação o idioma português se locupletou e enobreceu alatinando-se e italizando-se (sic), quanto o gênio dele e dos seus escritores o consentia; de maneira que os latinismos e os italisismos (sic) passaram a ser na língua portuguesa culta, e principalmente entre os poetas, como os grecismos para a latina, na qual acabaram por ser elegâncias em lugar de barbarismos. A conformidade ou semelhança do gênio das duas línguas muito prestava-se para isso; e o uso aproveitando-se desta disposição, produziu riquezas belas e abundantes para a língua, aprefeioando-a em lugar de corrompê-la. Quanto mais a língua portuguesa se italizava (sic), e afastava da espanhola, da qual provinha e da qual era considerada como um dialeto, tanto mais tomava um caráter nacional e distinto para os Portugueses, ambiciosos de serem uma nação distinta dos Espanhóis. O progresso então foi imenso e crescente, e a idade de ouro apareceu para a nova língua, continuando até a época em que o idioma francês principiou a exercer a sua influência; e cessou quase de todo, foi seguido da corrupção desde quando este tomou toda a ascendência, e acabou por dominar quase exclusivamente a literatura portuguesa e brasileira. Então o estudo do latim e do italiano foram desprezados, principalmente o deste último, que, não sendo como aquele exigido pelas escolas de teologia, jurisprudência e medicina, só ficou para os curiosos. Então o galicismo invadiu a língua portuguesa por toda a parte, e em breve chegou a tal ponto que, minando-lhe o gênio, a ameaça de uma inteira destruição, que infalivelmente há de suceder, se a isso se não puserem obstáculos eficazes.

Estamos mui longe de querermos, como certos filólogos exagerados e pedantes, desconceituar em tudo a língua francesa, e excluí-la da faculdade de fornecer à portuguesa alguns bons termos e modos de falar: basta ser ela a língua de um dos povos mais cultos e de maior importância política, comercial, científica e literária, para que nem nos passe pela mente semelhante idéia: o que só queremos é contestar-lhe o direito de corromper a essa língua, e de exercer sobre ela e a sua literatura uma nímia e exclusiva influência, com prejuízo da mesma e desabono de outras, que tanto e ainda melhor do que ela podem fazer-lhe esses fornecimentos pela maior semelhança e parentesco que tem com ela.

O que acabamos de dizer ainda mais fica expressado no seguinte soneto em que falamos como se fôssemos nacional.

Nem tão pedante sou nem misogalo,
 Que a língua de Paris excluir queira
 Do comércio da nossa em qualquer feira,
 E que quanto é francês deva-se odiá-lo,

Só me agonio, e só de raiva estalo
 Pela moda servil e corriqueira
 De ser tudo entre nós feito à maneira
 De França: e fico bravo, e não me calo.

Se assim se quer fazer, de Portugueses
 E Brasileiros se nos troque o nome,
 E chamemo-nos todos de Franceses.

Mas quem da Pátria quer ser filho, tome
 Sentido, que com únicos fregueses
 Muito há que perder, pouco se come.

O meio de obstar-mos a essa nímia e exclusiva influência sinistra, é por um lado a leitura, estudo e imitação dos clássicos portugueses, e pelo outro a leitura, o estudo e imitação dos

clássicos latinos e italianos; colocando assim os escritores brasileiros e portugueses na condição antiga em que se achavam esses clássicos nacionais, que colhiam e aproveitavam tudo quanto havia de bom e louvável no idioma vulgar do seu país, e ao mesmo tempo o que de bom e admissível achavam nos latinos e italianos.

Infinitas são as vantagens que da leitura, estudo e conhecimento dos escritores italianos podem ainda resultar para a língua portuguesa, pois que essa mina, já para ela lucrosa, está mui longe de haver sido exaurida. Quando outro motivo não houvesse para o estudo da língua italiana, bastaria a grande paixão e habilidade que neste país há pela música, e pelas quais a este respeito pode-se chamar ao Brasil a – Itália da América –. Em um país onde o estudo da música e da cantoria italiana é tão geralmente espalhado, que nesta corte constitui uma das partes mais apreciadas da educação, principalmente do belo sexo, o conhecimento da língua italiana é indispensável, se se quer que a mocidade chegue a cantar bem, dando ao canto a expressão conveniente, para o que, a primeira condição é o entender, e saber o que se diz quando se canta.

Persuadidos desta conveniência e necessidade, há muito nos lembráramos tentar alguns esforços afim de concorrermos da nossa parte para promovermos o estudo da língua do país em que nos ufanamos de haver nascido, e despertarmos alguma paixão por ela, restaurando assim o antigo consórcio das duas línguas infelizmente divorciadas por novos amores com outra. Porém muitas vezes esmorecemos à vista das nossas forças, e da dificuldade suma de tarefa semelhante. A notícia do fausto consórcio do Monarca Brasileiro com uma Princesa da Itália, veio avivar-nos essa idéia e esse desejo, de tal maneira, que não pudemos resistir à presença de uma oportunidade mui bela, que se nos antolhou, cheia de faustos e lisonjeiros presságios.

Resolvidos a pormos mão à obra, pensamos que, afim de chamarmos os ânimos para o estudo da língua de Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio e outros, e despertar paixão considerável por ela no público dos leitores, mais do que quaisquer convites e conselhos, eficaz seria o expediente de oferecer-lhes alguns dos trechos mais belos dos melhores poetas italianos, facilitando-lhes a inteligência deles, mediante uma versão análoga, fiel e homeométrica, que para o idioma português fizesse passar essas produções com o mesmo gênio e caráter que elas tem no original. Tanto mais boa e esperançosa pareceu-nos esta idéia, quanto mui gloriosa e lisonjeira era ao mesmo tempo para a língua e literatura do nosso país natal, e para a daquele em que vivemos, e da sua antiga mãe pátria. Se honroso era para aquelas o haver produzido belezas poéticas mui dignas, menos de certo, o não seria para estes o havê-las reproduzido com o mesmo

caráter e dignidade. Assim, quando nossas forças nos houvessem ajudado, espalhando mais o brilho daquelas, daríamos a estes todo o triunfo, e causa ganha com provas de fato contra a errada e injusta opinião das pessoas que, mal informadas e bem não conhecendo as belezas e grandes recursos da língua dos Portugueses, costumam medi-la e julgá-la pela bitola da idéia que hoje se faz desse povo, por ter ele decaído daquele grau de importância e influência política que já teve em outros tempos; decadência que, longe de levar os sábios prudentes e refletidos a julgar tão de leve do idioma dessa nação, deveria recordar-lhes essa antiga grandeza e suscitar-lhes a reflexão bem óbvia e natural, que um povo que já teve tão extensas relações comerciais e políticas, e tanta parte nos progressos da civilização moderna, a qual abriu e preparou com suas descobertas geográficas e gloriosas conquistas, não podia deixar de possuir uma grande e rica língua; se verdadeiro é o princípio, que as línguas andam a par da civilização e são uma pintura do estado dela entre as nações. Pareceu-nos também que a demonstração desta verdade, e a prova dela mais convincente era mui fácil e quase matemática, demonstrando-se a semelhança e quase igualdade perfeita dessa língua com outra das modernas da Europa, à qual ninguém contesta o título de bela, e uma das melhores que tem sido faladas e escritas por nações civilizadas. Pareceu-nos finalmente que uma tal demonstração útil e honrosa para ambas as línguas, convidaria reciprocamente os dois povos que as falam, e os estranhos que conhecem e prezam a uma delas, ao estudo de ambas; e dirigiria para um novo caminho os estudos da mocidade talentosa, que por toda parte sedenta de instrução e de progresso, para produzir coisas grandes, só precisa de ser bem dirigida.

Eis a origem deste nosso – RAMALHETE POÉTICO DO PARNASO ITALIANO –, que damos à luz sob os altos auspícios dos Augustos Noivos, aos quais juntamente com as pessoas que, como subscritores, concorreram para a sua impressão, humilde e respeitosamente o oferecemos como um pequeno brinde nupcial, símbolo de sincera felicitação e homenagem para com eles, e de uma generosa e sublime simpatia para com as letras, e o seu progresso neste país; julgando ser este um dos melhores meios de solenizar tão fausto sucesso, e de perpetuar a memória dele com um monumento, que mais alguma coisa tenha em si que matéria e que fitos vulgares.

Nossa tenção era dissertarmos aqui extensamente, fazendo um paralelo minucioso das duas línguas; porém o tempo e o espaço nos vão faltando, e obrigam-nos a reservar esse trabalho para outra ocasião em que nos propomos dar à luz outro volume, contendo nova coleção de

trechos de outros insignes poetas italianos, e principalmente dos épicos jocosos e dos românticos modernos, que não podemos inserir no presente, e cuja falta não deve aqui ser estranhada, por isso que não é próprio de um ramalhete o conter todas as flores de um grande jardim, nem exemplares de todas as espécies que nele há, nem todas as melhores destas, e sim somente algumas que ficam mais à mão de quem as colhe.

Passaremos pois a dizer algumas palavras sobre o plano da nossa versão, e os princípios que nela nos guiaram.

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

Não nos cingimos portanto ao costume geral, e erradamente seguido pelos tradutores, que, persuadidos de que os pensamentos constituem a parte essencial em todas as obras escritas, só deles se ocupam e contentes ficam, e crêem terem bem vertido, quando fiel e exatamente reproduziam em outra língua todas as idéias do autor; sem atenderem que nas obras literárias, e principalmente poéticas, das quais tem de julgar o gosto, os pensamentos, tão longe estão de constituírem de per si só a parte essencial da obra, como os princípios químicos, e as partículas materiais, que compõem as folhas de uma rosa, o estão de constituírem de per si só a beleza dela, a qual toda mais consiste na disposição harmoniosa das mesmas, do que na sua qualidade, e que em pouca e vil humildade se resolve machucadas que sejam elas pelo mais pequeno atrito, que altere essa disposição e harmonia de partículas, de que resulta o lindo matiz, que tão agradáveis as torna aos nossos olhos. As versões que só trasladam os pensamentos são para nós meras cópias de desenho, sem sombras, sem cores, sem graça e estilo próprio dos autores. E quando o mérito principal deste consiste nessas sombras, nesse colorido, nessa graça e estilo peculiar, qual será o mérito da versão que, tendo somente reproduzido os pensamentos, só tiver trasladado o que no original havia de menos essencial e menos apreciável?

Também não seguimos rigorosamente o preceito dos que aconselham que se vertam os pensamentos do autor escrevendo na língua em que se verte como se se compusesse uma obra nessa mesma língua. Este preceito é bom e razoável até certo ponto, mas errado se se entender em

um sentido mui lato e absoluto; e em lugar de dar a qualquer país a obra de outro, não lhe dará a final senão uma obra nacional. Para pôr em prática este preceito é preciso primeiramente supor que o tradutor está revestido de todas as faculdades e tenções do autor do original, e disposto a fazer na sua língua natal o que este fez na sua própria. Então sim ele poderá verter bem esse autor, porque ele escreverá por exemplo em português como este escreveu em italiano. Mas se ele se propuser somente a escrever na sua versão como outro qualquer português escreveria somente com os termos, frases e expressões geralmente seguidas e adotadas, sem nunca afastar-se delas; esse tradutor fará uma versão miserável e vulgar como a língua de que se serviu. E com efeito como ele poderá assim verter um autor que, como Dante e Milton, na sua própria língua saiu da senda comum, inventou termos e expressões que lhe são próprias, e que só podem ser vertidas, seguindo-se o mesmo sistema de excentricidade no idioma que estes seguiram no próprio? Se quiser sair-se bem da sua empresa, ser-lhe-á preciso fazer o mesmo que fez o autor original na sua língua; recorrer, não aos dicionários e às gramáticas vulgares da língua do seu país, mas ao fundo ao gênio desta e à gramática lógico-filosófica de todas as línguas; fará o mesmo que fez Cesarotti na sua versão de Ossian, e Chateaubriand na sua de Milton; não se cingirá aos termos adotados; inventará, admitirá outros com que possa expressar o pensamento do seu autor, e sempre cuidará em fazer isso com gosto e atenção para o gênio da língua em que verter, fazendo sempre sair do fundo desta ou de outra das que mais se lhe chegam tudo quanto inventar e admitir de novo; dará a tudo um caráter e torneamento próprio da língua em que verter, e deixará depois ladrar a sua vontade a matilha dos rigoristas, gramatiquinhos e pedantes, que nunca produzirão uma obra de gênio, e que com uma mal entendida castidade de língua esterilizam a essa e ao mesmo gênio, ao qual não servem senão de peia e trambolho.

Do que acabamos de dizer, claro fica que o nosso sistema de verter é ser sim fiéis quanto é possível aos pensamentos do autor, mas não o ser somente a eles, nem tanto que a fidelidade seja escravidão; e dar à versão o mesmo caráter que tem o original, atendendo sempre ao que é mais saliente, e diligenciando compreender nela o maior número de elementos de beleza que este apresenta. Fica também patente, que inimigos de inovações que corrompem e falseiam o gênio e o fundo da língua, não somos rigoristas que se oponham ao progresso, aumento e locupletação da mesma; antes neste caso os queremos, apreciamos, e seguimos, sobretudo quando bem dirigidos, e regulados por esse sentimento especial indefinível, ao qual chama-se gosto, que vê, conhece, e julga ao belo e ao bom apenas os vê e sente; sentimento que a natureza e certa educação literária

especial só podem dar, e que nunca se achará em gramática ou dicionário algum. Estamos dispostos a admitir e empregar todas as inovações, quando delas resulta graça, vantagem e beleza, persuadidos de que os termos e as expressões de quaisquer línguas, e todas as sílabas radicais e modificativas delas, não são senão numerosos e variados materiais de colorido, que na mão hábil de um artista judicioso podem sofrer diferentes empastes, com tanto que deles resulte esse tom e harmonia de cores que encantam ao olho sem ofendê-lo. Se nos declaramos contra a nímia e quase exclusiva influência corruptora da língua francesa, é porque esta com o seu gênio todo diferente do que é próprio da portuguesa, assolapa a este e tende a destruí-lo, o que não acontece a respeito da língua italiana, a qual ao contrário tende a mais desenvolvê-lo, e torná-lo saliente, em razão da índole essencial das duas línguas, filhas da natureza, e da imitação desta, e não de métodos imaginados, e estabelecidos pela arte, como são os que regulam a francesa, escravizada pelo rigor de preceitos e métodos escolásticos quase invariáveis.

Levados por estes princípios, não só admitimos na nossa versão vários termos inteiramente novos, mas também alguns antiquados e obsoletos, que nos pareceram bons, expressivos e aproveitáveis, e mal e indevidamente olvidados pela ignorância e pela mediocridade ou pela negligência.

A língua dos sábios e sobretudo a dos poetas, como já sustentavam e fizeram ver Monti, Cesarotti e outros, nunca foi, e nunca será a língua vulgar; e a moda e o costume que tanto valem a respeito desta, não tem para ela força alguma, quando a necessidade e a vantagem chamam o escritor para um caminho novo, aonde o gosto e a beleza se não recusem a acompanhá-lo.

Antes de concluir esta nossa prefação, julgamos necessário declarar, que todo o trabalho, que hoje apresentamos neste nosso Ramallete, é posterior à notícia do feliz consórcio de SS. MM. II., a exceção das anacreônticas de Frugoni e Chiabrera e da – Beleza do Universo – de Monti. Todas as outras peças são filhas da idéia e atividade despertada por essa notícia. Rogamos pois aos nossos leitores, que atendendo à brevidade do tempo que tivemos para aprontar este trabalho para a época do consórcio de SS. MM. II., nos relevem algumas imperfeições, que possam ter escapado, tanto na versão e composição da obra, como na sua execução tipográfica. Nós apresentamos este trabalho somente como um sinal de boa vontade: como um ensaio dirigido [a] convidar para o nosso caminho melhores talentos, e não como produção bem elaborada, e diligentemente limada pelas revisões e pelo tempo.

Todas as críticas razoáveis e sem fel, que unicamente ditadas por espírito literário nos forem dirigidas, as aceitaremos, e aproveitaremos de mui bom grado para quaisquer correções, que no futuro talvez nós mesmos façamos em outra edição; pois mui alheios estamos de nos julgar infalíveis, supondo que nunca tenhamos errado, e que tudo o que apresentamos sejam pérolas e diamantes. Altos desejos nos levam, sim para a perfeição, mas conhecemos a fraqueza e pouca extensão das nossas asas. Não aspiramos ao título de literato, nem tal podemos ser no meio das ocupações continuadas da nossa profissão, que tanto tempo nos tomam; somos simplesmente um fraco, mas sincero amador das belas letras, e sobretudo da poesia, e com elas nos recreamos nas poucas horas vagas que nos ficam dos secos e pesados estudos que exige a arte médica, como outr'ora o fizeram com juízo e com sucesso Haller, Darwin, Armstrong, Fracastoro, Redi, Pignotti, Rasori e outros insignes médicos, lembrados de que o Deus da Medicina era filho do Deus das Musas.

ANEXO B – Levantamento bibliográfico parcial da repercussão da obra de Dante no Brasil nos últimos quarenta anos.

Apresentamos neste anexo o resultado do levantamento bibliográfico das traduções das obras de Dante em língua portuguesa no Brasil, bem como estudos sobre o poeta publicados entre nós. Esta pesquisa tem como ponto de partida o texto de Giacinto Manuppella, *Dantesca luso-brasileira: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*, editado em Coimbra em 1966. Embora esteja no título daquela obra o termo “luso-brasileira”, o atual trabalho limitou-se ao âmbito brasileiro, deixando para estudo futuro a eventual ampliação do projeto.

Observações: elenco de acordo com o sobrenome dos tradutores; não acrescentamos novas edições de tradutores já assinalados por Manuppella.

a) Traduções integrais da *Divina Comédia*:

1. ALBERTI, Fábio M. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM, 2004. [Tradução em prosa]

2. D’AGUIAR, Cornélia Dias. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. [Tradução em prosa]

3. DONATO, Hernani. **A Divina Comédia**. São Paulo: Cultrix, 1965. [Tradução em prosa]

4. LEONI, Giulio David; PUJÓ, Josefina Tereza Pont. **A Divina Comédia**. São Paulo: Atena, s.d. [Tradução em prosa]

5. MARTINS, Cristiano. **A Divina Comédia**. 6ª edição. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. [Tradução em verso]

6. MAURO, Italo Eugenio. **A Divina Comédia**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998. [Tradução em verso]

7. MOURA, Vasco Graça. **A Divina Comédia**. São Paulo: Landmark, 2005. [Tradução em verso]

8. ZILLER, João T. **A Divina Comédia**. Belo Horizonte: Vega, 1978. [Tradução em prosa]

b) Adaptações:

9. CASAS, Cecília. **A Divina Comédia**. 2ª edição. São Paulo: Scipione, 2002.

10. PIERO, Selva. **A Divina Comédia: O Conto Imortal**. São Paulo: Paulinas, 2002.

11. REBELO, Marques. **A Divina Comédia**. 11ª edição. São Paulo: Ediouro, s.d.

12. RIBEIRO, Paula Adriana. **A Divina Comédia**. São Paulo: Rideel, 2002.

c) Traduções de fragmentos:

13. BERREDO, Vinicius. **A Divina Comédia: o Inferno**. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1976. [Tradução em prosa]

14. CAMPOS, Augusto de. **Invenções**. São Paulo: Arx, 2003.
15. CAMPOS, Augusto de. **O Anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
16. CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
17. CORREA, Oscar Dias. **Meus versos dos outros**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
18. CORREA, Oscar Dias. **Viagem com Dante**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

d) Traduções de outras obras de Dante:

19. DONATO, Hernâni. **Monarquia**. São Paulo: Ícone, 2006.
20. MIORANZA, Ciro. **Banquete**. São Paulo: Escala, s.d.
21. PIGNATARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [Trata-se de tradução da **Vida Nova**]
22. WANDERLEY, Jorge. **Lírica / Dante**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

e) Teses e ensaios críticos:

23. ALCÂNTARA, Domingos Pedro de. **Máscaras da Divina Comédia**. 2002. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

24. ARAUJO, Heloisa Vilhena de. **Palavra e Tempo**: Ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.
25. ARRIGONI, Maria Teresa. **O abismo, o monte, a luz**. Os símiles na leitura/tradução da *Divina Commedia*. 2001. 241 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
26. ARRIGONI, Maria Teresa. Trechos do *Convívio*. In: **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005.
27. AUERBACH, Erich. **Dante**: poeta do mundo secular. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
28. AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
29. BERTONI, G. **Dante**. São Paulo: Athena, s.d.
30. CARDILLO, Edmundo. **Dante**: Seiscentos anos de dúvidas. São Paulo: Aquarius, 1976.
31. CARLYLE, Th. **Dante e Shakespeare**. Tradução de A. Pinheiro. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, s.d.
32. CESCHIN, Osvaldo Leonardo. Uma página dantesca de Machado de Assis. In: **Quaderni**: Nuova serie, n. 8. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura-Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1999, pp. 104-109.
33. DE SANCTIS, Francesco de. **Ensaios críticos**. Tradução de Antonio Lazaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
34. FRANCO Jr., Hilário. **Dante Alighieri**: o poeta do absoluto. São Paulo: Brasiliense, 1986.
35. LEWIS, R. W. B. **Dante**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

36. LUCCHESI, Marco Americo. **Breve introdução ao Inferno de Dante**: poesia e teologia. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1986.

37. LUZI, Mario. La luce-accecamento del 'Paradiso' dantesco. In: **Quaderni**: Nuova serie, n. 6-7. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura-Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1994, pp. 97-104.

38. MASON, Jayme. **Dante e a Divina Comédia**: uma crônica didática. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

39. MAZZOLENI, Gilberto. I 'chiari' vaticini della *Divina Commedia*. In: **Quaderni**: Nuova serie, n. 5. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura-Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1993, pp. 57-71.

40. NASR, Helmi. **A Teoria de Asín Palacios sobre a Divina Comédia**. 1973. 381 f. Tese (Livre-docência em Letras) – Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.

41. VIGLIO, Salvatore (Frei Cassiano). **Introdução ao estudo de Dante**. Rio de Janeiro: Electra, 1970.

f) Internet:

42. <www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do> (tradução de José Pedro Xavier Pinheiro de **A Divina Comédia**). Acesso em 02.09.07.

43. <www.stelle.com.br> (adaptação em prosa de **A Divina Comédia** por Helder da Rocha). Acesso em 02.09.07.