

O manuscrito Adelaide Ristori e o texto publicado da tradução de Dom Pedro II do Episódio do Conde Ugolino d'A Divina Comédia: qual representa a vontade do autor?¹

Romeu Porto Daros

Dom Pedro II, tradutor da Divina Comédia

DOM PEDRO II VIVEU ENTRE 1825 E 1891. Foi coroado imperador em 1841, depois que os liberais, descontentes com o gabinete conservador, ofereceram o governo ao jovem Pedro de Alcântara, que o aceitou. Assim como Dante, morreu no exílio sem jamais ter voltado a rever sua pátria. A morte ocorreu em Paris, dois anos após o advento da república no Brasil.

Além de governante, foi um intelectual, admirador das ciências, apreciador das artes e da literatura. Lia muito, sobre vários temas. Em edição comemorativa ao centenário do nascimento de Dom Pedro II, o diário carioca *O Jornal* publicou um artigo do historiador Theodoro Sampaio, intitulado “A Cultura intelectual do Imperador”, no qual ele destaca a metodologia de leitura do Soberano:

Lendo, [...] o seu lápis de anotador, crítico, ia deixando, á margem da idéa versada, o que em seus pensamentos essa idéa suggeria e, nisto, o seu senso crítico bem equilibrado tinha a servil-o a memmoria prodigiosa que o distinguia [...]. Era um leitor infatigável, cuja sêde de saber só não era maior do que o seu patriotismo.²

O Monarca se dedicou desde cedo ao estudo de idiomas. Em 1871, monsenhor Joaquim Pinto de Campos asseverava que ele conhecia a fundo “[...] as línguas pátria, latina, franceza, italiana, e allemã: sabe a hespanhola, e ingleza; não é estranho á grega. A ethnographia, a lingua guarany, e os principaes dialectos dos selvagens hão-lhe sido assumpto de lucubrações”³. Na sua incansável jornada em busca das luzes cultivou relações com personalidades internacionais, como os escritores Alphonse

¹ O presente artigo é um recorte da minha tese de doutoramento em literatura: Cf. DAROS, R. *Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre*. 506p. Tese (Doutoramento em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Tal recorte foi apresentado no XIII Congresso Internacional da APCG, realizado entre 18 e 20 de outubro de 2017 sendo que também compõe o trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC/UFSC em torno das traduções do imperador brasileiro.

² SAMPAIO, T. A Cultura intelectual do Imperador. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, edição 2135, dois de dezembro de 1925. Quarta secção, p. 4.

³ CAMPOS, M. J. P. *O Senhor D. Pedro II: imperador do Brasil*. Porto: Typographia Pereira da Silva, 1871, p. 22-23.

de Lamartine, Victor Hugo e Alessandro Manzoni, os cientistas Louis Pasteur e Charles Darwin, as atrizes Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt, dentre outros.

Como homem de cultura, incentivava a educação e o estudo de línguas estrangeiras. Gosto que só não era superior ao amor pelo próprio idioma. Em carta à condessa de Barral, então na Europa, em 1865, insta: “Peço-lhe que m’escreva sempre que lhe for agradável em Português, e leia de vez em quando algum autor n’esta língua, afim de falar e escrever sempre corretamente o idioma de sua pátria de nascimento”⁴. E, motivado pela tradução que Longfellow fez da *Divina Comédia*, tentou convencê-lo, sem sucesso, a traduzir *Os Lusíadas*, de Camões. Dizia o Imperador que tal feito o tornaria “[...] um poeta quase nacional para o Brasil e Portugal”⁵.

Ele se via como um governante constitucional, cuja principal tarefa era moderar os interesses entre os diversos grupos da cena política brasileira, buscando, na síntese dessas ideias, o melhor para o país. No volume IX de seu diário anota:

A nossa principal necessidade política é a liberdade de eleição; sem esta e a de imprensa não há sistema constitucional na realidade [...] Leio constantemente todos os periódicos da Corte e das províncias [...]. A tribuna e a imprensa são os melhores informantes do monarca.⁶

Para o Imperador, a tradução sempre foi um campo de estudo, um meio de acessar as outras culturas e a ela se dedicou de forma extensiva e abrangente. Esse fato demonstra que na sua atividade tradutória, além das motivações políticas, das quais um governante não pode se descuidar, havia o entusiasmo próprio do homem, do intelectual, ávido por conhecimento e por ampliar sua visão de mundo. Os textos por ele escolhidos para serem traduzidos expressam seus valores e sua universalidade.

Em 1889 foi publicado pelos seus netos um livro de poesias e traduções do Imperador. Nele se encontram, além de suas poesias, as traduções de poemas de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Félix Anvers, Henry Longfellow, John Whittier, Alessandro Manzoni, entre outros, num total de 26 poemas, traduções de duas canções, dois cantos do “Inferno” da *Divina Comédia* e sete cantos religiosos. Ele ainda teve publicado, em Bruxelas, em 1888, a tradução do francês de três quadras de Émile

⁴ MAGALHÃES JUNIOR, R. D. *Pedro II e a Condessa de Barral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1956, p. 33.

⁵ LYRA, H. *História de Dom Pedro II, 1825-1891: Volume II: Fastígio: 1870-1880*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977, p. 237.

⁶ ALCÂNTARA, D. P. *Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890*. Organização de Begonha Bediaga, Petrópolis: Museu Imperial, 1999, p. 154.

Sigogne⁷. Outra parte de suas traduções foi publicada em 1891 na obra *Poesies Hebraico-Provençales du Rituel Israelite Comtadin Traduites et Transcrites par S. M. Dom Pedro II d'Alcantara, Empereur du Brésil*⁸.

Antes dessas três publicações, em 1882, a tradução de *Il Cinque Maggio* compôs o livro organizado pelo professor italiano Carlo Attilio Meschia, intitulado *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni*. Essa tradução da ode manzoniana foi, também, publicada em 1885 no livro *Cinco de Maio Ode Heroica de Alexandre Manzoni – Três versões em portuguez*. Uma das notas dessa publicação relata que o Sr. Meschia, para fazer a edição italiana de 1882, recebeu um autógrafo “[...] mandado pelo Sr. cav. Pietro Brambilla, parente e herdeiro de Manzoni juncto com a carta que a acompanhava, também autographa, com a data: Nápoles, 15 de Novembro de 1871. É inédita e publica-se com o consenso do augusto traductor”⁹.

É importante observar que a publicação no circuito literário europeu foi autorizada pelo próprio Imperador, evidenciando que ele desejava ser reconhecido e fazer parte da confraria de intelectuais literatos da segunda metade do século XIX que compunham o centro dinâmico da República Mundial das Letras. Também vale ressaltar que o próêmio e as notas explicativas dessa publicação dão testemunho do aceite e do reconhecimento da qualidade literária da tradução do Monarca e, ainda, que a publicação de sua tradução em solo italiano reflete o prestígio que o âmbito literário internacional lhe abonava. Outra nota da edição de 1885 cita ulteriores traduções de Dom Pedro II, como o V canto do “Inferno” da *Divina Comédia* e *Prometheu* de Eschylo “[...] que o falecido Duque-Estrada Teixeira leu trechos em duas conferências da Glória”¹⁰. E assinala que a notícia dessas conferências podem ser lidas nas edições do *Jornal do Commercio* de 5 de maio e de 23 de junho de 1874. Portanto, também em solo nacional as traduções do Monarca eram reconhecidas e de conhecimento do público leitor de jornais.

Assim, enquanto jogava seu peso monárquico no esforço para a consolidação de uma identidade nacional, suas traduções circulavam na corte e eram lidas em saraus, tertúlias, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e por intelectuais do Brasil e do exterior. Schwarcz destaca o papel ativo do Imperador na construção de símbolos e mitos que dessem sustentação ao seu projeto de identidade cultural nacional:

D. Pedro II abria os salões literários no Palácio de São Cristóvão, dirigia as reuniões do Instituto Histórico, ia à ópera, acompanhava exames no Colégio Pedro II e

⁷ Cf. SEGURADO, M. O poeta Pedro II. *Notícia bibliográfica e histórica*, Campinas, Departamento de História/PUC, n. 72/73/74, p. 8-17, jan/maio 1976.

⁸ _____. *Poesies Hebraico-Provençales du Rituel Israëlite-Comtadin*. Traduites et transcrites par S. M. Dom Pedro II D'Alcantara, Empereur du Brésil. Seguin Frères. Avignon: Emprimeurs-Editeurs, 1891.

⁹ MANZONI, A. *Cinco de maio: Ode heroica de Alexandre Manzoni e tres versões em portuguez*. Tradução: Francisco Adolpho de Varnhagen, José Ramos Coelho e Dom Pedro II. Brasiliiana Digital, Rio de Janeiro, 1885, p. 67.

¹⁰ Ibidem, p. 68.

inaugurava as exposições anuais da Academia de Belas-Artes. Aí estavam as colunas de sua construção. A imagem eram os trópicos e o indígena idealizado.¹¹

Não se sabe ao certo de quando são as traduções dos cantos d'A *Divina Comédia* feitas por Dom Pedro II. Sabe-se que, desde muito jovem, antes mesmo de assumir o trono, já tinha interesse pela língua italiana e pela a tradução dessa língua¹². É provável que as tenha feito antes de 1859, período em que reaparece o seu diário. Como se sabe, ele tinha o hábito de descrever sua atividade tradutória nos diários e não há menção neles sobre momentos de tradução da *Divina Comédia*, encontram-se apenas registros aludindo aos cantos já traduzidos. Mas seguramente ele as fez antes de 1869, uma vez que, como conta Calmon, em maio desse ano, a atriz italiana Adelaide Ristori, em um sarau organizado pelo Monarca, “[...] recitou trechos da *Divina Comédia*, os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, que à força de os traduzir o imperador sabia de cor [...]”¹³.

Outro indicativo importante sobre o período em que Dom Pedro II pode ter se entusiasmado pela *Divina Comédia*, e se sentido compelido a traduzi-la, é a publicação, em 1843, do livro *Ramalhete poético do parnaso italiano*, de Luiz Vicente De Simoni, um médico italiano naturalizado brasileiro. O livro foi a primeira antologia de autores italianos publicado no Brasil. Dante abre a passarela dessa literatura e entre os trechos traduzidos estão os episódios de Francesca da Rimini e do conde Ugolino, os mesmos que foram objeto de tradução por parte do Imperador. Com a escolha dos cantos mais famosos, traduzindo pelo menos um canto de cada parte, De Simoni, considerado o primeiro tradutor de Dante no Brasil, propiciou aos leitores da época uma visão geral da *Divina Comédia*.

Dom Pedro II escolheu traduzir duas das mais afamadas histórias da *Divina Comédia*: a narrativa do amor de Paolo e Francesca e a terrível morte do conde Ugolino e seus filhos. As únicas traduções para o português do Brasil desses dois episódios que, com certeza, foram realizadas antes das do Imperador, são as do médico italiano. Esse dado o transforma no segundo escritor brasileiro a traduzir esses cantos e o coloca entre os quatro primeiros tradutores da *Divina Comédia* no Brasil. Ao que se tem de registro¹⁴, após De Simoni, as próximas traduções da *Divina Comédia* foram as de Antônio Gonçalves Dias que, em 1844, traduziu fragmentos do Canto VI do “Purgatório” e as de Padre Carlos Candiani que, em 1868, publicou algumas traduções suas da *Divina Comédia*. Sabe-se que as traduções do Monarca são, pelo menos, anteriores a maio de 1869 e que, no mesmo ano, ele presenteou a atriz italiana Ristori com o autógrafo da sua tradução do episódio do conde Ugolino.

Mesmo depois de já ter finalizado sua tradução dos dois episódios dantescos, registros na correspondência da mordomia da Casa Imperial mostram que ele continuou a adquirir e a receber

¹¹ SCHWARCZ, L. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 154.

¹² LACOMBE, A. *O Mordomo do Imperador*. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1994, p. 110.

¹³ CALMON, P. *História de D. Pedro II*. Tomo terceiro: No País e no Estrangeiro: 1870-1887. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975a, p. 824.

¹⁴ Confira o Quadro das traduções da *Divina Comédia* no Brasil em: DAROS, R. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: A tradução da *Divina Comédia* por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, A; GASPARI, S. (Orgs.). *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 52-55.

obras de e sobre Dante¹⁵. O poeta Pedro de Alcântara foi encontrar o colega *fiorentino* na sua terra natal. Nas três viagens que ele empreendeu ao exterior, em todas foi a Florença. Visitou, também, cidades emblemáticas das páginas da *Divina Comédia*, como Pisa e sua *Torre della Fame*; Rimini¹⁶, cenário do episódio de Paolo e Francesca, e Ravena, onde permanece o corpo do *L'altissimo poeta*. A presença de Dom Pedro II na Itália teve ampla repercussão na imprensa da época. Abaixo, alguns trechos dessa cobertura publicados no diário *La Nazione*, do dia 3 de dezembro de 1871, quando da primeira visita do Imperador à Florença:

[...] visitou ontem a Casa de Dante e a de Michelangelo [...]. Às 8 horas da manhã foi para a Biblioteca Nacional [...]. Queria examinar os comentários da Divina Comédia de Landino e o autógrafo de Francesco da Buti, outro comentador de Dante [...]. Subiu em seguida da Biblioteca para o Arquivo do Estado [...] Ele procurou especialmente aqueles relativos a Dante e Michelangelo, e se deteve a ler a súplica de muitas personalidades florentinas a Leão X para que a cidade reavesse as cinzas de Dante; súplica assinada também por Michelangelo. O qual, subscrevendo, acrescentava que se oferecia para fazer um monumento digno para o grande poeta [...].¹⁷

A obra do poeta *fiorentino* acompanhou o imperador-poeta por toda a sua vida. Calmon conta que, no exílio, poucas horas após a morte da imperatriz Tereza Cristina, Dom Pedro II foi encontrado pelo amigo Visconde de Ouro Preto, no seu quarto, lendo com a cabeça apoiada na mão:

Uma pausa, que acentuava lugubrememente o tom do diálogo, deu-lhes a impressão das vertigens. Foi o Imperador que a interrompeu, para indicar o título do livro: a Divina Comédia. Abriu-se-lhe de repente um clarão no espírito. A voz desatou-se-lhe, num fluxo de palavras eruditas: e falou “com estranha vivacidade”, do poema, do pensamento de Dante, dos seus símbolos, da sua beleza eterna.¹⁸

¹⁵ Cf. ARAUJO, M. *Dom Pedro e a Cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

¹⁶ Na segunda-feira de 23 de abril, de 1888, ao se aproximar de Rimini, Dom Pedro II tocado pela força do verso dantesco, como se recitasse para si mesmo, escreve no seu diário os principais *tercetos* da sua tradução do episódio de Francesca da Rimini, do canto V, do “Inferno”, da *Divina Comédia*.

¹⁷ [...] visitò ieri la Casa di Dante e quella di Michelangiolo [...]. A ore 8 di mattina si recava alla Biblioteca Nazionale [...]. Volle esaminare il commento alla Divina Commedia del Landino e l'Autografo di Francesco da Buti altro commentatore di Dante [...]. Salite quindi dalla Biblioteca nell'Archivio di Stato [...] Egli ricercò particolarmente quelli relativi a Dante e Michelangiolo, e si trattenne a leggere la supplica di molti dotti Fiorentini a Leone X per riavere le ceneri di Dante; supplica fermata anche da Michelangeolo. Il quale sottoscrivendo aggiungeva che si offriva di fare al gran poeta un monumento condegno [...] Cf. LA NAZIONE. *Cronaca della Città*. Anno XIII. Número 837. Firenze, 3 de dezembro de 1871. (Tradução nossa)

¹⁸ CALMON, P. *A Vida de Pedro II, o Rei Filósofo*. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1975b, p. 289.

O processo criativo em Dom Pedro II na tradução do episódio do conde Ugolino do “Inferno” da *Divina Comédia*¹⁹

A reconstituição espaço-temporal do processo criativo é feita a partir dos manuscritos. Cada autógrafo é considerado uma parte do processo que se encadeia com os demais formando um todo que, interpretado pelo crítico genético, descreve o processo global de criação. Assim, após constituir o dossiê genético, os manuscritos da tradução de Dom Pedro II foram organizados em bancos de dados eletrônicos²⁰. Na sequência, depois de identificados e após checar sua autenticidade, os fólhos foram classificados e numerados, obedecendo à ordem cronológica presumível de sua produção. Procedi, então, à transcrição e organização dos mesmos configurando, assim, o prototexto da tradução do episódio do conde Ugolino, ou seja, os antecedentes do texto considerado como final.

Os manuscritos, após transcritos, foram organizados em um Quadro Diacrônico das Transcrições do episódio do conde Ugolino (Cf. Apêndice A). Esse permite a visualização da evolução do processo criativo e foi organizado em ordem cronológica crescente. Partiu-se do que se considerou ser a primeira tentativa de tradução chegando-se até o texto considerado final. Por não serem datados, 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. É a análise das rasuras que permite reconstituir a cronologia das diversas versões e vislumbrar o encadeamento do processo criativo. Nelas é possível perceber, resumidamente, três grandes movimentos: suprimir, substituir e deslocar. Para Willemart o que está escondido sob a rasura “[...] muito mais do que seu efeito – o texto visível – é frequentemente o ponto de partida do *scriptor* e assinala um não-dito do texto publicado. Por isto, sustentamos que o texto publicado é a metonímia do manuscrito”²¹.

Assim, a organização do Quadro Diacrônico²² partiu da presumível primeira tentativa de tradução de Dom Pedro II, ou seja, a versão 1, chegando-se até o texto publicado em 1889. Entre a versão 1 e o texto publicado estão mais duas versões: a versão 2 e o Manuscrito Pré-Texto Final²³. Na última coluna consta o texto original, escrito por Dante Alighieri no século XIV. Normalmente ele apareceria na primeira coluna, mas por se tratar de uma análise do processo criativo, em que Dom Pedro II ajusta sua tradução em busca de maior proximidade com o original, ele se encontra ao final.

Entretanto, é necessário assinalar que o estudo do manuscrito não dá conta de revelar o conjunto das estratégias e práticas de um autor, pois o processo criativo transborda as suas margens. Por isso, destaco a importância de se realizar um estudo interdisciplinar do processo criativo,

¹⁹ Apresento aqui um breve resumo da análise do processo criativo de Dom Pedro II na tradução do episódio do conde Ugolino. O estudo completo se encontra na já citada tese de doutorado de minha autoria.

²⁰ Os manuscritos digitalizados foram adquiridos junto ao arquivo histórico do Museu Imperial, em Petrópolis, onde se encontram os originais. São 12 fólhos da tradução do episódio do conde Ugolino, do Canto XXXIII, do “Inferno”, da *Divina Comédia* divididos em três conjuntos: D20, D21 e D22, cada um com quatro manuscritos.

²¹ WILLEMART, P. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 20.

²² Cf. Apêndice A.

²³ Último autógrafo de que se tem conhecimento antes do autor decidir fixar o seu texto (o que nem sempre acontece) e encaminhá-lo para publicação (o que, também, nem sempre acontece).

analisando o contexto histórico e sociopolítico do período em que a escritura se realizou, bem como, de todo e qualquer material que possa de alguma forma dar pistas daquilo que se passava na mente do escritor, de suas intencionalidades e de possíveis eventos que influenciaram suas escolhas.

Entre as possibilidades de tipos de transcrição – diplomática, semidiplomática e linear – optei pela transcrição diplomática por ser essa a que mais respeita a topografia dos significantes gráficos no espaço do manuscrito, reproduzindo o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original²⁴.

Como já posto, em 1889 foi publicado pelos netos de Dom Pedro II o livro de poesias e traduções do Imperador. Nele consta a tradução do episódio do conde Ugolino do canto XXXIII do “Inferno” da *Divina Comédia* que, até então, era considerado o texto final dessa tradução. O estudo que fiz do processo criativo da tradução do Monarca no doutorado revelou que os manuscritos conseguidos junto ao Museu Imperial não são a totalidade dos que foram feitos por Dom Pedro II. Existe um forte indício que sugere essa conclusão: trata-se do estado dos próprios manuscritos, que são muito diferentes daqueles da tradução do episódio de Francesca da Rimini, como se pode ver na comparação abaixo:

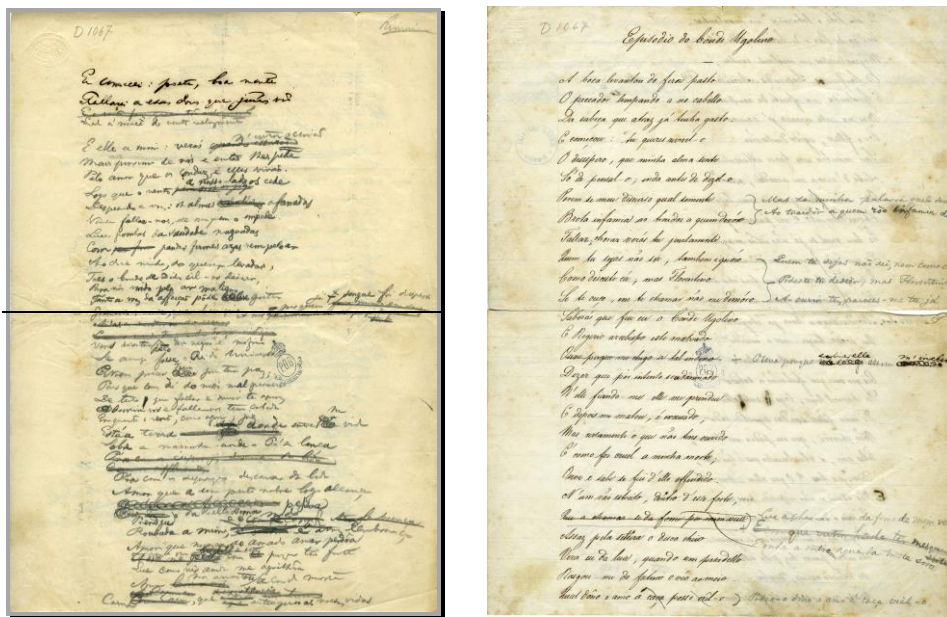


Figura 1: Comparação dos manuscritos da tradução dos episódios da Francesca da Rimini, disposto à esquerda, e do conde Ugolino, à direita.

²⁴ A transcrição linear faz a reprodução datilográfica de todos os elementos do original de um manuscrito sem respeitar a topografia da página. A transcrição semidiplomática faz a reprodução datilográfica do manuscrito como está no original, mas, desenvolvendo abreviações e rasuras. Já a transcrição diplomática, como dito, reproduz o documento com a mesma disposição do texto encontrada no original. (Cf. BIASI, P-M. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 84-87).

Como se percebe, há uma significativa diferença entre os dois manuscritos. No referente à campanha de tradução do episódio de Francesca da Rimini é visível a intensidade do jorro de ideias sugerindo que Dom Pedro II previamente possuía total compreensão do texto e do sentido do canto V do “Inferno” de Dante a ser traduzido. Poder-se-ia descrever a cena como uma situação em que a pena não conseguia acompanhar a velocidade de seu pensamento, o que ocasionou a grande quantidade de rasuras. E, assim, o conhecimento prévio do fio condutor da narrativa do canto fez da campanha um momento intenso, quase agressivo, em um encadeamento estratégico praticamente linear²⁵.

Situação que é bem diferente do manuscrito do episódio do conde Ugolino, no qual se percebe uma tentativa de tradução à esquerda do fólio quase sem rasuras e contando com alguns ajustes a sua direita. Não há intensidade no ato tradutório sugerindo que essa versão foi passada a limpo a partir de outra, anterior, que por sua vez pode ter tido versões antecedentes.

Outra revelação desse estudo mostra os erros do impresso de 1889 e da edição de 1932, esta organizada por Medeiros e Albuquerque. Tanto na edição de 1889 como na de 1932 o terceto que terminaria no verso 12 do episódio do conde Ugolino foi impresso com apenas dois versos, mas não se trata de um erro de edição, pois o manuscrito pré-texto final, assim como a versão 2, também possuem somente dois versos. A única versão do prototexto que apresenta os três versos é a 1 (e, como veremos na sequência, também no manuscrito enviado à Adelaide Ristori o terceto está completo).

Conforme se observa no Quadro Diacrônico, a edição de 1889 possui apenas uma correção em relação ao manuscrito pré-texto final. Ela ocorre no verso 30, quando a conjunção “e” é substituída pelo artigo “o”, restituindo o sentido original do verso de acordo com a forma que consta na versão 1 e 2. Entretanto tal correção não foi feita em relação a “*fechavão*” no verso 46, “*levantarão*” no verso 60 e “*disserão*” no verso 61. Uma observação mais rigorosa dos manuscritos mostra que na versão 2 todos esses verbos estão com a terminação “*am*” e que o copista²⁶, ao fazer a transposição dessa para o manuscrito pré-texto final, usa, em todos as ocorrências, a terminação “*ão*”. No caso do verbo “*levantar*”, no verso 60, o descuido é ainda mais grave, pois gera confusão sobre o tempo em que a narrativa acontece. Na cena, Ugolino narra a situação de desespero que o fez morder as mãos e, na sequência, os filhos pensando que ele as mordida por fome levantaram-se e disseram ao pai que se alimentasse das suas carnes. Vê-se, assim, que o contexto da narrativa está no passado e a flexão do verbo *levantar* no futuro o que, além de alterar o sentido, prejudica a estética e a cadência da leitura do poema.

Dom Pedro II não deve ter corrigido o trabalho do copista que passou o manuscrito da versão 2 a limpo. Assim, infelizmente, o texto impresso a partir do manuscrito pré-texto final contém erros que levam a um juízo, às vezes, negativo da qualidade da tradução do Imperador. Tal fato ressalta a importância do estudo dos seus manuscritos para uma verdadeira análise e crítica da qualidade dessas traduções.

²⁵ Cf. DAROS, R. *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia*. 236p. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2012.

²⁶ O Imperador possuía o hábito de solicitar a outros que passassem a limpo os seus manuscritos.

O texto de 1932, a edição de maior circulação do trabalho tradutório e poético do Imperador, além de manter a maioria dos erros não corrigidos na edição de 1889, ainda soma a esses mais alguns.

vv	Edição de 1889	Edição de 1932
47	Da horivel torre; logo rosto olhei	De horivel torre; logo rosto olhei
49	Elles sim; o Anselminho, que é tão meu,	Elles sim; o Ancelminho, que é tão meu,
50	Disse: Que tens? O que olhas, pae, não sei.	Disse: Que tens? O que olhas, qae, não sei.
77	Ferra de novo o craneo com os dentes	Ferra de novo, o craneo com os dentes
80	Da bella terra, aonde o si resôa,	Da bella terra, aonda o si resôa,
86	Pelos castellos teus atraçoados,	Pelos castellos teus atraçoados,
88	Erão por tenra idade innocentados,	Eram por terna idade innocentados,

Quadro I: Erros da edição de 1932 em relação à de 1889.

A edição de 1932 no verso 47 em vez da palavra “da” publica “de” causando estranhamento à leitura. Erra a grafia de Anselminho no verso 49 escrevendo o nome com “c” e, também, de “pae” grafando um incompreensível “qae”. Suprime a vírgula do verso 77 e a letra “i” de “atraçoados”, no verso 86, truncando a leitura desses. No verso 80, troca o “e” de aonde por “a” gerando “aonda”, o que torna o sentido esquisito, podendo ser entendido como “a onda que si resôa”. E, por fim, muda o sentido do verso 88 ao substituir “tenra idade” por “terna idade”, algo completamente diferente e distante do verso de Dante.

Isso posto, analisando-se o Quadro Diacrônico da Transcrição do episódio do conde Ugolino, é possível, cronologicamente, distinguir no percurso do processo criativo de Dom Pedro II três campanhas de criação que, sinteticamente, podem assim serem descritas:

A primeira é a que resultou na versão 1 que consta do Quadro Diacrônico e da qual não podemos fazer uma análise genética porque os manuscritos não foram encontrados (ou foram destruídos ou estão em local desconhecido). Dela, apenas pode-se supor que foi semelhante à primeira campanha da tradução do episódio de Francesca da Rimini, na qual a intensidade das rasuras, dos cancelamentos e dos riscos contrapostas à exiguidade de hesitações, de destaques de palavras e de anotações de conteúdo semântico mostraram que, já na primeira tentativa de tradução, Dom Pedro II tinha o sentido geral dessa pré-estabelecido na mente; que ela já se encontrava desenhada e que os contínuos cancelamentos de um mesmo verso ou de uma mesma palavra apenas revelavam a espiralidade do processo criativo e que, portanto, ele nunca é linear. Desse intenso jorro de ideias, em que a mão não conseguia acompanhar a velocidade do fluxo mental, ocasionando uma grande incidência de rasuras, em uma campanha contínua, ininterrupta e, provavelmente breve, produziu-se, possivelmente, uma ou mais versões intermediárias que resultou na versão 1, que consta do Quadro Diacrônico. Corroborar com essa hipótese o fato de que Dom Pedro II conhecia muito bem o texto original e suas traduções para o português²⁷. Ele era um grande leitor e recitava de memória os versos da *Divina Comédia* nos saraus literários dos quais com frequência participava.

²⁷ Dom Pedro II acompanhava, também, as traduções da *Divina Comédia* para outras línguas, como demonstra o trecho a seguir de uma carta enviada à condessa de Barral, em junho de 1867: “Recebi a tradução do *Inferno* de

Na segunda campanha de tradução o Imperador testa alternativas à primeira versão, buscando aprimorar o resultado semântico e estético obtido com a versão 1. Ele examina alternativas ao texto que está à esquerda no fôlio. Algumas tentativas são bem sucedidas e ele as aceita, como ocorre com o verso 15:

Versão 1	Manuscrito Pré-Texto Final
<p>Ouve porque me chego e tal inclino + Ouve porque me chego sobre elle assim me chego m'inclino</p>	Ouve, por que sobre elle assim m'inclino;

Já outras são recusadas, como ocorre com os versos 7 e 8:

Versão 1	Manuscrito Pré-Texto Final
<p>Porem se meu discurso qual semente } Mas se minha palavra qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro } Ao traidor a quem são infâmias dá</p>	<p>Porém, se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devôro,</p>

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 orientam as demais decisões. Observa-se que em nenhum momento Dom Pedro II sinalizou as palavras indicando a existência de dúvidas quanto ao sentido.

A terceira campanha de tradução foi dedicada à escritura daquela que seria a última versão da tradução do episódio do conde Ugolino. Durante esse momento do processo criativo foram escritos dois conjuntos de manuscritos: os da versão 2 e os que constituem o manuscrito pré-texto final. Na segunda versão, Dom Pedro II ainda testou algumas alternativas ao processamento feito no ato criativo da versão 1. São poucos casos, como o que ocorre no verso 88 e que o ele acabou aceitando:

#2

Erão por tenra
~~Erão~~ de tenra idade innocentados

Em síntese, a terceira e última campanha é dedicada aos ajustes finos: nela resolve as dúvidas de significado, de termos e faz os ajustes estéticos que considera necessário.

A estrutura geral do texto de chegada é muito semelhante à do texto de partida de Dante, ou seja, o Imperador mantinha com esse uma relação formal, procurando conservar-lhe o conteúdo tal como se apresentava, observando a disposição espacial da métrica e, sempre que possível, a sonoridade de rimas. Não obstante a isso, em algumas partes do canto encontram-se certos distanciamentos na construção lexical em relação ao texto do poeta *fiorentino*. São alguns poucos casos em que usa palavras ou frases que apresentam determinado afastamento do original. No terceto que termina no verso 81, por exemplo, vemos no quadro abaixo que no verso 79 ele acresce à “*vitupério*” o adjetivo “*vil*” (vergonha infame), aumentando o tom de gravidade do ato praticado pelos habitantes da cidade de Pisa contra a família de Ugolino e muda o sentido do verso 81 ao, antecipadamente, qualificar os vizinhos

Dante por Longfellow. Imita perfeitamente o estilo do cantor, sentindo apenas que os versos não sejam rimados; o que torna mais solenes os versos do original.” (Cf. MAGALHÃES JUNIOR, Op. cit, p. 107).

como *indolentes* se eles não punirem Pisa. Esses acréscimos de sentido, reforçando a condenação contra Pisa, constituem-se em uma marca autoral importante, pois intervêm no texto deixando ali um selo particular, que expressa sua visão ideológica sobre contextos análogos.

vv	Dante Alighieri (1973)	Dom Pedro II (1889)
81	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,	Ah Pisa, vitupereo vil das gentes Da bella terra, aonda o si resôa, Se os visinhos não punem-te indolentes,

Quadro II: Dante X Dom Pedro II

O comportamento e a conduta geral indicam que Dom Pedro II não se pretendia um grande poeta. Sua poesia era uma maneira de se expressar, de revelar o eu interior e mostrar-se como realmente era. O público que ele pretendia atingir com sua representação da *Divina Comédia* não era o leitor médio de literatura do século XIX, mas literatos e intelectuais que admirava no país e na Europa. Seu foco não era somente o sistema literário brasileiro, mas a elite criadora do sistema literário ocidental. Desse modo, a tradução funcionaria como um passaporte de ingresso nesse seletivo clube que desejava frequentar. Tinha o objetivo de ser considerado e aceito nesse meio, não exclusivamente da poesia e da literatura, antes, aspirava à imagem de um monarca moderno, apoiador das ciências e das artes e de um homem engajado no seu estudo e desenvolvimento.

Fundamentalmente, dedicou-se à edificação de uma cultura brasileira capaz de estar à altura do cosmopolitismo das nações que formavam o centro dinâmico do capitalismo e compunham o núcleo principal da República Mundial das Letras. Para isso, pautou sua vida por uma agenda política cujas energias direcionavam-se para o projeto de construção da identidade nacional: governar, escrever, traduzir, viajar, etc., eram tarefas voltadas para esse esforço. Construir a imagem de um homem-governante erudito era construir a imagem de um Brasil moderno, como bem sintetiza Carvalho no trecho a seguir:

Seu apoio à ciência, às letras e às artes, à educação e à técnica foi um exemplo importante num país de 80% de analfabetos. [...] Serviu também para projetar no exterior a imagem de um chefe de Estado culto e mecenas, em contraste com a dos generais e caudilhos toscos que povoavam a América Latina. Pode-se imaginar a surpresa de intelectuais europeus, como Nietzsche, com quem se encontrou casualmente na Áustria, ao descobrirem que vinha do Brasil um dos soberanos mais ilustrados do século. Em suas exéquias, boa parte do mundo intelectual e científico de Paris estava presente.²⁸

Se a independência política brasileira adveio em 1822, não é exagero afirmar que a independência cultural, base para o efetivo rompimento da dominação colonial, ocorreu durante o governo do imperador Dom Pedro II.

²⁸ CARVALHO, J. D. *Pedro II: Ser ou não Ser*. Coordenação Elio Gaspari e Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 230.

O Manuscrito Adelaide Ristori

A análise do processo criativo de Dom Pedro II, que resumidamente acabo de descrever, teria se encerrado neste ponto não fosse um fato assaz intrigante que se colocou em decorrência de o Imperador ter presenteado, em 1869, a atriz Adelaide Ristori com um conjunto de traduções autógrafas que ele fez de Manzoni, Dante, Schiller e Witthier, realizadas entre 1847 e 1864 e retocadas em 1869. No manuscrito da tradução de Schiller ele anota o ano de 1847. O mesmo faz na tradução da ode *Il Cinque maggio* quando assinala o ano de 1853. Na tradução de Witthier coloca a data de agosto de 1864. Porém, no manuscrito da tradução do episódio do conde Ugolino não há registro de data.

Diante desse fato, juntei ao dossiê genético o manuscrito do episódio do conde Ugolino que se encontra arquivado no *Museo Biblioteca dell'Attore*, em Gênova, para analisá-lo e compará-lo com o restante do material. Realizada a transcrição diplomática do manuscrito Adelaide Ristori (Cf. Apêndice B), procedi à análise comparativa e, surpreendentemente, o estudo levou-me para uma encruzilhada, uma vez que o cotejamento desse com os demais autógrafos e com o texto publicado em 1889 acabou por gerar dúvidas se este realmente seria a escritura final de Dom Pedro II. A partir daí, uma pergunta se impôs: qual dos dois textos de fato representa a vontade do autor? Como a resposta a essa questão levaria a pesquisa para um caminho que praticamente a reabriria, por questão de prazos e insuficiência de materiais, decidi concluir a tese de doutorado considerando como texto final aquele publicado em 1889 e, num pequeno subcapítulo, fiz o registro da existência do manuscrito enviado à atriz italiana. Em abril de 2017 fui ao Museu em Gênova e pude analisar o manuscrito diretamente no original.

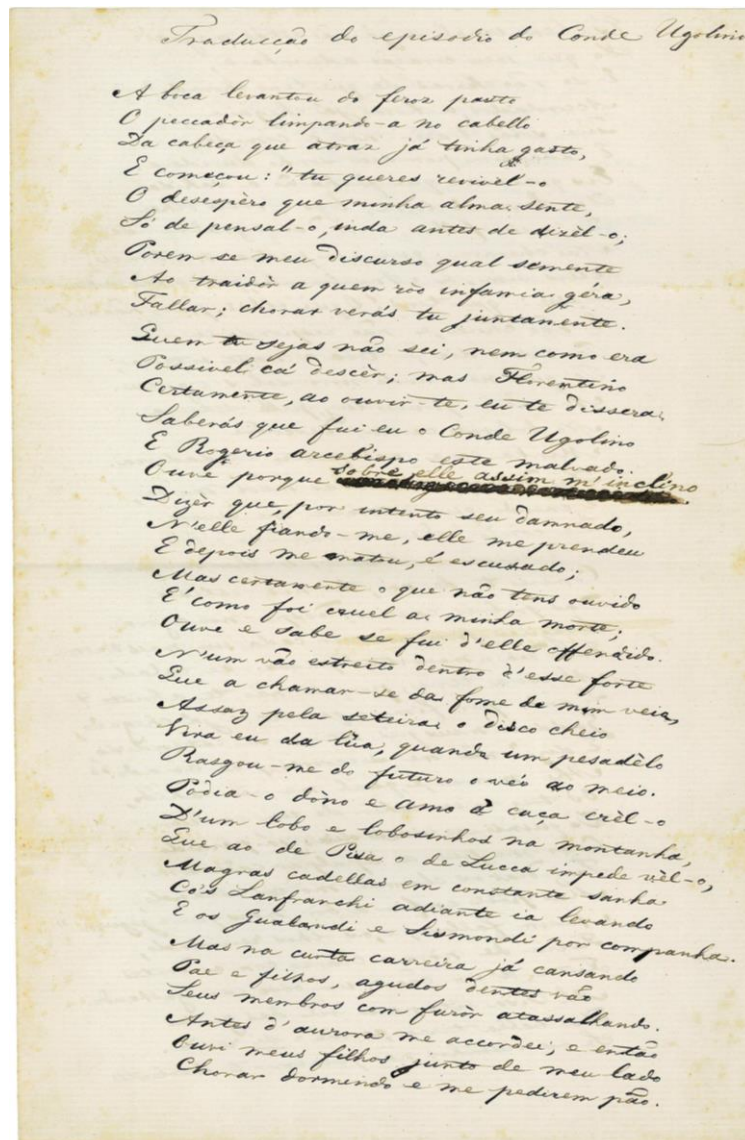


Figura 2: Manuscrito da tradução do episódio do conde Ugolino enviado à atriz italiana Adelaide Ristori referente à versão 1, fôlio 1r.

Essa versão da tradução do episódio do conde Ugolino tem muitas diferenças com o texto editado e tido como final. Isso não chamaria a atenção se não tivesse ele sido "retocado" em 1869, portanto, depois de já conhecida, por suas recitações em saraus, a tradução do Monarca do referido episódio. Observam-se várias diferenças em relação ao texto de chegada, editado a partir manuscrito pré-texto final que consta do Quadro Diacrônico das Transcrições do episódio do conde Ugolino (Cf. Apêndice A). Abaixo podemos observá-las:

vv	Versão 1	Texto de Chegada (1889)	Manuscrito Ristori (1869)	Texto de Partida Dante Allighieri
9	<p>Porem se meu discurso qual semente Brota infâmia ao traidor a quem devóro Fallar; chorar verás tu juntamente</p> <p>Mas se minha palavra qual semente Ao traidor que rôo infâmias dá</p>	<p>Porem, se meu discurso, qual semente, Brota infâmia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu juntamente,</p>	<p>Porem, se meu discurso qual semente, Ao traidor a quem rôo infâmia géra, Fallar; chorar verás tu juntamente,</p>	<p>Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infâmia al traditor ch'î rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.</p>
12	<p>Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro</p> <p>Quem tu sejas não sei, nem como cá Podeste tu descer, mas Florentino, Ao ouvir-te, parece-me tu já</p>	<p>Quem tu sejas não sei: mas Florentino, Si te ouço, em te chamar não me demoro.</p>	<p>Quem tu sejas não sei, nem como era Possível cá descer; mas florentino Certamente, ao ouvir-te, eu te dissera.</p>	<p>Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo.</p>
24	<p>N'um vão estreito, dentro desse forte, Que a chamar se da fome por mim veio E em que outrem foz de ter me a minha E onde a outra, guarda triste sorte</p> <p>Que a chamar-se da fome a mim veio E em que outrem foz de ter me a minha E onde a outra, guarda triste sorte</p>	<p>N'um vão estreito, dentro desse forte, Que a chamar-se da fome de mim veio, E onde outrem aguarda triste sorte.</p>	<p>N'um vão estreito, dentro desse forte Que a chamar-se da fome de mim veio,</p>	<p>Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,</p>
30	<p>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;</p> <p>Podia o dono e amo à caça crêl-o</p>	<p>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.</p>	<p>Podia o dono e amo à caça crêl-o, D'um lobo e lobosinhos na montanha Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o,</p>	<p>Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e 'l lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno.</p>
33	<p>Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrancos, Sismondos collocando E Gualandos na frente da campanha,</p> <p>Magras cadellas em constante sanha, Co's Lanfranchi adiante ia levando E os Gualand<u>o</u>s os Sismondi por campam E os Gualandos e na frente da campam</p>	<p>Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrancos, Sismondis collocando E Gualandos na frente da campanha;</p>	<p>Magras cadellas em constante sanha, Co's Lanfranchi adiante ia levando E os Gualandi e Sismondi por campanha.</p>	<p>Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.</p>
45	<p>Não chorava que em pedra me tornei Accordados, Accordaram e a hora já chegava Que soião trazer-nos a comida E cada um com sonho vacillava) E cada um por seu sonho duvidava</p>	<p>Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.</p>	<p>Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um por seu sonho duvidava.</p>	<p>Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solêa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;</p>
60	<p>De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade</p> <p>E crendo que vontade me devora</p>	<p>De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali.</p>	<p>De desespero minhas mãos mordi, E crendo que vontade me devora De comer, levantaram-se d'ali,</p>	<p>ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di subito levorsi</p>
63	<p>De comêr, levantaram-se d'ali E disserão, oh Pae, maior piedade É comeres de nós, tu nos vestistue Das pobres carnes; tira-as sem saudade.</p> <p>de comêr, levantaram-se d'ali E disserão: oh Pae, melhor nos fora Comêres tu de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes; despe-nos agora</p>	<p>E disserão: Oh Pae, maior piedade É comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, tiras sem saudade.</p>	<p>E disserão: 'oh Pae, melhor nos fora Comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, despe-nos agora.</p>	<p>e disse: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".</p>
66	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste Este dia mais outro, passa-se calado. Ah crua terra porque não te abriste?</p>	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia, mais outro passa-se calado. Ah, crua terra, por que não te abris-te?</p>	<p>Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia mais outro passa-se calado, Ah dura terra, por que não te abris-te?</p>	<p>Queta' mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi?</p>
69	<p>Quando por fim o quarto é já chegado Gaddo aos meus pés a tira-se ao comprido) Gaddo a meus pés atira-se estendido E diz: "não me socorres, pai amado?"</p>	<p>Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido E diz: Não me socorres, pae amado?</p>	<p>Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se estendido, E diz: "não me socorres, pae amado?"</p>	<p>Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"</p>

87	Se do povo a Ugolino accusa a voz Se teus castelos teus atraçoados, Pelos castelos teus atraçoados. Seus filhos não merecem morte atroz	Se do povo o Ugolino o accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.	Se do povo a Ugolino o accusa a voz, De teus castellos tens 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	Stavão da tenra idade innocentados, Oh nova Thebas Hugo e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o Brigata E os outros dois no canto nominados	Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dous no canto nomeados.	Stavão da tenra idade innocentados. Nova Thebas, Uguacione e o Brigata E os outros dous no canto nomeados.	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata E li altri due che 'l canto suso appella.

Quadro III: Quadro Comparativo: Versão 1 do Quadro Diacrônico X Texto de Chegada (1889) X Manuscrito Ristori (1869) X Texto de Partida

Vê-se que no terceto que termina com o verso 9 há uma diferença no verso 8. O texto de 1889 segue a forma da construção feita à esquerda do fólio da versão 1, já o de 1869 segue o da direita, mas substituindo “dá” por “gera”, forma que está mais próxima do verso de Dante.

No terceto que termina no verso 12 falta um verso no texto de 1889; a hipótese mais provável é que quem passou a limpo o manuscrito, por descuido, suprimiu a segunda parte do verso 10 e a primeira do 11 da construção à esquerda do fólio, fundido-os. O terceto do manuscrito Ristori segue parcialmente a forma que lhe foi dada na versão à direita do fólio, a principal alteração em relação a versão 1 se dá no verso 12, que sofre modificações que o aproxima do texto original.

Também falta um verso no manuscrito Ristori; a ausência se dá no terceto que termina no verso 24, mas percebe-se que foi um mero erro de distração, pois os dois versos que constam não sofreram mutilação, como no caso do texto editado pelos netos de Dom Pedro II.

No terceto que termina no verso 30 há uma diferença no verso 28, o texto de 1889 segue a coluna à esquerda do fólio da versão 1 e o de 1869 o da direita. Ambos guardam certa distância do verso dantesco.

No terceto que termina no verso 33 a diferença mais significativa ocorre em função de que no manuscrito Ristori o Monarca manteve os nomes das famílias que perseguiram Ugolino em italiano, seguindo a forma que consta à direita da versão 1, enquanto que no texto de 1889 ele os aporuguesou, seguindo a forma que consta à esquerda da versão 1.

No terceto que termina no verso 45 existe uma diferença no próprio, no texto de 1889 o Imperador usa o verbo vacilar, já no manuscrito Ristori, em linha com o original e com a construção que está à direita da versão 1, ele usa o verbo duvidar.

No terceto que termina no verso 60 há diferenças no próprio e no verso 59. Neste, o texto de 1889 é mais literal, mas a construção feita no manuscrito Ristori é mais sonora e não sacrifica o conteúdo. No verso seguinte, o texto editado pelos netos do Imperador usa o verbo levantar no futuro enquanto o de 1869 o usa no passado, como é na narrativa do texto dantesco. Novamente o manuscrito Ristori segue a construção que está à direita do fólio e o de 1889 o da esquerda.

No terceto que termina no verso 63 há diferenças nos três versos, mas não são semanticamente importantes. Ambas as construções guardam proximidade com o texto original. O

mesmo fenômeno se repete: o texto de 1889 segue a construção feita na coluna esquerda do fólio e o de 1869 o da direita.

No terceto seguinte há uma diferença no verso 66: o manuscrito de 1889 usa a expressão “*crua terra*” e o manuscrito Ristori segue o original e usa “*dura terra*”. Curiosamente o texto da versão 1 não sofreu modificação nas correções que o Imperador vinha fazendo sobre a construção à esquerda do fólio. A substituição do adjetivo “*cru*” por “*duro*” deve ter se dado no momento em que passava a limpo a cópia que foi enviada para a atriz italiana ou em algum outro manuscrito do qual não se tem conhecimento.

No terceto que termina no verso 69 há uma diferença no verso 68. Seguindo o padrão do manuscrito da versão 1, o texto de 1889 diz que Gaddo atira-se aos pés do Conde “*ao comprido*”, como está à esquerda do fólio; já o manuscrito Ristori, seguindo a construção à direita, diz que ele atira-se “*estendido*”, mais em linha com o original dantesco.

No terceto que termina no verso 87 há a troca do artigo “*a*” por “*o*” no verso 85, aliás, como está, também, no manuscrito pré-texto final, o que significa que esse foi um erro de impressão da edição de 1889. No verso 86, é o texto dos netos do Imperador que segue a construção feita à direita do fólio, o texto de 1869 usa a construção feita à esquerda com as correções perpetradas via rasuras no próprio verso.

No terceto que termina no verso 90 há diferença apenas no uso do verbo no verso 88. O manuscrito Ristori usa “*stavão*”, seguindo a única construção existente na versão 1, e o texto de 1889 usa “*erão*”, construção que não aparece na versão 1, mas que consta da versão 2 e do manuscrito pré-texto final, conforme se pode ver no Quadro Diacrônico (Cf. Apêndice A).

Como se observa na análise comparativa das diferenças entre o manuscrito Ristori e o texto de chegada de 1889, elas ocorrem em 17 dos noventa versos do episódio traduzido (quase 20% do total). Na grande maioria, as diferenças existentes no texto enviado à atriz italiana assumem uma configuração de acordo com as correções que ele fez no texto da esquerda e que se localizam no lado direito do manuscrito da versão 1. Outro dado que a comparação aponta é que essas diferenças são construções que, em geral, aproximam ainda mais a tradução do Monarca à versão do original dantesco, ou seja, o manuscrito Ristori se alinha ao esforço de produzir uma tradução que seja a mais próxima possível do verso de Dante.

Assim, com efeito, Dom Pedro II acabou produzindo dois manuscritos que poderiam ser considerados como pré-textos finais: o que serviu de base para a edição de 1889 e o enviado à Ristori. Ambos poderiam ter gerado uma publicação, sem ter-se certeza de qual texto seria o escolhido pelo Imperador como final. Essa situação, possivelmente, tem como causa o descuido do Imperador em não guardar consigo, ou em lugar acessível, uma cópia da versão que encaminhou à Ristori, resultando que os netos, quando foram produzir a edição de 1889, apenas encontraram o texto que, para efeitos da análise genética de minha tese de doutorado, foi considerado como manuscrito pré-texto final.

Entretanto é presumível considerar que as correções que estão à direita do manuscrito da versão 1 sejam os chamados “*retoques*” que o Monarca fez em 1869, quando preparou o autógrafo para enviar a atriz italiana. Nesse caso, o texto que deveria ter sido publicado em 1889, no livro de *Poesias Completas de D. Pedro II*, seria o enviado à Adelaide Ristori.

Em síntese, os indícios encontrados nesta pesquisa indicam que o manuscrito que serviu de base para publicação de 1889 foi escrito antes do enviado à atriz italiana e que, portanto, o manuscrito Adelaide Ristori é a última escritura da tradução do episódio do conde Ugolino e, por conseguinte, representaria a vontade autoral de Dom Pedro II.

Conclusão

A remontagem da pré-história do texto considerado como definitivo, através da organização diacrônica dos manuscritos das traduções de Dom Pedro II, revelou eventos impossíveis de serem inventariados apenas pela análise do texto impresso. É altamente relevante o desvendamento dos erros que o copista cometeu ao passar a limpo a versão 2 e dar origem ao manuscrito pré-texto final. Desacertos que foram trasladados deste para a edição impressa de 1889 e majorados na edição promovida por Medeiros e Albuquerque, em 1932. Esses equívocos, revelados graças ao prototexto e não ao texto impresso, prejudicaram a recepção do trabalho literário do Imperador por levarem o leitor a um julgamento, por vezes, negativo de sua tradução. Tal fato, além de afetar a leitura do poema em si, pode ter desestimulado potenciais novos leitores. Esses acontecimentos e o cenário político pós-império, que tolhia ações que pudessem restaurar a imagem do ex-governante, estão na base do pouco conhecimento da obra literária do Monarca, prévia e deliberadamente posta à margem do sistema literário nacional.

Para além desses descerramentos, é particularmente relevante a luz que lança sobre o processo criativo de Dom Pedro II o manuscrito enviado à atriz Adelaide Ristori. A análise comparativa dele com os demais manuscritos do prototexto fez emergir a convicção de que o texto da tradução do episódio do conde Ugolino publicado em 1889 não representa a vontade do autor. Possivelmente, pela idade avançada e por seu delicado estado de saúde, o Imperador não se deu conta de que a versão publicada continha erros gritantes e de que isso prejudicaria a recepção da sua tradução. Eventos importantes, ocorridos no período logo após a tradução do referido episódio, dão sustentação a essa tese, por exemplo: os intelectuais que acompanhavam os saraus nos quais era recitada a versão do Monarca e aqueles para quem ele a enviou, no Brasil e no mundo, certamente teriam notado a falta de um verso no terceto que termina no verso 12, bem como os problemas de flexão no tempo dos verbos. Assim, mesmo que não se possa afirmar com absoluta certeza que o texto enviado para a atriz italiana é o manuscrito pré-texto final que Dom Pedro II teria escolhido para mandar publicar, pode-se asseverar que o texto editado pelos seus netos não o é, ou seja, ele não representa a sua vontade autoral. Além dos erros detectados no texto publicado em 1889, pesa a favor da tese de que o manuscrito Adelaide Ristori é a última escritura feita pelo Imperador do episódio do conde Ugolino seu maior alinhamento ao verso dantesco, objetivo sempre almejado pelo tradutor Pedro de Alcântara.

Tal situação, além de demonstrar a importância dos manuscritos e de sua circulação para facilitar e melhorar qualitativamente os resultados da pesquisa genético-literária, evidenciam a importante contribuição que a Crítica Genética permite somar aos estudos literários. A crítica literária, quando analisa somente o texto publicado, coloca para si limites, pois não se permite a possibilidade de um olhar além, que alcance o que está depois da curva do presente, nesse caso, a curva que conduz ao

passado e que, por ter sido já percorrido, pode ser desvendado. A estrada que permite revelar o que está no devir do texto é o manuscrito. Portanto, a perspectiva genética permite a revisão crítica e histórica do processo criativo de um autor, da erupção da escritura à fixação do texto, e, mesmo, possibilita a análise comparada de processos criativos.

Deste modo, a presente pesquisa ao desvelar aspectos dos momentos do processo criativo de Dom Pedro II ratifica aquilo que é uma das teses centrais da Crítica Genética, ou seja, que estes processos não são lineares, mas descontínuos, elípticos, permeados por momentos de efervescência e de quebras no fluxo de criação, por dúvidas e tentativas, avanços e recuos, hesitações e decisões, novas dúvidas e novas composições, releituras e reescrituras que se sucedem até o momento em que o autor decide, por inúmeros motivos, fixar o texto ao publicá-lo e exteriorizar o *continuum* do seu pensamento.

Referências bibliográficas

- ALCANTARA, Dom Pedro de. *Poesias* (Originais e traduções). Petrópolis: Typ. do Correio Imperial, 1889.
- _____. *Poésies Hebraico-Provençales du Rituel Israélite-Comtadin*. Traduites et transcrites par S. M. Dom Pedro II D'Alcantara, Empereur du Brésil. Seguin Frères. Avignon: Emprimeurs-Editeurs, 1891.
- _____. *Poesias Completas de D. Pedro II*. Originais e traduções. Sonetos do Exílio. Autenticas e apócrifas. Com um prefácio de Medeiros e Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.
- _____. *Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890*. Organização de Begonha Bediaga, Petrópolis: Museu Imperial, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: La nuova Italia editrice, 1973.
- ARAUJO, Maria W. Aragão. *Dom Pedro e a Cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. *O imperador e a atriz: Dom Pedro II e Adelaide Ristori*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- CALMON, Pedro. *História de D. Pedro II*. Tomo terceiro: No País e no Estrangeiro: 1870-1887. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975a.
- _____. *A Vida de Pedro II, o Rei Filósofo*. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1975b.
- CAMPOS, Monsenhor Joaquim Pinto De. *O Senhor D. Pedro II: imperador do Brasil*. Porto: Typographia Pereira da Silva, 1871.
- CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II: Ser ou não Ser*. Coordenação Elio Gaspari e Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DAROS, Romeu P. *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia*. 236p. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2012.

_____. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: A tradução da *Divina Comédia* por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, A; GASPARI, S. (Orgs.). *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015. p. 41-63.

_____. *Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre*. 506p. Tese (Doutoramento em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

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

LA NAZIONE. *Cronaca della Città*. Anno XIII. Numero 837. Firenze, 3 de dezembro de 1871.

LACOMBE, Americo L. Jacobina. *O Mordomo do Imperador*. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército, 1994.

LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II, 1825-1891: Volume II: Fastígio: 1870-1880*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *D. Pedro II e a Condessa de Barral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1956.

MANZONI, Alexandre. *Cinco de maio: Ode heroica de Alexandre Manzoni e tres versões em portuguez*. Tradução: Francisco Adolpho de Varnhagen, José Ramos Coelho e Dom Pedro II. Brasiliana Digital, Rio de Janeiro, 1885.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Prefácio. In: *D. Pedro II. Poesias completas de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932. p. 5-20.

MOTTIN, Antônio; CASOLINO, Enzo. *Italianos no Brasil: Contribuições na Literatura e nas Ciências – séculos XIX e XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

SAMPAIO, Theodoro. A Cultura intellectual do Imperador. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, edição 2135, dois de dezembro de 1925. Quarta secção.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGURADO, Milton Duarte. O poeta Pedro II. *Notícia bibliográfica e histórica*. Campinas, Departamento de História/PUC, n. 72/73/74, p. 8-17, jan/maio 1976.

VANNUCCI, Alessandra (Org.). *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.

WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em: 02 de janeiro de 2018

Aprovado em: 21 de novembro de 2018

Apêndices

Apêndice A - Quadro Diacrônico das transcrições do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II

Quadro diacrônico das transcrições do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro II					
vv	Versão 1 (D22)	Versão 2 (D21)	Manuscrito Pré-Texto Final (MPTF) (D20)	Texto de Chegada (1889)	Texto de Partida Dante Allighieri (1973)
3	A boca levantou do feroz pasto O peccador limpando-a no cabelo Da cabeça que atras já tinha gasto.	A boca levantou do feroz pasto O peccador limpando-a no cabelo Da cabeça que atras já tinha gasto.	A boca levantou do feroz pasto O peccador limpando-a no cabelo Da cabeça que atras já tinha gasto.	A bocca levantou do feroz pasto O peccador, limpando-a no cabelo Da cabeça, que atras já tinha gasto.	La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.
6	E começou: "tu queres revivel-o O desespero, que minha alma sente Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.	E começou: tu queres revivel-o O desespero que minha alma sente Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.	E começou: tu queres revivêl-o O desespero que minha alma sente, Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.	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	Porem se meu discurso qual semente Brotta infâmia ao traidor a quem devóro Fallar; chorar verás tu juntamente	Porem, se meu discurso qual semente Brotta infâmia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu juntamente.	Porém, se meu discurso qual semente Brotta infâmia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu juntamente.	Porem, se meu discurso, qual semente, Brotta infamia ao traidor a quem devóro, Fallar, chorar verás tu juntamente,	Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch' i rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme.
12	Quem tu sejas não sei, também ignoro Como desceste cá; mais Florentino Se te ouço, em te chamar não me demoro	Quem tu sejas não sei, nem como c. Podeste tu descer, mas Florentino, Ao ouvir-te, pareces-me tu já	Quem tu sejas não sei, mas Florentino, Si te ouço, em te chamar não me demo	Quem tu sejas não sei: mas Florentino, Si 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	Saberás que fui eu o Conde Ungolino E Rogério arcebispo este malvado Ouve porque me chego a tal inclino + Ouve porque me chego ^{sobre elle} assim ^{m'inclino} me chego	Saberás que fui eu o Conde Ugolino E Rogério arcebispo este malvado. Ouve por que sobre elle assim m'inclino	Saberás que fui eu o Conde Ugolino, E Rogério arcebispo este malvado; Ouve, por que sobre elle assim m'inclino;	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	Dizer que por intento o seu damnado N'elle fiando-me elle me prendeu E depois me matou, é excusado;	Dizer que por intento ^{eu} seu damnado Nelle fiando-me, elle me prendeo E depois me matou; é excusado;	Dizer que por intento seu damnado. N'elle fiando-me, elle me prende prendeu E depois me matou, é excusado,	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 certamente o que não tens ouvido É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui delle offendido.	Mas certamente o que não tens ouvido É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui delle offendido.	Mas certamente o que não tens ouvido, É como foi cruel a minha morte; Ouve e sabe se fui d'elle offendido .	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	N'um vão estreito, dentro desse forte, Que a chamar-se da fome por mim veio ^{Que a chamar-se da fome a mim veio} + Em que outrem foy de tal meo d'inha E onde a outre, aguarda triste sorte	N'um vão estreito, dentro d'esse forte Que a chamar-se da fome a mim veio, E onde a outrem aguarda triste sorte,	N'um vão estreito, dentro d'esse forte Que a chamar-se da fome a mim veio, E onde a outrem aguarda triste sorte,	N'um vão estreito, dentro desse 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	Assaz pela sotteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadello Rasgou-me do futuro o véo ao meio	Assaz pela setteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadelo Rasgou-me do futuro o véu no meio	Assaz pela setteira o disco cheio Vira eu da lua, quando um pesadelo Rasgou-me do futuro o véu no meio:	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	Qual dono e amo à caça posso crêl-o Podia-o dono e amo à caça crêl-o D'um lobo e lobosinhos na montanha, Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o;	Podiam dono e amo á caça crel-o D'um lobo e lobosinhos a montanha Que ao de Pisa o de Lucca impede vel-o;	Qual dono e amo á caça, posso crêl-o, D'um lobo e lobosinhos na montanha Que ao de Pisa e de Lucca impede vêl-o;	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	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfraneos, Sismondes collocando E Gualandos na frente da campanha,	Magras cadellas em constante sanha, Co' Lanfranchi adiante ia levando E os Gualandos e os Sismondi por campam E os Gualandos e na frente da campam	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfraneos, Sismondes collocando E Gualandos na frente da campanha.	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfraneos, Sismondes collocando E Gualandos na frente da campanha.	Magras cadellas em constante sanha, Os Lanfrancos, Sismondi collocando E Gualandos na frente da campanha;	Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Lanfranchi e con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte.
36	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor attassalhando.	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando	Mas na curta carreira já cansando Pai e filhos, agudo dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansado Pae e filhos, agudos dentes vão Seus membros com furor atassalhando.	Mas na curta carreira já cansado Parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi pareo lor veder fender li fianchi.	
39	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos junto de meu lado Chorar dormindo, e me pedirem pão.	Antes d'aurora me acordei, e então Ouvi meus filhos, junto do meu lado Chorar dormindo e me pedirem pão.	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	És bem cruel se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava E se não choras de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens chorado?	És bem cruel, se já não estás magoado Do que meu coração me adivinhava, E, se não choras, de que tens 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	 Não chorava que em pedra me tornei Accordados, Accordaram e a hora já chegava Que soião trazer-nos a comida E cada um com sonho vacillava) E cada um por seu sonho duvidava	Accordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	Acordados, a hora já chegava, Que soião trazer-nos a comida E cada um com o sonho vacillava.	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 solèa essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;	
48	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida	Eis que ouvi que fechavam a sahida Da horrível torre, e logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida;	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horrível torre; logo o rosto olhei De meus filhos sem dar signal de vida.	Eis que ouvi que fechavão a sahida Da horível 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 senza far motto.	

51	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tão meu, Disse: “que tens? O que olhas, pae, não sei.”	Não chorava; que em pedra me tornei; Elles sim, e Anselminho que é tam meu, Disse: “que tens? O que olhas pai, não sei.”	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: “que tens? O que olhas, pai, não sei.”	Não chorava, que em pedra me tornei, Elles sim; o Anselminho, que é tão meu, Disse: Que tens? O que olhas, pae, não sei.	Io non piangëa, sì dentro impetrai: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".
54	ENão chorei e não respondi pois eu, Por todo dia, e toda a noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	ENão chorei, e não respondi eu, Por todo dia e toda a noite inteira Té que no mundo novo sol se ergueu.	ENão chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda a noite inteira, Té que no mundo novo sol se ergueu.	E não chorei, e não respondi eu Por todo o dia e toda a 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	Ao entrar pouca luz pela sotteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro, verdadeira:	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, desconbri Minha cara nas quatro verdadeira:	Ao entrar pouca luz pela setteira No doloroso carcer, descobri Minha cara nas quatro verdadeira;	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 scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso,
60	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera porvontade De comêr, levantaram-se d'ali	De desespero ambas as mãos mordi E crendo que vontade me devora De comer, levantaram-se d'ali	De desespero ambas as mãos mordi, E crendo que o fizera por vontade De comer, levantarão-se d'ali,	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 subito levorsi
63	E disserão, oh Pae, maior piedade É comeres de nós, tu nos vestistue Das pobres carnes; tira-as sem saudade.	E disserão: oh Pae, ^{melhor nos} fôra Comêres tu de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes; despe-nos agora	E disserão: oh Pai, maior piedade É comeres de nós; tu nos vestiste Das pobres carnes, tire-as sem saudade	E disserão: Oh Pae, maior piedade É comeres de nós; tu nos vestistes Das pobres carnes, tiras sem saudade.	e disse: "Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia".
66	Soceguei por não ver cada um mais triste Este dia mais outro, passa-se calado. Ah crua terra porque não te abriste?	Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia, mais outro, passa-se calado: Oh, crua terra, porque não te abriste?	Soceguei por não ver cada um mais triste. Este dia, mais outro, passas-se calado. Ah, crua terra, porque ^{te} não abriste?	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 di e l'altro stemmo tutti muti; ahì dura terra, perché non t'apristi?

69	Quando por fim o quarto é já chegado Gaddo aos meus pés atira-se ao comprido) Gaddo a meus pés atira-se estendido E diz: "não me socorres, pai amado?"	Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido, E diz: "não me socorres, pai amado?"	Quando por fim o quarto é já chegado, Gado aos meus pés atira-se ao comprido E diz: "não me socorres, pae amado?"	Quando por fim o quarto é já chegado, Gaddo a meus pés atira-se ao comprido E diz: Não me socorres, pae amado?	Poscia che fummo al quarto di venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
72	Ahi morreu, e qual me vês cahido Os trez vi eu cahir de um, em um Do quinto ao sexto dia: já perdido	Ahi morreo, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um. Do quinto ao sexto dia: já perdido	Ahi morreu, e qual me vês cahido, Os trez vi eu cahir de um em um, Do quinto ao sexto dia; já perdido,	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 di e 'l sesto; ond'io mi diedi,
75	Cego me puz a apalpar cada um. Trez dias os chamei mortos estando; Mas pode mas ^{mais que} a dor mas ^{enfim} o jejum".	Cego me pus a apalpar cada um Tres dias os chamei mortos estando; Mas pôde mais que a dor enfim o jejum."	Cego me puz a apalpar cada um. Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor enfim o jejum.	Cego me puz a apalpar cada um. Trez dias os chamei, mortos estando. Mas pode mais que a dor enfim o jejum.	già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".
78	Assim falou, e os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.	Assim fallou, e os olhos revirando Ferra de novo ^{novamente} no craneo ^{com os dentes} Fortes de um cão a um osso esmigalhando	Assim fallou, e, os olhos revirando, Ferra de novo o craneo com os dentes Fortes de um cão a um osso esmigalhando.	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	Ah Pisa vitupério vil das gentes Da bella terra, aonde o si resôa, Se os vizinhos não punem-se indolentes	Ah Pisa, vitupério vil das gentes, terra Da bella terre aonde o sí ressoa, Aonde o sí ressoa ?? se os vizinhos Se os vizinhos não punen-te indolentes,	Ah Pisa, vituperio vil das gentes, Da bella terra, aonde a si resôa, Se os vizinhos não punem-te indolentes,	Ah Pisa, vitupereo vil das gentes Da bella terra, aonde 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	Vem Gorgona; Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.	Vem Gorgona, Capraia, em hora boa Formar um dique no Arno sobre a foz Tal que elle afogue a ultima pessôa.	Vem Gorgona, Capraia, em hora boa, Formar um dique do Arno sobre a foz, Tal que ele afogue a última pessôa;	Vem Gorgona, Capraia, em hora boa, 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	Se do povo a Ugolino accusa a voz Se teus castelos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz	Se do povo a Ugolino accusa a voz, Pelos castellos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.	Se do povo a Ugolino o accusa a voz, Pelos castelos teus atraçoados, Seus filhos não merecem morte atroz.	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	Stavão da tenra idade innocentados, Oh nova Thebas Hugo e o Brigata Brigata)- Nova Thebas, Ugoacione e o Brigata E os outros dois no canto nominados	Era por tenra idade innocentados Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomenados	Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dois no canto nomeados.	Erão por tenra idade innocentados, Oh nova Thebas, Hugo e o Brigata E os outros dous no canto nomeados.	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

Apêndice B – Transcrição Diplomática dos manuscritos do episódio do conde Ugolino por Dom Pedro
II – Manuscrito Adelaide Ristori

F° 01r

Tradução do episódio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz pasto
O peccador limpando-a no cabelo
Da cabeça que atrás já tinha gasto.
E começou: “tu queres revivêl-o
O desespero que minha alma sente,
Só de pensal-o, inda antes de dizêl-o;
Porem, se meu discurso qual semente,
Ao traidor a quem eão infâmia géra,
Fallar; chorar verás tu juntamente,
Quem tu sejas não sei, nem como era
Possivel cá descer; mas florentino
Certamente, ao ouvir-te, eu te dissera.
Saberás que fui eu o Conde Ugolino
E Rogerio arcebispo este malvado
Ouve porque ~~sobre elle assim me inclino~~
Dizer que por intento seu damnado,
N’elle fiando-me, elle me prendeu
E depois me matou, é excusado;
Mas certamente o que não tens ouvido
E’ como foi cruel a minha morte
Ouve e sabe se fui d’elle offendido
N’um vão estreito, dentro desse forte
Que a chamar-se da fome de mim veio,
Assaz pela seteira o disco cheio
Vira eu da lua, quando um pesadêlo
Rasgou-me do futuro o véu ao meio.
Podia o dono e amo à caça crêl-o,
D’um lobo e lobosinhos na montanha
Que ao de Pisa o de Lucca impede vêl-o,
Magras cadellas em constante sanha,
Co’s Lanfranchi adiante ia levando
E os Gualandi e Sismondi por campanha.
Mas na curta carreira já cansado
Pae e filhos, agudos dentes vão
Seus membros com furor atassalhando.
Antes d’aurora me acordei, e então
Ouvi meus filhos junto do meu lado
Chorar dormindo e me pedirem pão,

F° 01v

E's bem cruel, se já não estás magoado
Do que meu coração me adivinhava,
E se não choras de que tem chorado?
Accordados, a hora já chegava,
Que soião trazer-nos a comida
E cada um por seu sonho duvidava.
Eis que ouvi que fechavão a sahida
Da horivel torre; logo o rosto olhei
De meus filhos, sem dar signal de vida.
Não chorava; que em pedra me tornei,
Elles sim, e Ancelminho, que é tão meu,
Disse: "Que tens? O que olhas, pae, não sei"
E não chorei, e não respondi eu,
Por todo o dia e toda noite inteira,
Té que no mundo novo sol s'er gueu.
Ao entrar pouca luz, pela setteira
No doloroso carcer, descobri
Minha cara nas quatro verdadeira.
De desespero minhas mãos mordi,
E crendo que vontade me devora
De comer, levantaram-se d' ali,
E disserão: 'oh Pae, melhor nos fora
Comeres de nós; tu nos vestistes
Das pobres carnes, despe-nos agora.
Soceguei por não ver cada um mais triste.
Este dia mais outro passa-se calado,
Ah dura terra, por que não te abris-te?
Quando por fim o quarto é já chegado,
Gaddo a meus pés atira-se estendido,
E diz: "não me soccorres, pae amado?"
Ahi morreu, e qual me vês cahido,
Os trez vi eu cahir de um em um,
Do quinto ao sexto dia; já perdido
Cego me puz a apalpar cada um
Trez dias os chamei mortos estando;
Mas pode enfim a dor mais que o jejum."
Assim fallou, e, os olhos revirando,
Ferra de novo, o craneo com os dentes
Fortes d'um cão a um osso esmigalhando.
Ah Pisa vitupereo vil das gentes
Da bella terra, aonde o si resôa,
Se os visinhos não punem-te indolentes,

F° 02r

Vem Gorgona, Capraia, em hora boa,
Formar um dique do Arno sobre a foz
Tal que elle afogue a ultima pessôa.
Se do povo a Ugolino o accusa a voz,
De teus castellos tereus atraçoados,
Seus filhos não merecem morte atroz,
Stavão da tenra idade innocentados.
Nova Thebas, Uguacione e o Brigata
E os outros dous no canto nomeados.