ISSN: 2011799X

Três nações se encontram em Dante
Duas traduções do episódio do "Conde Ugolino" no século XIX sul-americano*

Romeu Porto Daros
romeud@hotmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo:
Partindo de uma breve contextualização da cena literária e da tradução no Brasil e na Argentina do século XIX, o artigo pretende fazer uma análise descritiva comparada das traduções que o imperador do Brasil, Dom Pedro II, e o presidente da Argentina, Bartolomé Mitre, fizeram do episódio do "Conde Ugolino" da Divina Comédia. Investigar-se-á as estratégias utilizadas por esses dois governantes autores e, ainda, verificar-se-á quais foram as suas motivações para traduzir Dante e se essas obras cumpriram alguma função na cultura brasileira e argentina à época.
Palavras-chaves: Dom Pedro II. Mitre. Tradução. Análise descritiva. Divina Comédia.

Resumen:
Partiendo de una breve contextualización de la escena literaria y de traducción en el Brasil y la Argentina del siglo XIX, el artículo pretende hacer un análisis descriptivo comparado de las traducciones que el emperador del Brasil Don Pedro II, y el presidente de Argentina, Bartolomé Mitre, hicieron del episodio del "Conde Ugolino" de la Divina Comedia. Se investigan las estrategias utilizadas por estos dos gobernantes autores, y también se verifican cuáles fueron sus motivaciones para traducir Dante y si esas obras cumplieron alguna función en la cultura brasileña y argentina de la época.
Palabras clave: Don Pedro II; Mitre; traducción; análisis descriptivo; Divina Comedia.

Abstract:
Based on a brief background of the literature and translation scene in Brazil and Argentina in the nineteenth century, the purpose of this article is to present a comparative descriptive analysis of the translations that the emperor of Brazil, Dom Pedro II, and the President of Argentina, Bartolomé Mitre, did of Conde Ugolino's episode from the Divina Commedia. The strategies used by these two rulers-writers will be investigated. Their motivations to translate Dante will be verified as well as the functions these translations were susceptible to fulfil in Brazilian and Argentina cultures at the time.
Key-words: Don Pedro II; Mitre; translation; descriptive analysis; Divine Comedy.

Résumé : :
À partir d'une brève mise en contexte de la scène de la traduction littéraire au Brésil et en Argentine au XIXe siècle, l'article vise à fournir une analyse descriptive des traductions que l'Empereur du Brésil, Don Pedro II, d'une part, et le président de l'Argentine, Bartolomé Mitre, de l'autre, ont fait de l'épisode du "Comte Ugolino" de la Divina Commedia. Les stratégies utilisées par ces deux auteurs-gouvernants sont étudiées. On cherche à savoir pourquoi ils ont traduit Dante et si ces œuvres remplissent une fonction quelconque dans la culture brésilienne et argentine de l'époque.
Mots-clés : Don Pedro II ; Mitre ; traduction ; analyse descriptive ; Divina Commedia.

---

* A pesquisa, da qual resulta este artigo, está inserida no trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC, coordenado pelo Prof. Sergio Romanelli no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, em torno das traduções de Dom Pedro II.

O movimento romântico, ao inspirar o ideal nacionalista no século XIX, reacendeu o interesse pela poesia de um dos mais importantes escritores do mundo ocidental, Dante Alighieri. Esse ressurgimento do poeta fiorentino invadiu nações que desejavam construir-se como estado e identificar-se através de uma cultura e uma literatura próprias. No caso particular de três delas, até mesmo os personagens se entrecruzaram, como o que aconteceu com Dom Pedro II, Bartolomé Mitre, Giuseppe Garibaldi e Manzoni. Todos, a partir do seu lugar no mundo, relacionaram-se com Dante e alguns deles entre si: Dom Pedro com Mitre e Manzoni e Mitre com Dom Pedro e Garibaldi.

A intelectualidade artística e literária europeia, sob a influência do Romantismo, buscava inspiração em temas da Idade Média para expressar seu ideal de mundo e de vida.

Conforme Alencar:

> Quando foi declarada a independência política do Brasil, em 1822, a Europa estava em pleno Romantismo. As novas ideias, vitoriosas desde a Revolução Francesa, tinham criado no plano estético um amplo movimento de repúdio à rigidez dos padrões clássicos e de incentivo à liberdade, como reflexo da ideologia liberal que se implantava nas nações mais desenvolvidas. 'Não há regras nem modelos!', clamava o poeta Victor Hugo. Era um espírito renovador que se impunha. (1994, p. 156)

Esse espírito renovador atravessou os trópicos, alcançou o Brasil e, mais ao sul, as terras portenhas. Carisomo assim relata o nascer do Romantismo na América:

> As circunstâncias da ardorosa luta partidária que envolvem o momento inicial do romantismo americano, [...] fizeram com que sua prosa aumentasse a proporção da natureza política e combativa; por outro lado, a dupla necessidade de dar conteúdo nacional aos novos países surgidos da revolução emancipadora obriga a dedicar-se à investigação histórica ou à crítica literária dos novos escritores indígenas (tradução nossa)[1] (1971, p. 111).[2]

A Argentina conquistou sua independência pouco antes do Brasil, em 1810. Com ela, os literatos iniciaram o esforço para a edificação de uma literatura nacional. Crolla (2013), em *Traducción literaria en Argentina,* atribui a constituição da literatura argentina a dois subsistemas: a tradição espanhola e a literatura estrangeira traduzida.

> Seguindo Even Zohar (1995), poderíamos dizer que, no polissistema argentino, a tradição espanhola se apresentou como um sistema aparentemente natural imposto pela norma culta e, em particular, pela instituição escolar, quando, na realidade, para uma grande parte do público, funcionava como um subsistema periférico com repertórios conservadores e, em muitos casos, anacrônicos. A literatura estrangeira importada através de traduções instaurou,

[1] Todas as outras traduções do italiano e do espanhol são de nossa autoria. Portanto, a partir deste ponto, não se usará mais a expressão entre parênteses "(tradução nossa)".

[2] Las circunstancias de ardorosa lucha partidaria que envuelven el momento inicial del romanticismo americano,[...] hace que su prosa sea en subida proporción de naturaleza política y combativa; por otra parte, la doble necesidad de dar contenido nacional a los nuevos países surgidos de la revolución emancipadora obliga a dedicarse a la investigación histórica o a la crítica literaria de los nuevos escritores indígenas (1971, p. 111).

> por outro lado, uma forte rede de relações, integrando-se, de tal maneira, ao sistema central que passou a ser um subsistema fundamental na produção de forças inovadoras, colaborando na constituição de novos cânones e criando fortes filiações com a tradição literária argentina, entendida em seu conjunto (p. 130-131).[3]

Crolla acrescenta que, nas origens do processo de introdução da literatura estrangeira no sistema literário argentino, está Sarmiento e a sua vontade de aprender línguas. Traduzir, para ele, é aprender a ler, é aprender a ler outro idioma com o objetivo de traduzir e diz: "Ler para Sarmiento é traduzir e traduz enquanto aprende a outra língua" (2013, p. 131).[4]

No interior desse subsistema, operou Mitre com sua tradução integral da *Divina Comédia*. Ele cresceu e se fez homem ao mesmo tempo em que sua pátria buscava uma identidade política e literária. Sobre a formação cultural e o nascimento de uma literatura nacional na Argentina, Ortega relata:

> A partir dos anos vinte e trinta do século XIX – após a independência –, predominou a influência francesa e a cultura europeia (exceção feita, obviamente, para os espanhóis), que desembarcou na Argentina e foi divulgada em francês. Certamente, em um processo de assimilação pelo qual a literatura nacional, por impulso natural, operou criativamente em busca de uma matriz própria, o que implicava na adaptação criativa do que vinha da Europa. (2003, p.1)[5]

E ressalta que é "evidentemente significativa a presença e a influência que Dante teve sobre o pensamento e a formação cultural dos argentinos" (2003, p.1).[6]

Para Martin Paz (2003), em seu artigo jornalístico "*El inferno de los traductores*", a história da tradução na Argentina está profundamente imbricada com a história do estado nacional, desde a atividade pioneira de Bartolomé Mitre traduzindo os versos da *Divina Comédia*.

No Brasil do século XIX, particularmente no segundo reinado, quando a independência já estava consolidada e o país unificado, era presente a preocupação

---

[3] Siguiendo a Even Zohar (1995) podríamos decir que en el polisistema argentino la tradición española se presentó como un sistema aparentemente naturalizado impuesto desde la norma culta, y en particular desde la institución escolar, cuando en realidad, para una gran parte del público funcionaba como um subsistema periférico con repertorios conservadores y en muchos casos, anacrónicos. La literatura extranjera importada a través de traducciones, instauró, por otra parte, una fuerte red de relaciones, integrándose de tal manera en el sistema central que pasó a ser un subsistema fundamental en la generación de fuerzas innovadoras, colaborando en la constitución de nuevos cánones y creando fuertes filiaciones con la tradición literaria argentina, entendida en su conjunto (p. 130-131).

[4] Leer para el Sarmiento es traducir y traduce mientras aprende la otra lengua (2013. p. 131)

[5] A partire dagli anni venti-trenta del secolo XIX - dagli inizi della storia independente -, predominò l'influsso francese e la cultura europea, debita eccezione fatta, ovviamente, per quella spagnola, approdò in Argentina e fu divulgata in francese. Certamente, in un processo di assimilazione, per chè la letteratura nazionale, per impulso naturale, operò creativamente alla ricerca di una matrice propria che implicava l'adattamento creativo del portato europeo (2003, p. 1).

[6] "evidentemente significativa la presenza e l'influenza che ebbe Dante sul pensiero e sulla formazione culturale degli argentini" (2003, p.1).

da afirmação de uma cultura nacional e o desenvolvimento de uma identidade artística e literária próprias. Pascale Casanova (2002), em seu livro *A República Mundial das Letras,* falando da tragédia dos "homens traduzidos", chama esse tipo de movimento de dessimilação, e diz que os dissimilados: "[...] buscarão, por todos os meios, marcar o afastamento, seja criando uma distância distintiva do uso dominante (e legítimo) da língua dominante, seja criando ou recriando uma nova língua nacional (potencialmente literária)" (2002, p. 311).

Segundo Schwarcz (1998), Dom Pedro II e um grupo de literatos, entre os quais, Gonçalves Magalhães, Manuel Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e, mais indiretamente, José de Alencar, congregados em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB)[7] e inspirados no movimento romântico,[8] compartilhavam o esforço de construção de uma literatura nacional. Segundo Schwarcz:

> O romantismo brasileiro alcançou, portanto, grande penetração, tendo o indígena como símbolo. Na literatura e na pintura os índios idealizados nunca foram tão brancos; assim como o monarca e a cultura brasileira tornavam-se mais e mais tropicais. Afinal, essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava incessantemente sobre sua identidade, sobre sua verdadeira singularidade. (1998, p. 148)

Foi nesse contexto que a tradução brasileira oitocentista se desenvolveu e o tradutor Dom Pedro II se formou. Ávido tradutor, verteu de diversos idiomas. Do italiano, além de Dante, traduziu Manzoni com quem nutriu uma admiração e uma relação especial. O Imperador não traduziu – como fez Mitre – toda a *Divina Comédia*; essa tarefa no século XIX brasileiro coube ao Barão da Vila da Barra e a José Pedro Xavier Pinheiro. Dela o Imperador verteu os episódios de "Francesca da Rimini" e do "Conde Ugolino.

A Itália, na segunda metade do século XIX, vivia o período conhecido por *Risorgimento,* quando se intensificaram os esforços pela unificação do país. É nesse contexto que a presença de Dante se aviva. O poeta é relido por aqueles que militavam pela unificação do país. Thies Schuty (2001), na sua resenha "*Dante nel Risorgimento"*, traça um panorama do mito dantesco no período. Mostra um Dante visto como fundador da língua e da civilização italiana e, também, como profeta de uma Itália unida. Dentre os vários exemplos do culto ao mito, relata a formação de um grupo, em 1855, que tinha como objetivo "[...] reforçar a consciência nacional da população mediante a difusão da obra dantesca" (p. 100).[9]

---

[7] "[...] embora tenha sido fundado pelo regente Araújo Lima, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro contou com os auspícios do Imperador – que presidiu a mais de quinhentas sessões." (BUENO, 2003, p. 199)

[8] "Por florescer à sombra do imperador, porém, tal movimento cultural se engajou no projeto de 'redescoberta' da nação idealizado pelo próprio monarca. Uma monumentalização do Brasil – de seu passado (relido pela ótica do romantismo); de suas cores, de suas 'coisas' – foi articulado por historiadores, pintores e literatos." (BUENO, 2003, p. 199)

[9] "[...] rafforzare la coscienza nazionale della popolazione mediante la diffusione dell'opera dantesca" (2001, p. 100).

No Brasil e na Argentina, onde a imensa maioria da população de leitores não era capaz de ler Dante diretamente no fiorentino trecentista, sua presença em escala se fará pela tradução. Dentre os seus tradutores, estão dois chefes de Estado: o imperador Dom Pedro II do Brasil e o presidente Bartolomé Mitre da Argentina. Dentre os 100 cantos da *Divina Comédia,* alguns eram mais apreciados pelos leitores e estudiosos de Dante e, portanto, foram mais difundidos.
Dentre as passagens que mais seduziam tradutores, estava o episódio do "Conde Ugolino". Nele Dante relata a história de Ugolino della Gherardesca (1220-1289), um nobre de Pisa que pertencia ao partido gibelino e depois aliou-se ao rival partido guelfo. Em 1285, eleito capitão do povo por 10 anos, fez um acordo de paz com os guelfos de Florença e Luca cedendo a estes alguns castelos do território. O acordo descontentou a todos em Pisa: os gibelinos o viam como um traidor, tanto por suas ações nas guerras como na política (troca de partido), e os guelfos o consideravam perigoso por ser de origem gibelina, por ceder facilmente aos inimigos e por sua avidez por riqueza e poder. Para fortalecer seu domínio, juntou-se ao neto Nino Visconti, promovendo algumas reformas populares. Rompida a aliança com Visconti, aliou-se ao arcebispo Ruggieri degli Ubaldini e à nobreza gibelina representada pelas poderosas famílias Gualandi, Sismondi e Lanfranchi. Logo, os novos aliados se voltaram contra Ugolino, acusando-o de traição e encarcerando-o na Torre della Muda com seus filhos Gaddo e Uguccione e os netos Anselmo e Nino, este último conhecido como Brigata. Depois de alguns meses de cativeiro, Ruggieri deu ordem para que a chave da prisão fosse jogada no rio Arno para que os prisioneiros morressem de fome.

Na escrita de Mitre, o episódio é assim resumido:

> Ugolino narra seu encarceramento na torre de Pisa, juntamente com seus quatro filhos. Seu sonho fatídico. A agonia de seus filhos, e sua morte por fome. Ugolino sobrevive a seus filhos, e cego, desnorteado, tem mais poder sobre ele a fome que os sentimentos naturais. (MITRE, 1922 p. 191).[10]

No quadro das traduções do episódio do "Conde Ugolino" (anexo I), constam as traduções deste feitas por Bartolomé Mitre e Dom Pedro II junto ao original de Dante.

Uma análise descritiva comparada das traduções de Dom Pedro II e Bartolomé Mitre requer o uso de uma metodologia apropriada. Neste caso, usar-se-ão os Estudos Descritivos da Tradução (EDT) com auxílio dos pressupostos metodológicos da Crítica genética (CG). Os ETD nasceram da crítica aos modelos tradicionais adotados em tradução, a chamada abordagem prescritivista, que ambicionava estabelecer regras universais para se fazer traduções e que fossem aplicáveis para qualquer caso. Os EDT surgiram a partir das reflexões de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, com a preocupação não só de descrever, mas de explicar os produtos, funções e processos tradutórios e, ainda, de medir o impacto

[10] Hugolino narra su emparedamiento en la torre de Pisa, juntamente con sus cuatro hijos. Su sueño fatídico. La agonía de sus hijos, y su muerte por hambre. Hugolino sobrevive a sus hijos, y ciego, desatentado, puede en él más el hambre que los sentimientos naturales (MITRE, 1922 p. 191).

das traduções no sistema receptor. Estabelece-se, assim, a visão da tradução como criadora de um novo jogo de linguagem na cultura de chegada, o que pode produzir novas práticas, novas ideias e novos comportamentos (TOURY, 1995).
A CG originou-se na França, em 1968, a partir do estudo de manuscritos literários e, segundo Romanelli (2006), chegou ao Brasil em 1985, por iniciativa de Philippe Willemart. A CG considera que o resultado de um trabalho artístico é fruto de uma sucessão complexa de fatos e fenômenos, que vão da preparação da pesquisa, às técnicas de escritura e correções, até as influências de diversas ordens, que incidem na composição da obra. Seu princípio, segundo Biasi:

> [...] é o de dar uma atenção tão grande quanto possível ao trabalho do escritor, aos seus gestos, às suas emoções, às suas incertezas: o que ela propõe é redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levaram até sua forma definitiva. Com que intenção? A de melhor compreendê-la: conhecer por dentro a sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve. Observar seus momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o rastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou, etc. A genética dos textos faz penetrar no laboratório secreto do escritor, no espaço íntimo de uma escritura que se busca [...] (2010, p. 11).

Um dos instrumentos teóricos fundamentais da concepção descritiva é a teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990). Esta concepção pressupõe que a literatura compõe um sistema (o sistema literário mundial) e que este implica na existência de uma rede de subsistemas inter-relacionados dialeticamente e, entre eles, os sistemas literários nacionais. A existência de subsistemas que se relacionam sincronicamente, mas também diacronicamente, remete-nos à constatação da existência de fronteiras entre estes. A compreensão sistêmica nos permite entender que tais fronteiras são flexíveis, permeáveis e instáveis, ou seja, existe uma relação entre dois lados, duas culturas literárias, que não necessariamente coincide com a fronteira do estado. O caráter flexível, permeável e a instabilidade dessas fronteiras permite ao pesquisador perceber que a relação aí estabelecida, agindo no interior do sistema, é dialética e que, portanto, existe uma interdependência entre processos, função e produtos, o que implica em intervenções nos produtos de acordo com os interesses dominantes que atuam no polissistema.

A tradução pode ter uma maior ou menor conformação às normas da cultura e língua de partida ou da cultura e língua de chegada. Toury (1995) titula de adequada a tradução que se desvia dos padrões sancionados pela cultura que a abriga, ou seja, quando ela reproduz as normas, tanto linguísticas como textuais, do texto de partida, e é aceitável quando se coaduna com os padrões da cultura-meta.

Toury (2001) ainda sustenta que as culturas recorrem à tradução como uma forma de preencherem as suas lacunas e que esta é feita a partir de normas concebidas para satisfazer certas necessidades da cultura receptora e dos seus membros. Para ele, um texto pode ser considerado uma tradução quando assim é aceito pelas normas da cultura de chegada.

A análise realizada com base na abordagem descritiva é uma vertente metodológica relativamente nova e tem em Holmes (1972) um dos fundadores do conceito. Para ele, a tradução não é meramente uma transposição linguística, mas um ato de comunicação que (re)interpreta textos em outra língua sob determinado contexto sociocultural e com uma determinada finalidade. Ainda para Holmes, os estudos da tradução podem estar focados em três linhas de pesquisa: no produto, na função e no processo.

Os estudos descritivos focados no processo buscam descrever o processo criativo durante o ato tradutório em si, o que acontece na mente do tradutor enquanto cria um texto novo a partir de um texto pré-existente numa outra língua. Uma análise deste tipo nos permite investigar as estratégias utilizadas por eles e desvendar quais métodos e técnicas foram usados, analisando suas escolhas e a existência ou não de padrões no processo tradutório de ambos. De tal modo, podem-se destacar alguns aspectos importantes do processo criativo do ato tradutório em Dom Pedro II e Mitre, como nos exemplos a seguir:

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
3	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabello Da cabeça, que atraz já tinha gasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.

Observa-se que, nos dois primeiros versos, a tradução é literal por ambos os tradutores. No verso 3, com a adição do advérbio "quase", Mitre diferencia um pouco sua tradução do original e da de Dom Pedro II.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
15	Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogerio arcebispo este malvado; Ouve, porque sobre elle assim me inclino;	Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.

Mitre acrescenta a preposição "de" no verso 13, o que pode induzir o leitor a pensar que Ruggiero é um local. Dom Pedro, no verso 13, usa o verbo "saber" no futuro, o que produz alteração de sentido, pois, quando da morte do conde Ugolino, Dante já tinha 24 anos e, portanto, devia ter conhecimento do fato. Igualmente, mas menos importante, no verso 15, em vez de "vizinho" usa "inclino".

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
21	Mas no- sabes el modo	Mas certamente o que	però quel che non puoi

	despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.	não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d'elle offendido	avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.

Mitre torna o terceto imperativo afirmando que sua morte foi cruel, enquanto Dante e Dom Pedro deixam essa decisão para quem irá ouvir o acontecido. Dom Pedro traduz "avere inteso" (ter entendido) por "tens ouvido", ou seja, altera o léxico, mas não compromete o sentido do original.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
24	Una estrecha ventana de *La Muda,* que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,	N'um vão estreito, dentro d'esse forte, Que a chamar-se da fome de mim veio, E onde outrem aguarda triste sorte.	Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,

Dom Pedro substitui "La Muda" por "forte". Havia optado por encerrar o verso 20 com "morte", assim não pôde manter o nome da torre. Mitre acrescenta um "todavía" no verso 23 por causa da rima. No verso 24, Dom Pedro coloca o verbo no presente: "aguarda", enquanto Mitre o coloca no futuro – "encerrará"–, mais próximo do original (SAPEGNO, 1968, p. 364).

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
48	Sentí clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,	Eis que ouvi que fechavão a sahida De horivel torre; logo rosto olhei De meus filhos sem dar signal e vida	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi sanza far motto.

Mitre aumenta a dramaticidade do terceto incluindo o verbo "sepultar" e o adjetivo "maltratado" para designar o rosto dos filhos. Dom Pedro faz o mesmo movimento ao traduzir "sanza far motto" (sem nada dizer) por "sem dar signal e vida".

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
72	Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!	Ahi morreu, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um Do quinto ao sexto dia; já perdido,	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,

Mitre reforça a ideia de uma morte por fome e cruel acrescentando "hambrientos" e "en ansia cruda". Dom Pedro reforça o estado desesperador de Ugolino apondo o adjetivo "caído". Mitre traduz "come tu mi vedi" por "con la lengua muda" praticamente fixando uma imagem do estado de Ugolino. A tradução de Dom Pedro "qual me vês" permite que se imagine a cena de infinitas maneiras e é mais literal em relação ao original.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
75	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... ¡El hambre sofocó los sentimientos!	Cego me puz a apalpar cada um Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor emfim o jejum.	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due dì li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.

Nesse terceto, um dos mais emblemáticos do episódio, Mitre não menciona diretamente o fato de os filhos e netos de Ugolino estarem mortos. Sacrificou um pouco do sentido em favor da forma.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
78	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.	Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo, o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.

Dom Pedro usa o gerúndio, o que permite a ideia de uma ação com progressão indefinida e continuada.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
81	i Ay! ¡ Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el *sí* se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ah Pisa, vitupereo viu das gentes Da bella terra, aonda o si resôa, Se os visinhos não punem-te indolentes,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,

Dom Pedro acresce a "vitupério" o adjetivo "vil", aumentando o tom de gravidade do ato praticado pelos habitantes da cidade de Pisa (vergonha infame) e muda o

sentido do verso 81, ao classificar antecipadamente os vizinhos de "indolentes" se estes não punirem Pisa. Também Mitre muda o sentido deste verso, ao não fazer menção às cidades vizinhas de Pisa, e se limita a dizer que o castigo vem lentamente.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
84	muévanse la Caprara -y la Gorgona cierre su boca el Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona!	Vem Gorgona, Capraia, em hora bôa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que elle afogue a ultima pessôa.	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!

No verso 82, Dom Pedro açoda a vingança contra Pisa, quando acrescenta "em hora boa" ao chamado às ilhas de Gorgona e Capraia para fecharem a foz do rio Arno e afogarem os seus habitantes. No verso 83, Mitre conclama as correntes do Arno e, com o acréscimo da expressão "y su corriente", dá mais dinamicidade à ação.

Enfim, a análise do processo criativo indica que os dois tradutores tinham contato íntimo com o original. Dom Pedro o sabia de memória, como atestam as notas finais de *Cinco de maio, ode heróica*, publicada em 1885, na qual se atribui a Dom Pedro o texto abaixo:

> O, em todos os sentidos, primeiro poema da lingua italiana, a *Divina Comedia,* é das mais extraordinárias concepções. Affastados por mais de seis séculos daquelle idioma, daquellas allusões, daquellas obscuridades, que já no seu tempo o eram, não saboreámos hoje a *Trilogia,* como fora para desejar; mas por tal arte me enleva a sua leitura, que conservo de memória os mais notáveis de seus cantos (O., apud MANZONI, 1885, p. 68).

Na análise por nós realizada:

> [...] é presumível que o imperador tivesse pronto em sua cabeça o sentido geral da tradução e que, mentalmente, devia ter testado soluções tradutórias e os seus efeitos antes mesmo de sentar-se à mesa com a pena e a folha de papel em branco à sua frente. Portanto, ao iniciar o ato tradutório em si, ou seja, no momento da escritura, é possível que a parte mais intensa do processo criativo de Dom Pedro já houvesse se dado através de contínuos e incessantes jorros intelectuais, transpassados por anos de contato com o canto e consubstanciados em inúmeros momentos de abstrações. (DAROS, 2012, p. 182)

A tradução de Mitre foi um trabalho que durou quarenta anos de compulsivas releituras do texto. As características de seus manuscritos mostram uma postura diferente da de Dom Pedro. Nestes se percebe que Mitre planejava cada detalhe do ato tradutório tendo sempre à frente a parte do texto original sobre o qual estava trabalhando. Aparentemente Mitre se enquadra naquilo que De Biasi (2010) classifica como escritura com programação roteirizada, característica de escritores que trabalham com um roteiro pré-estabelecido em que:

> [...] há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura, sob a forma de planos, roteiros, anotações, esboços, pesquisas documentais, que tem como função preparar e organizar uma redação que poderá depois ser realizada parte por parte, capítulo por capítulo, página por página (...), segundo um sistema de reescritura finalizante, ponderado por um jogo permanente de idas e vindas entre redação local e roteirização global (p. 44).

Para uma análise descritiva focada no produto – a que descreve as traduções existentes de forma isolada ou comparada, de um período determinado, numa certa língua e ou tipo textual ou discursivo – é importante contextualizar o pensamento dos dois tradutores sobre a arte de traduzir.

Mitre era adepto da tradução literal, tanto da forma como do conteúdo. Na sua *Teoría del traductor*, diz:

> As obras-primas dos grandes escritores – e sobretudo, as poéticas – devem ser traduzidas ao pé da letra, para que sejam ao menos um reflexo (direto) do original, e não uma *belle infidèle*, como se disse de algumas versões belamente vestidas, que as disfarçam. São textos bíblicos que entraram em circulação universal como a boa moeda, com seu cunho e sua lei, e constituem, por sua forma e por sua base, elementos essenciais incorporados ao intelecto e à consciência humana. (1922, p. VII)[11]

Para o presidente, o tradutor devia evitar a introdução de marcas próprias que denotassem a sua presença. Assim, considerava que a tradução perfeita devia manter as características e o espírito do original. Contrapunha-se à corrente francesa conhecida como *belles infidèles* que propunha a nacionalização das traduções, preservando do texto original o conteúdo, ou seja, o princípio da fidelidade ao espírito, e não à letra, por considerar a obra original intocável e sagrada, assim como a Bíblia. A introdução de características próprias do tradutor, a pretexto de melhorar a obra, era, para Mitre, uma falsificação do original. Na tradução de poesia, defendia a manutenção da estrutura do poema original, com suas estrofes, a mesma quantidade de versos, a mesma métrica e, também, a conservação das palavras que imprimiam distinção ao texto. Mantendo a rima do poema original, pensava manter-lhe a musicalidade. Para ele, o tradutor apenas interpretava, e com limitações, as criações harmônicas dos grandes maestros.

Já Dom Pedro não deixou registros escritos do seu pensamento acerca de uma teoria da tradução, mas supõe-se que tinha uma opinião muito próxima da de Mitre, uma vez que, neste período, no Brasil, essa era a linha predominante e, também, pelas traduções que operou. Um dos tradutores da época, de quem o Imperador possivelmente tenha sofrido influência, foi De Simoni, autor da antologia *Ramalhete poético do parnaso italiano*, publicada em 1843. O livro é uma homenagem ao matrimônio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa

[11] Las obras maestras de los grandes escritores,—y sobre todo, las poéticas,—deben traducirse al pie de la letra, para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una bella infidel, como se ha dicho de algunas versiones bellamente ataviadas, que las disfrazan. Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley, y constituyen por su forma y por su fondo elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana (1922, p. VII).

Cristina e, no prefácio da obra, De Simoni escreve um pequeno tratado refletindo sobre o que é tradução e a sua prática tradutória pessoal. Nele, afirma:

> [...] 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. (1843, p. X)

A opção de produzir um texto poético, próximo do original, sabidamente, majora as dificuldades de se fazer equações métricas e estéticas. O próprio Dante advogava que "[...] o que foi harmonizado pelo toque das musas não se pode transpor de sua língua para outra sem quebrar toda a suavidade e a harmonia" (DANTE apud GUERINI, 2005, p. 23). A professora e tradutora Amina Di Munno destaca que, mesmo hoje, "o mito da 'intraduzibilidade' da poesia, apesar dos debates e opiniões diferentes sobre esta questão, ainda está vivo. É muito discutida também a hipótese de que somente poetas podem traduzir poetas". E fala da dificuldade maior na tradução de poesia no âmbito literário, pois:

> Aplicar conceitos teóricos e práticos envolvendo as categorias da interpretação, da intertextualidade, da interculturalidade, da decodificação e recodificação do texto literário, não basta. Na poesia, a tradução deve trazer em si o ritmo, o tom, a musicalidade do texto original. Pode-se dar ao poema uma forma física diferente, porque nem sempre existem correspondências semânticas exatas ou formas sintáticas paralelas; no entanto, não se pode alterar a sua forma espiritual. Traduzir de uma língua para outra significa fazer uma série de modificações, alterações: os versos podem sofrer expansão ou limitação. A musica de uma estrofe, a sugestão de um verso são atribuídas ao movimento rítmico, ao jogo de acentos, às pausas entre um termo e outro. Deve-se à sensibilidade do tradutor reconhecer esses elementos de maneira que a diferença no processo de transição a partir do original para a língua-alvo seja tão pequena quanto possível, por meio de estratégias que consistem na escolha de um sinônimo, na busca de uma assonância, no acento de uma palavra. (DI MUNNO, 2011, p. 145)

Não obstante essas questões, ainda mais em se tratando do terceto dantesco que não permite a expansão ou limitação do verso, ambos produziram uma tradução de qualidade. Procuraram manter uma mesma métrica em seus tercetos encadeados, além do ritmo, cuidando da regularidade na sucessão silábica para garantir cadência à leitura. A estrutura geral do texto de chegada dos dois tradutores é muito semelhante à do texto de partida de Dante. As palavras, a sintaxe das frases e mesmo a pontuação não possuem alterações significativas em relação ao texto original em boa parte dos tercetos, mais acentuadamente em Dom Pedro.

Em Mitre, a despeito de sua posição de defensor da tradução literal, palavra a palavra, vê-se, na tradução do episódio do "Conde Ugolino", que, em vários tercetos, ele fez uma construção que se pode avaliar como sendo de relativa distância em relação ao original. Em geral, a sua tradução é menos literal do que a de Dom Pedro. Ele muda o sentido do verso 81, por exemplo, ao não fazer menção às cidades vizinhas de Pisa e se limitar a dizer que o castigo vem lentamente.

vv	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dante Alighieri
81	pues que el castigo viene lentamente,	poi che i vicini a te punir son lenti,

Também Dom Pedro, por vezes, faz construções que guardam certa distância do original. No caso do verso 63, por exemplo, ele inclui o substantivo "saudade", o que acentua o sentimento de dor na fala dos filhos e netos do Conde Ugolino e aproxima o sentido do verso da cultura brasileira ao usar uma palavra peculiar da língua portuguesa. Algo que a linguagem touryana caracteriza como tornar o texto aceitável à cultura receptora.

vv	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri
63	Das pobres carnes, tiras sem saudade	queste misere carni, e tu le spoglia".

Existe uma razoável controvérsia sobre o valor poético e literário da obra do Imperador. O editor de 1932, Medeiros e Albuquerque, considerava a obra de Dom Pedro II como sendo de pouco valor. Já o escritor francês Victor Hugo o cunhou com o epíteto de "neto de Marco Aurélio".[12] Benjamim Mossé (1890), em *Vida de Dom Pedro II,* cita uma passagem de um livro sobre o Brasil do reverendo Fletcher[13] que diz:

> Em 1864 tive o prazer de remetter a Longfellow e a Whittier a traducção, feita pelo imperador, de dois dos seus mais bellos poemas. Nessas traducções S.M. mostrou perfeito conhecimento de nossa lingua.
> Longfellow disse-me que The Story of King Robert of Sicily fora traduzida em português por três poetas, mas que a traducção feita pelo Imperador era a melhor (p. 263).

Seu trabalho como tradutor é pouco conhecido, tanto pela população quanto pelo mundo acadêmico, pois, até agora, eram exíguas as pesquisas a respeito do tema *Dom Pedro II e a tradução*. Em 2013 foi publicado o primeiro livro que trata exclusivamente deste tema, no qual assino um dos capítulos.

A tradução de Mitre obteve muito maior repercussão. Tal se deu tanto na Argentina como no exterior. Inicialmente, Mitre buscou manter, na sua tradução, características do italiano da baixa idade média. Usando arcaísmos do espanhol do século XV, pretendia aproximar-se do italiano de Dante, pois considerava as duas línguas muito confinantes nesse período. Esta ideia foi sendo abandonada nas sucessivas revisões que fez de sua obra a cada nova reedição, até chegar a uma versão definitiva em 1897.

Como todo autor que realiza um trabalho ousado, Mitre foi alvo de críticas positivas e negativas. As negativas vieram principalmente de um setor da elite portenha que, por conhecer o italiano da época de Dante, podia criticar supostas infidelidades cometidas. Alguns opinavam que ele se equivocou e que deveria ter usado o castelhano da época falado no Rio da Prata. As críticas positivas vieram do

[12] Marco Aurélio foi imperador romano de 161 a 180 depois de Cristo. Filósofo estóico e autor de *Pensamentos,* um dos mais importantes textos humanistas da antiguidade clássica (SOUZA, 1979, p.123).

[13] Brazil and the brazilians. Rev. James C. Fletcher And Rev. D. P. Kidder, D.D., 2ª edição, 1879, Boston, p. 233.

mundo todo: da Espanha, Gaspar Núñez de Arce, entre outros; da França, Paul Foucher; da Itália, do *Colegio della Arcadia*, de Gabriele D'Annunzio, que a classificou como *meravigliosa*, da rainha Margarita de Saboya, do secretario de estado do Vaticano, o cardeal Rampolla, do papa Leão XIII, embora este tivesse acentuado que a tradição liberal de Mitre podia ter carregado a obra de um certo anticlericalismo. Na Argentina e Uruguai, recebeu elogios de intelectuais e de órgãos da imprensa. Longhi de Bracaglia disse que, apesar dos arcaísmos e giros clássicos, a tradução de Mitre buscou respeitar a natureza do castelhano rio-platense e era mais fácil de seguir que o original; e, que, na tradução em tercetos, Mitre demonstrava seu domínio do clássico, do idioma nacional, do italiano e do latim e, ainda, sua compreensão da tragédia de Dante por causa do exílio. Acreditava ser a tradução feita por Mitre muito útil para una nação em formação (BEKENSTEIN, 2012).

A análise descritiva focada na função, para além da tradução em si mesma, deve descrever as traduções circunstanciadas na realidade sociocultural receptora, ressaltando os contextos e não somente os textos (Toury, 1995). O estudo de contextos requer um esforço de descrição do papel que a tradução ocupa no polissistema cultural e literário do período. Conforme já abordado na introdução deste artigo, as literaturas brasileira e argentina no século XIX estavam em formação, o que atribuía à tradução um papel central na construção de uma vertente nacional em ambos os sistemas.

Na análise diacrônica do ato tradutório de Mitre, percebe-se uma multiplicidade de propósitos, pois certamente há diferenças estimáveis entre o exilado que iniciou a tradução da *Divina Comédia* em 1848 e o ex-presidente da nação que publicou o texto definitivo em 1897. Acerca do público que pretendia atingir com sua tradução do poeta *fiorentino*, há um bom indício no prólogo da edição de 1897. Mitre informa que era uma edição de poucos exemplares e destinada, principalmente, às bibliotecas e aos literatos da Europa e da América (1922, p. XIX). Quanto a Dom Pedro II, não se sabe exatamente quando as tenha feito, no entanto, a obra de Dante o acompanhou durante toda a vida, e o comportamento e a conduta geral indicam que ele não se pretendia um grande poeta, mas que tinha o objetivo de ser considerado e aceito nesse meio, não exclusivamente da poesia e da literatura, porém no mundo das artes e da ciência; e não apenas como um produtor dessas, mas também como um admirador e um incentivador. Aspirava à imagem de um monarca moderno, apoiador das ciências e das artes e de um homem engajado no seu estudo e desenvolvimento.

Contudo parece evidente que, com a representação dantesca, Mitre e Dom Pedro II pretendiam influenciar leitores em seu próprio sistema literário. Sobretudo Mitre – que fez a tradução integral da *Divina Comédia* –, pois o seu público-alvo, mais do que o leitor culto argentino, era a camada de intelectuais e políticos capazes de contribuir, de alguma forma, com uma mudança situacional em direção ao projeto de nação que almejava. Ambos tomaram emprestada a imagem de Dante para que a recepção dos seus ideais fosse mais facilmente compreendida e aceita. Todavia há que se considerar que os dois governantes enviaram suas traduções para serem avaliadas por instituições e intelectuais de vários países, o que permite inferir que,

dentre as motivações, estava, ainda, a busca de reconhecimento de seus trabalhos e a inserção de seus países na literatura do mundo, posto que a tradução é igualmente um ato de escritura e, como tal, passa pelos mesmos momentos da escritura do texto chamado de original, produzindo um novo texto a ser oferecido a uma outra cultura que experimentará nele o prazer da leitura.

A distância no tempo que separa Dante de Mitre e de Dom Pedro II não impede de destacar as semelhanças entre estes três personagens: foram líderes em suas nações e compartilharam o gosto pela arte e pela literatura. Suas vidas foram marcadas por acontecimentos políticos e estes influenciaram suas obras. Todos experimentaram o exílio, Dante e Dom Pedro II sem jamais terem voltado a rever suas pátrias.

No Brasil de Dom Pedro II era presente a preocupação da afirmação de uma cultura nacional e o desenvolvimento de uma identidade artística e literária próprias. A Argentina, durante o governo de Mitre, buscou unificar-se como nação, e a Itália, também, na luta por unificação, vivia o seu *Risorgimento*.

As traduções de Dante realizadas por Bartolomé Mitre e Dom Pedro II promoveram o encontro de três nações em busca de uma identidade nacional: o Brasil, a Argentina e a Itália. Todas as três, em maior ou menor grau, foram buscar em Dante inspiração estética, teórica e política para seus objetivos nacionais.

Referências Bibliográficas

ALCÂNTARA, D. Pedro de. Poesias Completas de D. Pedro II (com um prefácio de MEDEIROS E ALBUQUERQUE) (Originais e traduções. Sonetos do Exílio. Autenticas e apócrifas). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.

_____.(1999). Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890. Organização de Begonha Bediaga, Petrópolis: Museu Imperial,

Alighieri , D. (1922). La Divina Comedia. Trad. Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Latium.

_____. (1955) La Divina Commedia: Inferno**.** A cura di Natalino Sapegno. Firenze: La nuova Italia editrice.

Alencar, Ch.; Carpi, L.; & Ribeiro, M.(1996). História da Sociedade Brasileira, 13ª edição, Rio de Janeiro: Livro Técnico.

Bekenstein, G. (1897). La *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en la traducción de Bartolomé Mitre *(1897.* Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012). Disponível em : http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-divina-comedia-de-dante-alighieri-en-la-traduccion-de-bartolome-mitre-1897/. Acesso em 28 ago 2013.

Biasi, Pierre-Marc de. (2010). A genética dos textos. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Carisomo, A. (1996). Historia de la literatura argentina y americana. 7ª edição, Buenos Aires: Luis Lasserre y Cia. S.A.

Casanova, P. (2002). A República Mundial das Letras. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.

CROLLA, Adriana. Traducción literaria en argentina. Tradición, matrices culturales y tra-dicciones en perspectiva comparada. Transfer VIII: 1-2, mayo 2013, pp. 1-15.

Daros, R.(2012). O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de "Paolo e Francesca" da *Divina Comédia*. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina.

De Simoni, L. (1843). Ramalhete poético do parnaso italiano. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve.

Di Munno, A. (2011). Prosadores e poetas: sinfonia de vozes brasileiras numa interpretação italiano**.** In: In: *PETERLE,* Patrícia (org.). A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, pp. 135 - 150.

Even-Zohar, I. (1990). Polysistem Studies. Poetics Today. In: *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication,* Vol. 11, Number 1 Spring, pp. 1-268.

Guerini, A., Arrigoni, M., (orgs). (2005). Clássicos da teoria da tradução. Tradução: Maria T. Arrigoni. Antologia bilíngue. Italiano-português; v. 3, Florianópolis, UFSC-NUT, 2005, pp. 17-29.

Holmes, J.(1972/1988). The Name and Nature of Translation Studies. In: *James S. Holmes, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 66-80.

Manzoni, A. (1885). Cinco de Maio: ode heroica. In: *O., Meschia (org.).* Rio de Janeiro: Typ. Moreira, Maximino & Cia.

Mitre, B. (1922). Teoría del traductor. Prefácio à tradução da *Divina Comedia* na edição de 1897. Buenos Aires: Centro cultural "Latiunt".

Mossé, B. (18[?]). Vida de Dom Pedro. São Paulo: Edições Cultura Brasileira S/A,

Ortega, G. (2003). La "lettura" argentina di Dante. Congresso sobre Dante. Quito: Pontificia Universidad Católica, out.

Paz, M. (2003). El infierno de los traductores: El noveno círculo, Página 12 (Suplemento Radar Libros), 2003, 15 de junio.

Romanelli, S. (2006). A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito. Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, pp. 552.

Schuty, Thies. (2001). Dante nel Risorgimento. Rassegna storica del Risorgimento. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano, pp. 97-108.

Schwarcz, L. (1998). As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras.

Toury, G. (1995). Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

_____. (2001). A Tradução como Meio de Planificação e a Planificação da Tradução. Trad. Alexandra Lopes e Maria Lin Moniz. *Colóquio Internacional: Histórias Literárias Comparadas.* Lisboa. Colibri, pp. 17-32.

Anexo I - Quadro das traduções do episódio do "Conde Ugolino":
Dante - Mitre - Dom Pedro II

VV	Bartolomé Mitre (1897[1922])	Dom Pedro II (?[1889][1932])	Dante Alighieri (1955)
3	La boca levantó del fiero pasto. el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabello Da cabeça, que atraz já tinha gasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.
6	i comenzó.- «¡Quieres renueve el duelo, que el corazón, impío me atormenta, y antes de hablar, me oprime sin consuelo!	E começou: tu queres revivêl-o O desespero que minha alma sente, Só de pensal-o; inda antes de dizêl-o,	Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
9	Mas, si al traidor que muerdo, cria afrenta mi palabra cual germen encarnado, hablaré como el que habla y se lamenta.	Porem, se meu discurso, qual semente, Brota infamia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu junctamente,	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.
12	No sé quién eres, ni cómo hás bajado; mas por, tu acento, tú eres florentino; y lo pienso, después que te he escuchado.	Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro	Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.
15	Saber debes fui el conde de Hugolino, y éste fué el arzobispo de Ruggiero: ahora sabrás por qué soy su vecino.	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogerio arcebispo este malvado; Ouve, porque sobre elle assim me inclino;	Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.
18	Por los amaños de su genio artero confíeme de él, y a muerte condenado, bien se sabe, fui, triste prisionero.	Dizer que por intento seu damnado N'elle fiando-me, elle me prendeu E depois me matou, é excusado:	Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri;
21	Mas no- sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.	Mas certamente o que não tens ouvido, E' como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d'elle offendido	però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.
24	Una estrecha ventana de *La Muda,* que es hoy torre del hambre, y todavía a otro afligido encerrará sin duda,	N'um vão estreito, dentro d'esse forte, Que a chamar-se da fome de mim veio, E onde outrem aguarda triste sorte.	Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
27	más de una luna ya mostrado había, cuando en sueños miré correrse el velo que el futuro a mis ojos escondía;	Assaz pela setteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadelo Rasgou-me do futuro o véu ao meio:	m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame.
30	y a éste vi, cual señor con crudo anhelo cazar lobo y lobeznos, en montaña que de Luca y de Pisa parte el suelo.	Qual dono e amo à caça, posso crêl-o, D'um lobo e lobosinhos na montanha Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o,	Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e ' lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno.
33	Con perras flacas, dadas a esta maña, los Gualando, Sismondis y	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrancos, Sismondis	Con cagne magre, studïose e conte Gualandi con Sismondi e con

	Lanfranco, corrían tras sus huellas la campaña.	collocando E Gualandos na frente da campanha;	Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.
36	En corto trecho, con. Cansado tranco, soñé, que a hijos y padre devoraban las perras, con su diente hendiendo el flanco.	Mas na curta carreira já cansado Pae e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi parea lor veder fender li fianchi.
39	Al despertar, mis hijos allí estaban, y los sentí en sueños más crueles, que me pedían pan, y que lloraban.	Antes d'aurora me acordei e então Ouvi meus filhos, junto do meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão,	Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane.
42	¡Serás muy cruel si de mi mal no dueles, pensando en lo que el alma me anunciaba! Si no lloras, ¿de qué llorar tú sueles?	E's bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tem chorado?	Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli?
45	Despiertos ya mis hijos, se acercaba la hora del alimento acostumbrado, y aun soñando, cada uno vacilaba.	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solëa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;
48	Sentí clavar la puerta: sepultado quedé en la horrible torre, y vi maltrecho el rostro de mis hijos; y callado,	Eis que ouvi que fechavão a sahida De horivel torre; logo rosto olhei De meus filhos sem dar signal e vida	e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi sanza far motto.
51	¡ yo no lloraba, empedernido el pecho! ellos lloraban, y Anselmuccio dijo: *¡Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?*	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Ancelminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, qae, não sei.	Io non piangëa, sì dentro impetrai: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".
54	Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo; toda aquel día y en la noche, opreso, basta que al mundo un nuevo sol bendijo.	E não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu!	Perciò non lagrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscìo.
57	Débil rayo de luz, el aire espeso bañó de la prisión, y estremecido, vi en cuatro rostros mi semblante impreso!	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira;	Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,
60	Mordíme las dos manos dolorido, y mis hijos, pensando que me embiste hambre voraz, prorrumpen en quejido:	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali.	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di sùbito levorsi
63	*Será para nosotros menos triste* *<iue comas nuestra carne miserable!* *Tú puedes despojarla; tú la diste.*	E disserão: Oh Pae, maior piedade E' comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, tiras sem saudade	e disser: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".
66	Por consolarlos me mostré inmutable: quedamos todos en mudez sombría... ¿Por qué no me tragó tierra implacable?	Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia mais outro passa-se calado, Ah, crua terra, por que não te abris-te?	Queta' mi allor per non farli più tristi; lo dì e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?
69	Así llegamos hasta- el cuarto día:	Quando por fim o quarto é já	Poscia che fummo al quarto dì

	Gualdo me dijo: *¡Ven, ¡ay!, en mi ayuda!* ^ se tendió a mis pies en agonía.	chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido E diz: Não me soccorres, pae amado?	venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
72	¡ Gualdo murió; y vi con lengua muda, uno a uno morir los tres, hambrientos, el quinto y sexto día, en ansia cruda!	Ahi morreu, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um Do quinto ao sexto dia; já perdido,	Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,
75	Ciego busqué sus cuerpos macilentos... tres días los llamé desatentado... ¡El hambre sofocó los sentimientos!»	Cego me puz a apalpar cada um Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor emfim o jejum.	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due dì li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".
78	Con ojo torvo, así que hubo callado, volvió a roer el cráneo con su diente, como hace el can en hueso destrozado.	Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo, o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.	Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti.
81	i Ay! ¡ Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el *sí* se entona! pues que el castigo viene lentamente,	Ah Pisa, vituperio viu das gentes Da bella terra, aonda o si resôa, Se os visinhos não punem-te indolentes,	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,
84	¡ muévanse la Caprara -y la Gorgona cierre su boca el Arno, y su corriente pueda anegar en tí toda persona! *sf*	Vem Gorgona, Capraia, em hora bôa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que elle afogue a ultima pessôa.	muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!
87	Pues si Hugolino segiin voz de gente, tus castillos vendió, no te era dado martirizar sus hijos crudamente; Sr	Se do povo o Ugolino o accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz,	Che se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
90	que a Hugo y Brigata y ambcs que he cantado, su edad temprana, inculpes declaraba, ¡oh nueva Tebas de crueldad traslado! so	Eram por terna idade innocentados. Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomeados.	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

Obs. Devido à existência de imprecisões na edição impressa de 1932 utilizei-me dos manuscritos de Dom Pedro II para fazer algumas correções. Na tercina 10-12, por exemplo, está:

Quem tu sejas não sei: mas florentino,
Si te ouço, em te chamar não me demoro,

Como se vê, só há dois versos e fica excluído o questionamento de como Dante desceu ao inferno.