

Poesia em tradução

os momentos do processo criativo em Dom Pedro II na tradução da *Divina Comédia*

Romeu Porto Daros*
Universidade Federal
de Santa Catarina
(UFSC). E-mail:
romeud@hotmail.com

A PESQUISA, da qual resulta este artigo, está inserida no trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC, no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, da UFSC, em torno das traduções de Dom Pedro II. A análise a seguir é uma síntese das principais ideias do capítulo IV da dissertação de mestrado de minha autoria intitulada “O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de ‘Paolo e Francesca’ da *Divina Comédia*” que tem como escopo analisar o processo criativo na tradução, do italiano para o português, do episódio de Francesca da Rimini, como também é conhecido o episódio de Paolo e Francesca, da *Divina Comédia* feita por Dom Pedro II na segunda metade do século XIX.

Assim, o objetivo deste artigo é evidenciar e aprofundar a análise dos momentos do processo criativo de Dom Pedro II, considerando as possíveis campanhas de criação empenhadas pelo monarca e observando nestas o seu movimento escritural.

O Imperador dividia as tarefas de governo com o estudo e o incentivo às artes, dedicou-se à leitura, à literatura, à poesia e estudou idiomas. Os netos do Monarca publicaram, em 1889, um livro de poesias e traduções do Imperador. Nele se encontram, além de poesias de sua autoria, traduções de poemas de Dante, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Félix Anvers, Henry Longfellow, John Whittier, Alessandro Manzoni, entre outros, num total de 26 poemas e sete cantos religiosos. De Dante estão publicadas as traduções de duas canções: os cantos V e XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia*. Esse livro, impresso pela Typographia do Correio Imperial, em Petrópolis, não contém prefácio ou qualquer tipo de comentário. Como não foi possível o acesso à publicação de 1889,¹ para efeitos deste trabalho, o texto considerado como referência é uma edição de 1932, da Editora Guanabara, com prefácio de autoria do jornalista e escritor Medeiros e Albuquerque.

A técnica de pesquisa foi bibliográfica e histórica, com estudo de textos, documentos, registros e dados empíricos existentes com vistas a organizar o dossiê genético. O dossiê genético é composto por:

- a. 13 fólios de manuscritos digitalizados da tradução do episódio de Francesca da Rimini, cujos originais se encontram no arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;
- b. Cópia digitalizada de partes do Diário Pessoal de Dom Pedro II, cujo original completo se encontra no arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis;
- c. Carta de Dom Pedro II à atriz italiana Ristori, publicado no livro *Uma Amizade Revelada: Correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004. Organizado por Alessandra Vannucci.

O dossiê genético foi estudado considerando-se os pressupostos teóricos e metodológicos da Crítica Genética (CG) e dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT). Os EDT contribuem com a CG no estudo do processo criativo do ato tradutório, pois a análise descritiva inclui, também, indagar sobre o processo que antecede o texto considerado final. De tal modo, os EDT agregam uma importante contribuição à CG e vice-versa.

Assim, a análise descritiva da tradução do episódio de Francesca da Rimini do canto V do “Inferno” foi realizada com o auxílio do modelo metodológico proposto por Lambert e Van

¹ No prefácio da edição de 1932 Medeiros e Albuquerque aponta que a edição de 1889 é raríssima. Diz o autor: “Hoje, essa edição é raríssima. Há, porém, entre outros, um exemplar no Instituto Histórico e outro na Biblioteca Nacional. Eu tive em mãos um, que pertence a D. Julia Lopes de Almeida. Havia outro na biblioteca de Joaquim Nabuco. Foi deste, vendido ao Governo e que se acha na Biblioteca do Itamaraty, que eu fiz copiar as poesias, encontradas neste volume.” ALCÂNTARA, D. Pedro de. *Poesias Completas de D. Pedro II* (Originais e traduções. Sonetos do Exílio. Autênticas e apócrifas). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932, p. 5.

Gorp (2010) que avalia as diferenças e semelhanças preliminares, macroestruturais e microestruturais entre as traduções e o texto de partida.

Gideon Toury (2001), um dos principais teóricos dos EDT, 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 Toury, um texto pode ser considerado uma tradução quando assim é aceite pelas normas da cultura de chegada:

Portanto, num primeiro momento, qualquer que seja a razão para definir um texto como uma tradução, essa pretensa tradução será analisada exclusivamente em termos da sua aceitabilidade (por tipo e extensão) no sistema de chegada, ou seja, em termos de sua submissão às normas dominantes naquele sistema específico.²

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 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, no qual se inserem os estudos de gênese e, portanto, a presente análise, 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.

Deste modo, os EDT subsidiaram a análise e interpretação dos dados, agregando à análise genética a base científica de uma teoria gestada para o estudo do ato tradutório. A CG auxiliou na organização, ordenação, numeração, transcrição dos manuscritos e na análise do prototexto.³ Para Hay,⁴ o crítico genético cumpre concomitantemente dois papéis no seu trabalho analítico: por um lado, ele atua como juiz, pois decide qual objeto material será fruto de um processamento científico ao classificá-lo, organizá-lo diacrônica e sincronicamente e articulá-lo com outros materiais de cunho mais amplo; e, por outro lado, comporta-se como parte implicada, quando faz conclusões acerca do processo criativo da obra de outro.

Para a transcrição dos 13 fólios de manuscritos digitalizados da tradução do episódio de Francesca da Rimini optou-se por uma transcrição de tipo diplomática, conforme exemplo abaixo, por ser esta a que mais respeita a topografia dos significantes gráficos no espaço do manuscrito, reproduzindo o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original.⁵

² Perciò, qualunque sia la ragione per definire un testo come traduzione, in una prima fase ogni presunta traduzione verrà analizzata esclusivamente dal punto di vista della sua accettabilità (per tipo ed estensione) nel sistema di arrivo, cioè nei termini della sua sottomissione alle norme dominanti in quello specifico sistema (TOURY, Gideon. Principi per un'analisi descrittiva della traduzione (1980). In: NERGAARD, S. (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995a, p. 194) – Tradução nossa.

³ Conforme a definição de Bellemin-Noël, para quem o prototexto é um conjunto de documentos empiricamente selecionados pelo pesquisador, para reconstituir os antecedentes do texto. BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. *Manuscritica. Revista de Crítica Genética*. São Paulo, APML, n. 4, 1993, p. 139.

⁴ HAY, Louis. *A literatura dos escritores: Questões de Crítica Genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

⁵ BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 85.

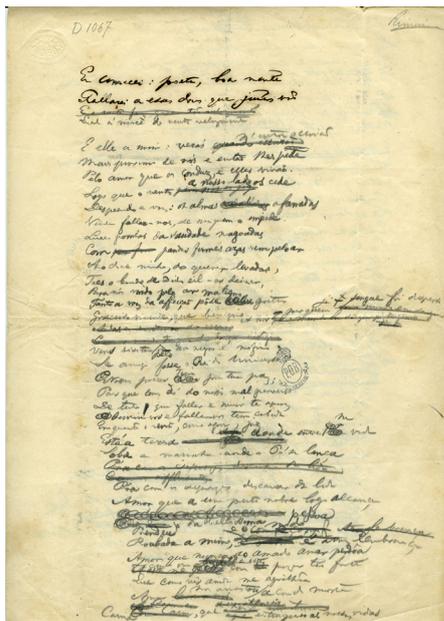


Figura 01. Manuscrito de Dom Pedro II, referente à versão 1, fólio 1

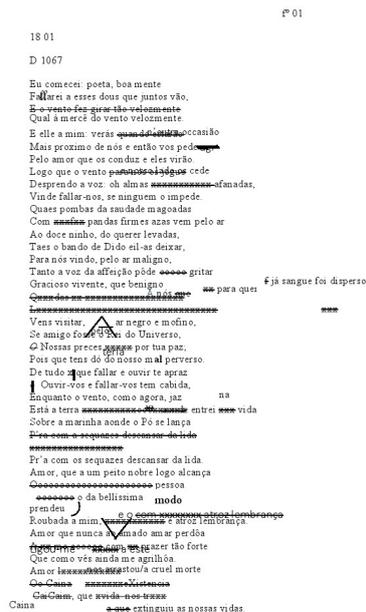


Figura 02. Transcrição diplomática do manuscrito referente à versão 1, fólio 1

Organizou-se assim um Quadro Diacrônico das Transcrições (QDT)⁶ em ordem cronológica crescente. Partiu-se do que se considerou ser a primeira tentativa de tradução de Dom Pedro II, ou seja, a versão 1, chegando-se até o texto publicado em 1932. Na última coluna consta o texto original-escrito por Dante Alighieri no século XIV. Entre a versão 1 e o texto publicado estão mais três versões: a versão 2, a versão 3 e o manuscrito considerado definitivo. Como não existem datas nos manuscritos, o critério utilizado para estabelecer a sequência das versões foi a presença ou ausência de rasuras, de uma a outra, observando-se a coerência na construção do texto.

Deste modo, ao adotar-se uma visão diacrônica do processo criativo na análise genética dos manuscritos tradutórios tonou-se possível distinguir, no percurso do fluxo escritural de Dom Pedro II, três momentos no processo criativo e quatro campanhas de criação.

As quatro campanhas de criação, sinteticamente, serão descritas a seguir.

Na primeira campanha de tradução observa-se que um intenso jorro de ideias produz a primeira versão. Como Dom Pedro II já possuía, em função de sua cultura, razoável compreensão do texto e do sentido do canto V do “Inferno” de Dante a ser traduzido, supõe-se que iniciou subitamente a campanha de tradução. O conhecimento prévio do fio condutor da narrativa do canto faz da campanha um momento vigoroso, quase agressivo, quando Dom Pedro II constrói a tradução pensando mais verso a verso, ou mesmo, terceto a terceto, do que palavra a palavra, em um encadeamento estratégico quase linear, que parte do início do texto e vai até o seu final, sem voltas, sem importantes titubeares de sentido, mas com algumas hesitações. Essas são mais de ordem estética, guardando correspondência com a métrica e a rima do que com o sentido.

Algumas vezes Dom Pedro II risca os textos escritos e os reescreve praticamente da mesma forma, como no trecho a seguir:

⁶ O Quadro Diacrônico da Transcrição do canto V encontra-se disponível em DAROS, Romeu Porto. *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de ‘Paolo e Francesca’ da Divina Comédia*. 2011, p. 127-134. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Romeu_Porto_Daros_-_Dissertacao.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2013.

#1⁷

⁷ O símbolo “#” corresponde a “versão”.

Em quanto/assim essa alma me ~~xx~~ conta seu labor
~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ essa alma ~~assim~~ ~~xxxxxxxx~~ ~~xxxxx~~
chora ~~x~~ e tanto o dó ~~xxxx~~ me attrae
A outra assim ~~chora tanto~~ attrae
~~xxxx~~ Que desmaiei da morte sob a côr,

Não há um padrão nas rasuras. Usa riscos que cancelam frases, expressões ou palavras. Os riscos podem ser mais leves e abertos, permitindo a transcrição do texto cancelado:

#1

Eu comecei: poeta, boa mente
Fallarei a esses dous que juntos vão,
E o vento fez girar tão velozmente
Qual á mercê do vento velozmente.

Ou ainda, os riscos podem ser fechados, impedindo a transcrição do que foi cancelado. Incluem-se nessa categoria as rasuras circulares, que igualmente impedem a transcrição e passam a ideia de que Dom Pedro II quisesse cancelar letra a letra e esquecer o que escreveu:

#1

Amor, que a um peito nobre logo alcança
Oooooooooooooooooooooooooooooo pessoa
ooooooooo da bellíssima
prendeu modo
e o com ~~xxxxxxx~~ atroz lembrança
Roubada a mim, ~~xxxxxxx~~ é atroz lembrança.

Usa poucos símbolos indicativos de mudanças e acréscimos. Um dos raros casos é o circunflexo abaixo para indicar o acréscimo da contração *pele*:

#1

Gracioso vivente, que benigno ~~xx~~ para quem ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
A nós que ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxdas xx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
Vens visitar, ~~pele~~ ar negro e mofino,

Às vezes faz contínuos cancelamentos do mesmo verso ou palavra:

#1

na
Está a terra ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{xxx} aonde entrei ~~xxx~~ vida
Sobre a marinha aonde o Pó se lança
~~Pr'a com a sequazes descansar da lida~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
Pr'a com os sequazes descansar da lida.

A intensidade das rasuras, dos cancelamentos e dos riscos pode confundir o analista e induzi-lo à ideia da existência de dificuldades no processamento da tradução. No entanto, a exiguidade de hesitações, de destaques de palavras e de anotações, que se existissem indicariam problemas de compreensão, síntese ou dúvidas de significado de conteúdo, mostra que, já na primeira versão, Dom Pedro II tinha o sentido geral da tradução na mente, com seus tercetos e com seus versos. Se ela não estava completamente resolvida estava razoavelmente sedimentada. Os contínuos cancelamentos de um mesmo verso ou de uma mesma palavra são testagens que apenas revelam a espiralidade do processo criativo e que este nunca é linear. Outro indicativo desta hipótese são as pouquíssimas rasuras existentes nas demais três versões que antecedem o texto impresso, como veremos mais adiante.

Portanto, parece razoável supor que, na mente de Dom Pedro II, a compreensão do texto já tinha se dado e, por conseguinte, uma primeira tradução do conjunto do canto já se encontrava desenhada. O que indica que o monarca escreveu já com a ideia pré-estabelecida da tradução, por conhecer muito bem o texto original e outras traduções para o português do canto V, pois ele era um grande leitor. Outra suposição que parece pertinente é de que essa primeira campanha foi contínua, ininterrupta e, possivelmente, breve. Concorre para isso, além da já descrita intensidade do jorro e das rasuras, também o fato de tê-la realizado em apenas dois fólios, especialmente utilizados em quase sua totalidade, numa atitude de quem não estava preocupado com a estética do manuscrito em si. Ele encontrava-se em um momento em que o importante era registrar a totalidade das ideias que lhe estava à mente. Além disso, é razoável presumir que nesse momento ele não tenha feito paradas para recorrer ao uso do dicionário.

Na segunda campanha de tradução, Dom Pedro II busca organizar o primeiro jorro de ideias. Ele sinaliza as dúvidas que restam para enfrentar. Uma diferença entre a primeira campanha de tradução e a segunda consiste no maior cuidado no enfrentamento das dúvidas. Na primeira campanha, o monarca arriscou traduções para quase todos os versos. Os cancelamentos e escolhas pareciam definitivos. Entretanto, na segunda campanha de tradução, as opções, aparentemente definitivas, serão solucionadas *a posteriori*. No verso 80, do terceto abaixo, por exemplo, a aparente opção por “Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas”, não se confirmará no manuscrito definitivo:

#2

Logo que o vento ao nosso lado os ceder
e lhes digo
^{solto} Desprendendo a voz: oh almas afanadas,
Vinde falar-nos, se ninguem o impede.

Nesse momento, a aproximação com o texto de partida e a preocupação com o estilo, métrica e forma de cada verso são o pano de fundo e parecem orientar as demais decisões. Para o verso 123, por exemplo, busca melhorá-lo testando a introdução do adjetivo *penoso*, o que, como no exemplo anterior, não se confirmará no manuscrito definitivo:

#2
 Que lembrar-se de tempo tão feliz
 Na desgraça, u^{penoso} bem o sabe o teu doutor.
 já

O uso de dicionário pode ter ocorrido no decorrer desta segunda campanha, entretanto observa-se que em nenhum momento Dom Pedro II sinalizou as palavras indicando a existência de dúvidas quanto ao sentido.

Na terceira campanha de tradução, o monarca busca resolver as dúvidas para a conformação da terceira versão. No verso 80, por exemplo, havia sinalizado acima deste, construído na primeira versão, a possibilidade de opção pelo verbo *soltar* e pela inclusão da frase “e lhes digo”, mudanças que de fato mantém na terceira versão:

vv	Versão 2	Versão 3
79	Logo que o vento ao nosso lado os ceder e lhes digo Desprendendo a voz: oh almas afanadas, Vinde falar-nos, se ninguém o impede.	Logo que o vento a nosso lado os cede Solto a voz e lhes digo: oh almas afanadas, Vinde fallar-nos, se ninguém o impede.

Mas, essa opção ainda não será definitiva.

Observa-se também que na terceira versão quase não existem mais rasuras:

vv	Versão 3
136	A boca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor: N'esse dia não lemos para adiante
139	Enquanto essa alma conta seu labor A outra chora e tanto o dó me attrae Que desmaiei da morte sob a côr,
142	E cahi como corpo morto cae

Na quarta e última campanha, Dom Pedro II resolve as dúvidas de significado das palavras, de termos e faz os ajustes estéticos que considera necessários para a escritura do manuscrito definitivo. Em relação à versão anterior, são operadas mudanças em apenas cinco versos: 76, 82, 95, 122 e 123. Foi o momento em que promoveu o ajuste fino do texto:

vv	Versão 3	Manuscrito Definitivo
76	E elle a mim: verás n'outra occasião Mais próximo de nós e então lhes pede Pelo amor que os conduz e eles virão.	E elle a mim: os verás n'outra ocasião Mais proximo de nós, e então lhes pede Pelo amor que os conduz, e eles virão.
82	Quaes pombas de saudade magoadas Com pandas firmes, asas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas,	Leves pombas, da saudade magoadas, Com pandas firmes azas vem pelo ar Ao doce ninho, do querer levadas;
94	De tudo que fallar e ouvir te apraz Ouvir-vos e fallar-vos tem cabida, Enquanto o vento, como agora, jaz.	De tudo que fallar e ouvir † te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.
121	Que lembrar-se do tempo já feliz Na desgraça, é penar, o sabe o teu doutor.	E ella a mim: nenhuma maior dor, Que lembrar-se do tempo tão feliz Na desgraça, e bem o sabe o teu doutor.

Como Dom Pedro II, em princípio, não traduziu com a intenção de publicar, o manuscrito definitivo, fruto da quarta campanha, pode adquirir, às vezes, o status de texto final. Em algumas ocasiões, nesta pesquisa, a quarta versão foi utilizada com a qualidade de texto final, em função de diferenças com o texto impresso de 1932, como se verá a seguir.

No início do prefácio dessa edição, Medeiros, referindo-se à edição de 1889 e a sua própria, diz:

Hoje, essa edição é raríssima. Há, porém, entre outros, um exemplar no Instituto Histórico e outro na Biblioteca Nacional. Eu tive em mãos um, que pertence a D. Julia Lopes de Almeida. Havia outro na biblioteca de Joaquim Nabuco. Foi deste, vendido ao Governo e que se acha na Biblioteca do Itamaraty, que eu fiz copiar as poesias, encontradas neste volume. Assim, quem tiver qualquer duvida sobre a fidelidade da copia pôde verificar o fato.⁸

⁸ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Prefácio. In: D. Pedro II. *Poesias completas de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932, p. 5.

Entretanto, a edição de 1932 possui quatro diferenças em relação ao manuscrito definitivo, a saber:

i. No verso 87 há um erro que parece ser um problema de impressão:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso (1932)
87	Tanto a voz da affeição <u>pôde</u> gritar.	Tanto a voz da affeição <u>poude</u> gritar.

ii. No manuscrito definitivo, no verso 95, Dom Pedro II usa o pronome *vos*, aliás, em todas as versões. No texto publicado é usado o pronome *nos*:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso de 1932
94	De tudo que fallar e ouvir † te apraz Servir-vos e fallar-vos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.	De tudo que fallar e ouvir te apraz Servir-nos e fallar-nos tem cabida Enquanto o vento, como agora, jaz.

- iii. No texto publicado em 1932, há uma troca de versos: o 136 é suprimido e trocado pelo verso 140 que aparecerá, então, duas vezes, no seu próprio lugar e substituindo o verso 136. Ainda nesse verso a palavra “outra” é publicada como “outrara”:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso de 1932
136	A bocca me beijou todo anhelante. Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.	A outrara chora e tanto o dó me attrae, Galeoto era o livro e seu autor; N'esse dia não lemos para adiante.

- iv. No verso 142 do texto impresso, o verbo *cair* é posto na terceira pessoa, enquanto que em todas as versões dos manuscritos, inclusive no definitivo, o verbo está na primeira pessoa:

vv	Manuscrito Definitivo	Texto Impresso (1932)
142	E <u>cahi</u> como corpo morto cae.	E <u>cahiu</u> como corpo morto cae.

Os casos **i** e **iii** parecem erros de impressão. Possivelmente o mesmo aconteça com relação aos casos **ii** e **iv**. No verso 95, Francesca se dispõe a ouvir e a falar o que os visitantes desejam, portanto o uso do pronome *vos*, como está no manuscrito definitivo, deve ter sido a opção de Dom Pedro II. Em relação à alteração da primeira para terceira pessoa do verbo *cair*, no verso 142, há que recordar que Dante narra a *Divina Comédia* em primeira pessoa, e que o monarca mantém esse tratamento nos versos do canto V quando Dante faz menção a si próprio. Considerando-se a possibilidade de essas alterações terem sido propositais, parece razoável supor que elas não foram operadas por Dom Pedro II. Cabe aqui ressaltar que essas intervenções no texto impresso de 1932 levam a um juízo, às vezes, negativo da qualidade da tradução do Imperador, o que ressalta a importância do estudo dos seus manuscritos para uma verdadeira análise e crítica da qualidade dessas traduções.

Somente após essa análise genética do prototexto é que foi possível perceber, no fluxo tradutório do processo criativo de Dom Pedro II, durante a tradução do canto V do “Inferno”, três momentos distintos, porém, interligados.

No primeiro momento do processo criativo observa-se, por assim dizer, uma espécie de tempestade criativa. Dom Pedro II, de forma quase compulsiva, transpõe para o papel a tradução já delineada em sua mente. O resultado desse processo é a primeira versão. A quantidade de cancelamentos, inclusões, novos cancelamentos e novas inclusões dá ideia do frenesi desse instante criativo e de sua espiralidade. A pena move-se vertical, horizontal e diagonalmente cancelando e incluindo, sem obedecer a um critério rígido. A regra é a não regra. O importante é registrar cada sopro de ideia.

Existem momentos de grande produção intelectual em que a obra, ou parte importante dessa, existe quase que por completo na cabeça do autor. Esses momentos podem gerar intensos jorros de criação quando o texto flui como se o encadeamento da trama estivesse sendo ditado pelo inconsciente ao consciente, como rios que alimentam uma grande queda d'água. De Biasi descreve tal momento no processo criativo fazendo uma interessante relação entre tempo, inconsciente, desejo e produção:

[...] a temporalidade causal dos rascunhos e da gênese não tem mais importância que a temporalidade biográfica de vida do próprio escritor. Pode-se, em geral, não levar isto em conta, sendo que o desejo sempre encontra uma hora para manifestar-se:

produtividade e temporalidade condensam-se em um inconsciente que é, simultaneamente, não temporal e hipertemporal, pois nele tudo se conserva e segue disponível para o jogo permanente de processos.⁹

No segundo momento, ajustando o sentido e a forma, Dom Pedro II dedica-se a localizar, destacar e processar os problemas pendentes da primeira versão. As hesitações nessa fase são mais de natureza estética do que de sentido. As dúvidas sobre sentido tendem a ser resolvidas buscando-se maior vizinhança com o texto de partida. A preocupação central é preparar o terreno para se fazer as opções que confirmam ao texto um efeito que se situe próximo do original. Em síntese, é um momento marcado por avanços importantes na organização do texto para lhe configurar leveza e cadência. Contudo, algumas poucas dúvidas ainda persistirão e somente serão resolvidas no manuscrito definitivo. O resultado deste momento foram as versões segunda e terceira.

No terceiro e último momento do processo criativo, Dom Pedro II faz as escolhas definitivas que configuram o texto de chegada. Na verdade, foi um quase passar a limpo, uma confirmação da terceira versão, uma vez que poucas definições restaram para esse momento. No entanto, trata-se de decisões importantes e o monarca revisita a tradução de De Simoni,¹⁰ e as poucas alterações que faz são de caráter distintivo em relação à obra deste.

Desse modo, baseado na interpretação do prototexto, é possível supor que as alterações processadas da terceira versão para o manuscrito definitivo se deram em função da comparação dessa com a tradução de De Simoni.

Para Maria-Hélène Passos¹¹ é a análise das rasuras que permite reconstituir a cronologia das diversas versões e vislumbrar o encadeamento do processo criativo. Nas rasuras pode-se perceber, resumidamente, três grandes movimentos: suprimir, substituir e deslocar.

Vimos que em Dom Pedro II não há um padrão nas rasuras. E é nesse movimento escritural que se pode perceber o encadeamento dos momentos do processo criativo do Imperador e suas interligações. Em uma análise terceto a terceto¹² fica mais fácil perceber o encadeamento desses momentos.

Postulando-se considerações sobre o processo tradutório de Dom Pedro II observa-se que a estrutura geral do texto de chegada de Dom Pedro II é muito semelhante à do texto de partida de Dante. O texto, as palavras, a sintaxe das frases e mesmo a pontuação não possuem alterações significativas em relação ao texto original. Dom Pedro II procurou manter uma mesma métrica em seus tercetos encadeados, além do ritmo, elemento melódico essencial para o poema, cuidando da regularidade na sucessão silábica para garantir cadência à leitura.

Não obstante isso, em algumas partes do canto encontraremos certo distanciamento na construção lexical em relação ao texto de Dante. São alguns poucos casos em que usa palavras ou frases que apresentam determinada distância do texto original. Vejamos quais são esses casos.

No verso 82 traduz: “*Quali colombe dal disio chiamate*” por “Leves pombas, da saudade magoadas”.

No verso 103 traduz “*che, come vedi, ancor non m’abbandona*” por “Que, como vês, ainda me agrilhoa”.

Mas é no verso 124 que produz sua versão mais distante do texto original, quando traduz a palavra “*affetto*” por “prazer”. O terceto que em Dante é:

*Ma s’a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.*

⁹ BIASI, P.-M. de. Op. Cit., p. 126.

¹⁰ Em 1843 é publicado o livro *Ramalhete poético do parnaso italiano*, de Luiz Vicente De Simoni. O livro é uma antologia de autores italianos em língua portuguesa. Entre as traduções estão os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, os mesmos que serão objetos de tradução por parte de Dom Pedro II. Para alguns estudiosos de Dante, entre eles Heise (2007), De Simoni foi o primeiro tradutor de Dante no Brasil. A conjectura de que esse livro possa ter influenciado Dom Pedro II se funda no fato, para além do interesse literário, de que ele é uma homenagem ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, conterrânea de De Simoni.

¹¹ PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Horizonte, 2011.

¹² Uma análise terceto a terceto do encadeamento dos momentos do processo criativo pode ser encontrada nas p. 149-167 da já mencionada dissertação de minha autoria. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/cursos/dissertacoes/Romeu_Porto_Da-ros_-_Dissertacao.pdf>.

Em Dom Pedro II fica:

Porém, se conhecer bem a raiz
Do nosso amor, te é causa de prazer,
Farei como qualquer que chora e diz:

Outra característica que se pode notar é o uso de palavras eruditas e próprias do indivíduo que possui grande conhecimento da língua para a qual está traduzindo, especialmente no que diz respeito à escolha do léxico. Essa é uma das três características fundamentais da teoria da tradução, difundidas no Renascimento, para se fazer uma boa tradução. No século XV, Leonardo Bruni, no texto *De recta interpretatione*, considerado o primeiro tratado moderno a apresentar de forma independente reflexões sobre a tarefa de traduzir, defende três requisitos para uma boa tradução: o conhecimento da língua de partida, da língua de chegada e da matéria envolvida na tradução.¹³

No verso 83, por exemplo, usa o adjetivo *pando*:¹⁴

“Com pandas firmes azas vem pelo ar”;

E, no verso 136, o adjetivo *anhelante*:¹⁵

“A bocca me beijou todo anhelante”.

Essas escolhas, além de revelarem o profundo conhecimento que possuía da língua portuguesa, podem denotar uma tentativa de Dom Pedro II de inserir, no texto traduzido, marcas particulares que destacassem a sua escrita e a distinguissem das demais traduções ao português até então realizadas, em especial, em relação à tradução de De Simoni.

Ainda sobre a preocupação do Imperador com a forma, Giacinto Manuppella, em *Dantesca Luso-brasileira*, alerta para o empobrecimento dos efeitos sonoros da tradução de Dom Pedro II, dada a maneira como essa foi impressa na edição de 1932:

O Sr. Medeiros e Albuquerque (a quem o estampador reserva as honras da caixa alta, não concedidas ao Imperador D. Pedro II ...) talvez ignorasse que a Divina Comédia é um poema escrito em tercetos, ou pelo menos não deu pelo metro que D. Pedro empregou: tercetos encadeados. Não se explica doutra maneira o facto de os do imperial tradutor aparecerem em coluna cerrada, como decassílabos brancos.¹⁶

Essa observação de Manuppella reforça a suposição de manipulação na publicação das poesias de Dom Pedro II.

Também há que se considerar o esforço de Pedro de Alcântara em operar a tradução do poema dantesco em tercetos rimados, acentuando o ritmo melódico do texto poético, como ainda, o cuidado em manter o sentido. Isso tudo com a intenção de conservar, na leitura da obra traduzida, o mesmo efeito que se dá na leitura do texto original.

¹³ ARETINO, Leonardo Bruni. *De recta interpretatione*. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Tradução: Rafael Camorlinga. Antologia bilingue, v. 4, Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006, p. 49.

¹⁴ PANDO, adj. Cheio; inflado; enfunado; inchado; largo; *aberto e encurvado. <Co'os pandos braços Huol accorre...> Filinto, VII, p. 95. (Lat. *pandus*) (CANTO, 1842, [s.p]).

¹⁵ ANHELAR, v. signif. Suspirar por huma coiza, estar anciozo por ella, do Lat. *anhelo*, as; de-zejar ardentemente (Ibid).

¹⁶ MANUPPELLA, Giacinto. *Dantesca Luso-brasileira*: Subsídios para uma Bibliografia da Obra e do Pensamento de Dante Alighieri. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em: <<http://www.ebookdb.org/reading/123279477F6428767C403469/Dantesca-Luso-brasileira--SubsAdios-Para-Uma-Bibliografia-Da-Obra-E-Do-Pensamento>>. Acesso em: 03 de jan. 2013, p. 52.

Poucos tradutores da língua portuguesa haviam empreendido tal tarefa até aquela época. Excetuando-se a tradução do Barão de Vila da Barra, de 1876, porque foi concebida em versos soltos, remanescem as traduções de Luiz Vicente De Simoni, de 1843; as de Antônio Gonçalves Dias que, em 1844, traduziu fragmentos do canto VI do “Purgatório”; as de Padre Carlos Candiani que, em 1868, publicou traduções de alguns trechos da *Divina Comédia*; a tradução de Machado de Assis, publicada em 1874, referente ao canto XXV do “Inferno”; a tradução de Teófilo Dias do canto V e do canto XXXIII do “Inferno”, publicada em 1878 e a tradução do “Inferno”, de José Pedro Xavier Pinheiro, publicada em 1888. Desses, possivelmente, apenas De Simoni e Antônio Gonçalves Dias fizeram suas traduções antes da de Dom Pedro II. Essa razão, em si, confere às traduções da *Divina Comédia*, ideadas por Dom Pedro II, a condição de obra digna de admiração, pois, além da dificuldade de manutenção do sentido do verso dantesco, acrescem-se as dificuldades decorrentes da manutenção do metro, do ritmo e da rima.

A tradução de Dom Pedro II busca permanecer próxima do texto original, situando-se no espectro daquilo que se convencionou chamar de fidelidade, mas, sem descuidar de tentar expressar a força poética de Dante. A opção por manter sua tradução próxima do original não significa que Dom Pedro II tenha pretendido adotar uma estratégia de tradução de tipo estrangeirizante,¹⁷ mesmo quando traduziu literalmente palavras, expressões e versos que possam causar certo estranhamento ao leitor nativo brasileiro. O público que pretendia atingir com a tradução da tragédia de Paolo e Francesca, e outros trabalhos, não era o leitor médio de literatura do século XIX, mas a elite literária de escritores e intelectuais que admirava no país, nos Estados Unidos e, particularmente, na Europa. Seu foco não era diretamente o polissistema¹⁸ literário brasileiro, mas a elite criadora do polissistema literário ocidental. Sergio Romanelli, no seu artigo “Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II”, fala do desejo do Imperador de fazer parte da aristocracia mundial de literatos:

Dom Pedro II é um artista irreverente, mas contido pelo seu papel de Imperador; é dessa aristocracia invisível que provavelmente queria ser parte, uma aristocracia sem poder, sem títulos, uma sociedade de literatos que estabelece e consagra os grandes escritores.¹⁹

Desse modo, a tradução funcionaria como um passaporte de ingresso nesse seletto clube que desejava frequentar. Buscava reconhecimento, mais do que notoriedade, embora, se ela viesse, parece que não a rejeitaria, uma vez que aceitou que seus netos publicassem a sua obra.

Considerações Finais

Observa-se por esta análise que Dom Pedro II conhecia muito bem o episódio de “Paolo e Francesca”, narrado por Dante no canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*, e que, por conseguinte, tinha contato íntimo com o original. Provavelmente o sabia de memória, e, assim, é presumível que tivesse pronto na cabeça o sentido geral da tradução e que, mentalmente, deva 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-se o ato tradutório em si, ou seja, no momento da escritura, é possível que a parte mais intensa do processo criativo 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.

¹⁷ Conforme reflexão em: VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. São Paulo: EDUSC, 2002.

¹⁸ Conforme o conceito em: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Studies Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 11, n. 1, Spring, 1990, p. 9-26.

¹⁹ ROMANELLI, Sergio. *Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II. Mutatis Mutandis*, Medelin, v. 4, n. 2, 2011, p. 196.

Essa síntese do processo criativo de Dom Pedro II é de difícil detalhamento, mas possível de ser percebida na análise dos manuscritos da sua primeira tentativa de tradução. São pouquíssimas as alterações que ele faz nas versões dois e três até chegar ao manuscrito definitivo. A quantidade de rasuras e de cancelamentos durante o fluxo tradutório, algumas infelizmente de difícil transcrição, podem, equivocadamente, induzir à suposição de um processo difícil, repleto de hesitações, cheio de encruzilhadas, de intensa pesquisa e de uso constante do dicionário. Uma análise rápida poderia levar a pesquisa a esse resultado e obstruir a percepção de que as chaves do processo tradutório foram giradas na primeira campanha de tradução, na escritura da primeira versão. De tal modo, pode-se supor que a quantidade de rasuras na primeira versão não foi causada por encruzilhadas, por grandes hesitações, por dúvidas angustiantes, enfim, por processos que lhe exigiram grandes períodos de reflexão e de pesquisa, mas, ao contrário, pela intensidade do jorro inicial. O esforço realizado *a posteriori* foi o da busca pela melhor métrica, pela melhor estética, pela melhor poética, tentando superar o que Paul Ricoeur²⁰ chama de “[...] a dificuldade maior da união inseparável do sentido e da sonoridade, do significado e do significante” na tradução de poesia.

Por fim, a pesquisa²¹, ao desvelar os momentos do processo criativo de Dom Pedro II durante o seu fluxo tradutório, confirma aquilo que parece ser a tese central da CG: de que o processo criativo não é linear, mas descontínuo, elíptico, permeado por dúvidas e tentativas, avanços e recuos, hesitações e decisões, novas dúvidas e novas composições, releituras e rescrituras que se sucedem até o momento em que o autor decide fixar o texto ao publicá-lo, exteriorizando o contínuo do seu pensamento. A CG, enquanto uma teoria em construção, mostra que a tradução também é 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.

Referências

- ALCÂNTARA, D. Pedro de. *Poesias Completas de D. Pedro II* (Originais e traduções. Sonetos do Exílio. Autênticas e apócrifas). Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 3 v. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ARETINO, Leonardo Bruni. De recta interpretatione. In: Furlan, Mauri (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Tradução: Rafael Camorlinga. Antologia bilíngue, v. 4, Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006, p. 47-80.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo, APML, n. 4, 1993, p. 127-161.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- CANTO, Antonio Maria do. *Diccionario da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Typographia de Antonio Joze da Rocha, 1842.
- DAROS, Romeu Porto. *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de 'Paolo e Francesca' da Divina Comédia*. 2011. 235 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- DE SIMONI, Luiz Vicente. *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.

²⁰ RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011, p. 24.

²¹ Na perspectiva de uma Genética Comparada, a pesquisa sobre o Imperador tradutor de Dante terá continuidade através da análise dos manuscritos tradutórios do episódio do Conde Ugolino, do canto XXXIII do “Inferno”, da *Divina Comédia*, porém, somando-se a esta a análise comparativa do processo criativo das traduções de Dante Alighieri feitas por Bartolomé Mitre, presidente da Argentina na década de 1860. Os contemporâneos Dom Pedro II e Mitre são duas figuras ilustres da América do Sul do século XIX, que marcaram presença na formação cultural de suas nações. Ambos foram políticos, escritores, fizeram poesia e, também, traduções.

- EVEN-ZOHAR, Itamar. Studies Poetics Today. *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 11, n. 1, Spring, 1990, p. 9-26.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HEISE, Pedro Falleiros. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni*. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: HOLMES, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1972/1988, p. 66-80.
- LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. *Descrevendo traduções*. Tradução: Lincoln Fernandes e Marie Hélène Catherine Torres. Rio de Janeiro: Letras Brasileiras, 2012.
- MANUPPELLA, Giacinto. *Dantesca Luso-brasileira: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em: <<http://www.ebookdb.org/reading/123279477F6428767C403469/Dantesca-Luso-brasileira--SubsAdios-Para-Uma-Bibliografia-Da-Obra-E-Do-Pensament>>. Acesso em: 03 jan. 2013.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Prefácio. In: D. Pedro II. *Poesias completas de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932, p. 5-20.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Horizonte. 2011.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011.
- ROMANELLI, Sergio. Entre línguas e culturas: as traduções de Dom Pedro II. *Mutatis Mutandis*, Medelín, v. 4, n. 2. 2011, p. 191-204.
- TOURY, Gideon. Principi per un'analisi descrittiva della traduzione (1980). In: NERGAARD, S. (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995, p. 181-223.
- TOURY, Gideon. A Tradução como Meio de Planificação e a Planificação da Tradução. In: *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional*. Lisboa: Colibri, 2001, p. 17-32.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.