



## Dante como tradutor dos clássicos<sup>1</sup>

Andreia Guerini<sup>i</sup> (UFSC)

Piero Bagnariol<sup>ii</sup>  
Quadrinista

Tereza Virgínia R. Barbosa<sup>iii</sup> (UFMG)

**Resumo:** Segundo Rita Copeland (1991), a tradução ocupa papel primordial na emergência da cultura literária vernacular da Idade Média. A autora mostra como muitas das ideias sobre tradução se sustentaram auferindo dos sistemas teóricos da retórica (produção e interpretação textual) estratégias poéticas. Com base nessas hipóteses, vamos mostrar algumas correspondências entre Dante e a retórica e poética grega, ou seja, vamos identificar figuras de linguagem e pensamento comuns entre o poeta da *Divina Comédia* e os poetas helênicos, mais especificamente, Homero. Abordaremos Dante como um tradutor da cultura clássica que faz também incursões no substrato grego, embora ele fosse leitor do latim e não do grego, não somente pelo ato de recuperar as figuras da mitologia como também na forma de utilizar e reescrever (no seu dialeto local) as figuras de linguagem utilizadas pelo aedo grego.

**Palavras-Chave:** Cultura clássica, Dante, tradução.

**Abstract:** According to Rita Copeland (1991), translation occupies a primordial role in the emergence of the Medieval vernacular literary culture. The author shows how many of the ideas about translation were fed by the theoretical systems of rhetoric (textual production and interpretation) and poetic strategies. Based on these hypotheses, we will show correspondence between Dante, rhetoric and Greek poetry, i.e., we will identify shared figures of speech and thoughts between the poet of the *Divine Comedy* and Hellenic poets, more specifically, Homer. We will approach Dante as a translator of classical culture who also makes incursions into the Greek substrate (even though he read Latin and not Greek), not only for

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de um trabalho comum de Andreia Guerini, Piero Bagnariol e Tereza Virgínia R. Barbosa sobre a tradução da iconicidade da literatura. É um projeto financiado pela Capes e pela Fapemig que resultou na *"Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos"* (Belo Horizonte: RHJ, 2012) e na teorização do processo (já no prelo) que, na verdade, foi sustentada por algumas ideias de Haroldo de Campos sobre tradução. O que ocorreu em Homero, para "nossa alegria", ocorre também em Dante.

recovering mythological figures but also for utilizing and rewriting (in his local dialect) figures of speech employed by the Greek poets.

**Key words:** Classical culture, Dante, translation.

Como se sabe, Dante Alighieri é o fundador da *vulgari eloquentia*. Segundo Rita Copeland,

Dante legitima o vernáculo, dando-lhe o peso moral da retórica. É o valor moral da retórica, antes de quaisquer pretensões de universalidade do latim, que subjaz aos argumentos de Dante para o privilégio cultural da língua vernácula. (COPELAND, 1991, p. 182).<sup>2</sup>

Esta afirmação de Copeland traçará nosso caminho. Em primeiro lugar, vamos observar a relevância da retórica (e é claro, das figuras retóricas por ele utilizadas, as quais comentaremos, em razão dos limites de um breve artigo, apenas duas); em segundo lugar, vamos mostrar a ânsia de Dante-personagem por se libertar do latim e alcançar o grego, o que nos levará ao canto XXVI do Inferno, quando o poeta florentino se encontra com Ulisses. De fato, acreditamos com Copeland que a poesia pode abranger todos os nossos problemas de ética, política e religião; ela pode reformar e ensinar toda uma coletividade (COPELAND, 1991, p. 181).<sup>3</sup> Mas o mesmo se pode afirmar sobre a tradução.

Os Estudos da tradução englobam os fenômenos semióticos diversos que governam os padrões de estabelecimento e de comunicação numa sociedade (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 287). Neste sentido, poética, retórica e tradução são sistemas interconectados.

Todavia, a retórica, na Idade Média, é a ciência da linguagem consagrada e o latim a língua das grandes obras. Nesse contexto, escrever em vernáculo poderia ser um ato libertário, transgressor e arriscado. Para fazê-lo com maestria, somente um poeta hábil, Dante que alcança valorizar o vernáculo e libertá-lo do latim universal através da utilização do sistema teórico-científico vigente, conforme tese de Rita Copeland. Desse modo, Dante fará a incorporação-transferência-tradução do sistema clássico de uso da linguagem para a persuasão e o convencimento no vernáculo.

Postulamos então, nessa primeira etapa de pesquisa, entender alguns trechos da

---

<sup>2</sup> *Dante authorizes the vernacular by giving it the moral weight of rhetoric. It is the moral value of rhetoric, rather than any claims to the universality of Latin, that underwrites Dante's arguments for the cultural privilege of the vernacular.*

<sup>3</sup> *Poetry can encompass all problems of ethics, politics, and religion: it can reform and teach.*

*Divina Comédia* destacando as figuras de retórica e de pensamento utilizadas por ele e comparando-as com os clássicos, Homero e Virgílio. Hipotetizamos que tradução é transferência de técnica, estilo e sentido. Dante Alighieri, como tradutor da técnica clássica, vai forjar um vernáculo sedutor, elegante e – de acordo com as normas da época – superior na utilização da estratégia da oratória antiga com seu mecanismo de desenhar as figuras de linguagem nascidas da imaginação poética.

Esta via de leitura foi pertinente, compensadora e surpreendente. Recuperar sistematicamente as figuras [retóricas] para, por meio delas e com elas, entender a viagem do florentino ao inferno, acreditamos, abriu-nos um filão precioso nessa mina de ouro que exploramos. Em razão de seguir tal veio pusemo-nos na trilha de Walter Benjamin e nos fizemos garimpeiros procurando atalhos para entender como o poeta re-apresentou as coisas que o comoveram – e moveram, o modo como ele disse, como ele significou e apresentou toda uma simbologia; isto é, procuramos sua técnica e seu estilo para expressar o que ele próprio entendia sobre a vida, o mundo e a morte.

Priorizamos distinguir na fala poética o que se quis dizer do modo como se quis dizer. Em outros termos, buscamos saber como a grande e divina viagem tomou a forma, como ela adquiriu nas mãos do artista, o seu modo impressionante e quase eterno de querer-dizer (BENJAMIN, 2008, p. 29; p. 56; p. 69; p. 88).

Haroldo de Campos, refletindo sobre a operação tradutória, além de seguir poetas e linguistas – entre eles nada menos que Ezra Pound e Roman Jakobson – na sua intenção de recuperar e "reorquestrar a melopeia, o plano fono-ritmico-prosódico do original" a ser traduzido (Cf. CAMPOS, In: CAMPOS & MENDES, 1999, p. 111-155), propõe também, de forma mais tímida, entretanto, toda uma teoria sobre a iconicidade do signo estético. O poeta, ensaísta e tradutor paulista aponta que traduzir a iconicidade do signo implica recriar-lhe a "fiscalidade", a "materialidade mesma" e isso se faz possível através do poder imaginativo e criativo da linguagem, ela própria, e do tradutor (CAMPOS In: OLVEIRA & SANTAELLA, 1987, p. 53-74).

Assim pareceu-nos razoável que, não como intérpretes, mas à cata de figuras na literatura, lêssomos o léxico, a frase e a própria sintaxe dantesca e recuperássemos para os leitores brasileiros, em linguagem de quadrinhos, estratégias de deslocamento e movimento que o autor da *Divina Comédia* propõe para seu tempo.

Bastam-nos dois exemplos. Daremos um primeiro exemplo de figura retórica,

comentaremos o canto XXVI, depois fecharemos com mais um exemplo de figura retórica.

1. Inferno, XIII, 28 ss. O exemplo será em italiano e os leitores verão que será pouco o esforço para entendê-lo:

**Cred'** ìo **ch'ei credette ch'io credesse**  
che tante voci uscisser, **tra quei bronchi**,  
da gente che per noi si nascondesse.

Però disse 'l maestro: "Se tu **tronchi**  
qualche **fraschetta** d'una d'este piante,  
li pensier c'hai si faran tutti **monchi**".

No primeiro verso do excerto, observem os negritos. Eles marcam vocábulos que guardam um encontro consonantal de uma plosiva ('c') com uma vibrante ('r') que se repete. Isto é uma figura retórica, a anáfora. Este som é o mesmo que temos na onomatopeia da língua portuguesa 'cre[k]' que tem relação objetiva com o ato sonoro de 'partir, quebrar' algo seco. Esta é uma imagem sonora da ruptura que se consolida nas dentais que se seguem a cada 'cr', marcadas com um sublinhado. Na sequência o poeta vai mudá-la e transformá-la em br, tr, fr. O efeito de todos estes sons é a sensação e visualização de fracionamentos. A estes *clusters*, sucedem três 'k' compostos com em 'i', 'chi', que por sua vez foram antecipados nas formas 'ch'ei' e 'ch'io'. O curioso é que o texto trata do mesmo assunto – o que provoca a união da forma e do conteúdo no trecho – e, assim, desenha muitos tipos de truncagens sonoro-visuais: troncos, trepas, truncaduras que são quebrados da mesma forma que se podem quebrar pessoas, pensamentos, letras e sons. Quebrar, portanto, é a imagem. As imagens de troncos, galhos robustos; de gravetos, galhos secos delicados; de trepas, galhos de árvore sobre o qual é possível subir concorrem para o efeito de mutilagem, truncadura e para o movimento fechamento-abertura-som-cortante que provoca as formas 'ch'ei'; 'ch'io', *bronchi-tronchi-monchi*.

Agora vamos tentar ler o texto com uma tradução intermediária, tradução que não seja nem português nem italiano:

Eu cri, que ele cresse que eu cria  
que tantas vozes nasciam daqueles broncos,  
troncos-gente que de nós se 'scondiam.

Mas disse o mestre: se tronchas  
um graveto d'alguma destas plantas,  
todos os pensares em ti se farão mancos.

Mas ainda é bom notar que a rima difícil, em italiano de *bronchi-tronchi-monchi*, leva do som de quebra a um som de grito agudo, coisa que não conseguimos recuperar na tradução. A cena para se ver qual é? São árvores-gente que serão partidas; seus pensamentos – tutano intraduzível – mutilados. Na mutilação, um grito: "i". Nos versos seguintes veremos o cerne dos troncos escorrer, surge então a imagem do sangue.

Em italiano:

e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?"  
Da che fatto fu poi di sangue bruno,  
ricominciò a dir: "Perché mi scerpi? "

e o tronco seu gritou: porque me contristas?  
E de fato pelo sangue escuro,  
se pôs a dizer: "porque me feres?".

Ora, esse trecho de Dante é, por si, um roteiro de História em Quadrinhos (HQ) com extraordinário poder de visualização. Em HQ a visualização dos versos citados funcionaria como uma aplicação extratexto da estratégia que Haroldo de Campos costumava chamar de "lei das compensações em poesia". "Quer dizer, se eu não consigo reproduzir todos os processos construtivos de um poeta, em todas as passagens em que eles aparecem, devo acrescentar em outras passagens procedimentos que são inerentes ao trabalho criador no original." (SCHNAIDERMAN, 2008, p. 14-15). A HQ compensaria uma impossibilidade de traduzir a cena, anterior quando nos escapou o grito em 'chi' e de visualizar o sangramento dos troncos.

Passemos ao canto XXVI, quando Dante personagem encontra Ulisses. Abriremos nossa análise com palavras de Lucchesi: "como síntese da obra dantesca, vale a pena que nos detenhamos no canto XXVI do Inferno".<sup>4</sup> Lá, diz Lucchesi: "Dante e Virgílio encontram-se na cidade de Dis. Em pleno Baixo Inferno. Presença do monstro Gerião. Oitavo círculo. Armadilhas sêmicas. Signos incertos. Atmosfera caliginosa. Miríade de fogos e sombras."<sup>5</sup>

No verso 22 desse canto, através de um símile – prova inequívoca da utilização da retórica antiga por parte do poeta florentino –, vemos um camponês que, ao entardecer, se detém no alto de uma colina. A noite cai, ele contempla o vale abaixo e tal qual volantes vagalumes surgem no meio da escuridão, assim, do mesmo modo, Dante viajero vê na

<sup>4</sup> LUCCHESI, Marco. In: Prefácio à *Divina Comédia*, tradução de Jorge Wanderley, organização e edição de Márcia Cavendish Wanderley, com prefácio e preparação de originais de Marco Lucchesi, 2004, p. 10.

<sup>5</sup> Idem, p. 15.

densa caligem pequenas chamas voadoras; entre elas duas se destacam, altivas e fortes, são Ulisses e Diomedes. Que imagens! Recordar, acreditamos que não seja preciso; nosso poeta está sem dúvida retomando uma metáfora homérica recorrente na *Ilíada* e na *Odisseia* que traduz 'homem' por 'luz'. Sim, lembrem-se, Homero chama os guerreiros mais destacados de φῶς, recordem-se pois os versos 354 e 355 do canto 1 da *Odisseia*:

οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἷος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ  
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.

Pois não foi só Odisseu quem perdeu o dia da volta  
também muitas outras luzes se apagaram em Troia. (tradução nossa)

Se Dante leu grego, se ele foi verdadeiro ao afirmar *graecum est, non legitur*, isto não sabemos ao certo; "muito mentem os poetas"<sup>6</sup>, *poetis mentiri licet*? Por certo, acreditemos, mas suspeitemos, pois de fato se pode constatar que ele captou as estratégias poéticas dos gregos, e isto será difícil contestar. Estamos num canto chave, onde se descera mais forte e profundamente para o antro onde ficam os condenados, neste canto surgem dois valorosos guerreiros gregos e, como em Homero, eles são chamados φῶς.

O contexto é rico de imagens, saltemo-las. Confiemos nas afirmativas que sustentam ser "este terrível episódio, dos mais fascinantes de *A divina comédia*" aquele que podemos chamar de "concentrada e maravilhosa odisseia" onde, em síntese, temos toda a *Divina Comédia* e onde a "meta-aventura de Ulisses ganha sentido"<sup>7</sup>, saltemos tudo isso e passemos para as instruções de Virgílio, guardemos: dentro das luzes-línguas-de-fogo vão as almas das gentes ardentes por causa de seus crimes. Do meio desta luzerna de penas surge uma chama bífida e de dentro dela saem as almas de Ulisses e Diomedes. Eles ardem, mas o fogo não os consome. Neste ponto, qual chama altaneira, cresce o desejo de Dante viajante, que diz (v. 64):

S'ei posson dentro da quelle faville  
parlar, diss' io, "maestro, assai ten priego

Se eles podem de dentro qual faíscas  
falar, disse eu, "mestre, muito te peço

<sup>6</sup> Sólon, fragmento West 20: πολλα ψεύδονται ἄοιδοί. In: LEÃO, Delfim. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 442.

<sup>7</sup> LUCCHESI, Marco. In: Prefácio à *Divina Comédia*, tradução de Jorge Wanderley, organização e edição de Márcia Cavendish Wanderley, com prefácio e preparação de originais de Marco Lucchesi, 2004, p. 26.

e ripiego, che 'l priego vaglia mille,	e pedindo, que mil valha o pedir,
che non mi facci de l'attender niego	que não me façás atrasar por negas
fin che la fiamma cornuta qua vegna;	e que a flama altanada aqui venha;
vedi che del disio ver' lei mi piego!".	vê! por desejo a ti me prostro!"

O trecho não necessita de maiores explicações, é explícito. O impulso de Dante se materializa na construção retórica da frase "priego...ripiego...l' priego" (comentário de Giovanni Reggio em: ALIGHIERI, 2009, p. 639). A anáfora, figura de ênfase utilizada, visualiza-o insistente e em uma postura de suplicante para com seu mestre e guia no trajeto, Virgílio. O poeta anseia saber notícias de Ulisses. A passagem instiga o leitor também. Que foi feito do herói grego? Mas ao interpelar Virgílio nesta passagem, o florentino faz dele um auxiliador, um coadjuvante e mais do que nunca o autor da *Eneida* se torna uma projeção da *intentio auctoris*<sup>8</sup> – estratégia identificada por Rita Copeland. Isto é, o poeta latino é uma máscara através da qual o poeta florentino fala, mostra, indica. É um duplo do poeta Alighieri. Ironia pura: na obra a personagem 'Virgílio' é igualada ao poeta florentino e se põe a seu serviço. O processo leva a uma maximização da presença do poeta de Florença, uma afirmação de identidade fortíssima. Ele é enunciatário, personagem e dublê de si mesmo e tudo no exato momento em que se lutava para consolidação de um idioma vernacular.

A partir daí, para o diálogo com Ulisses, Virgílio será seu intérprete. Servindo-se de um truque retórico mágico, ele disfarça sua autoexegese, procedimento que permite entender Dante estrangendo o antigo Virgílio que se põe a falar por ventriloquia. Dante manipula a autoridade do passado grego-romano para cooptar o papel de exegeta de seu próprio texto de modo que possa levar a cabo – e protegido – certos *tropoi* retóricos, a saber, a personificação, a alegoria e a ironia.

O estratagema, ou seja, a personificação de Virgílio como um guia para sua 'odisseia' indica que Dante, como Ulisses diante do Ciclope, é um 'ninguém' (Homero, Od. 9, v. 366-367):

Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα: Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι  
μήτηρ ἢδὲ πατήρ ἢδ' ἄλλοι πάντες ἑταῖροι.

<sup>8</sup> Estas ideias estão desenvolvidas em: COPELAND, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 205-206.

Meu nome é Ninguém. Ninguém me chamam  
pai, mãe e todos os outros colegas. (tradução nossa)

O dolo tramado permite a Odisseus, o Ulisses latino, sair do antro de Polifemo vitorioso. De modo análogo, à maneira do herói grego de mil artifícios, Dante, com outros mil estratagemas erige a *vulgari eloquentia*. Estes três que apresentamos, as aliterações, as anáforas e a utilização de Virgílio como mestre e guia para a sua projeção como autor são apenas um exemplo. Sem dúvida a *Divina Commedia* é toda controlada pelo próprio Dante. No trecho citado da *Odisseia*, a afirmativa de Ulisses tem força de ardil. Este 'ninguém' vence o Ciclope e utiliza dele para se tornar famoso. Assim também é com o poeta de Florença que concretizou ótimas soluções para lidar com a tradição, não sucumbir ao peso do poeta do império. Desse modo, sem aparentemente saber grego, Dante capta toda a estética dos helenos e toda a astúcia de Ulisses. Move-o o desejo e a audácia, *emulatio*.

## Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Umberto Bosco com comentários de Giovanni Reggio. Milão: Mondadori Education S.p.A, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. BRANCO, Lúcia Castello (org.). Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo. "Transcriar Homero: desafio e programa". In: de CAMPOS, Haroldo e MENDES, Odorico. *Os nomes e os navios: Homero, Ilíada II*. São Paulo: Sette Letras, 1999.

CAMPOS, Haroldo. "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora". In: OLVEIRA, A.; SANTAELLA, L. (Orgs.) *Semiótica da Literatura*. São Paulo: Educ, 1987.

COPELAND, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem theory". In *Poetics Today*, vol. 1:1-2, 1979, p. 287-310.



HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. (Edição bilíngue). Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007, 3 vol.

\_\_\_\_\_. *Homeri Opera*. Allen, T. A. (ed.), Tomo I e II. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LEÃO, Delfim. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LUCCHESI, Marco. In: Prefácio à *Divina Comédia*, tradução de Jorge Wanderley, organização e edição de Márcia Cavendish Wanderley, com prefácio e preparação de originais de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna". In: *Fragmentos*, vol. 4, nº 2, 2008, p. 9-18.

---

<sup>i</sup> **Andréia GUERINI, Profa. Dra.**  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
[andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)

<sup>ii</sup> **Piero BAGNARIOL, quadrista.**  
[piero72@bol.com.br](mailto:piero72@bol.com.br)

<sup>iii</sup> **Tereza Virginia RIBEIRO BARBOSA, Profa. Dra.**  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
[tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com](mailto:tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com)