

## O DANTE ALIGHIERI DE MACHADO DE ASSIS: O INFERNO XXV ENTRE CRÍTICA TEXTUAL E TRADUÇÃO\*

*The Dante Alighieri of Machado de Assis: Hell XXV  
between textual criticism and translation*

### ORGANIZADORAS:

Juracy Assmann Saraiva  
Regina Zilberman

### YURI BRUNELLO

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil/CNPq  
E-mail: [ybrunelloomatic@gmail.com](mailto:ybrunelloomatic@gmail.com)

### EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do  
Nascimento

### EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

### EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins  
Cássia Dolores Costa Lopes  
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 20.07.2024

ACEITO: 04.09.2024

### COMO CITAR:

BRUNELLO, Yuri. O Dante Alighieri de Machado de Assis: o inferno XXV entre crítica textual e tradução. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 26, e20240977, 2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240977>

<http://www.scielo.br/rblc>  
<https://revista.abralic.org.br>

### RESUMO

Em 1874, Machado de Assis publica a sua tradução do canto XXV do *Inferno* de Dante. A nossa hipótese é de que a escolha desse canto depende de uma ambivalência estrutural: por um lado, *Inferno XXV* apresenta uma forte compatibilidade com o discurso romântico; por outro lado, permite a Machado um afastamento gradual desse discurso, graças a um gosto “metamórfico” conciliável com a estética parnasiana. O presente estudo tentará demonstrar, através de um caminho crítico-filológico, que a edição italiana da *Comédia* utilizada por Machado para a referida tradução é de proveniência francesa, publicada em Paris, em 1868, pela editora Firmin Didot.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; tradução; Dante Alighieri; crítica textual.

### ABSTRACT

In 1874, Machado de Assis published his translation of Canto XXV of Dante's *Inferno*. Our hypothesis is that the choice of this *canto* depends on a structural ambivalence: on the one hand, *Inferno XXV* presents a strong compatibility with romantic discourse; on the other hand, it allows Machado a gradual departure from this discourse, thanks to a “metamorphic” taste reconcilable with Parnassian aesthetics. The present study will attempt to demonstrate, through a critical-philological analyses, that the Italian edition of the *Divine Comedy* used by Machado for this translation is of French origin, published in Paris, in 1868, by the publisher Firmin Didot.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; translation; Dante Alighieri; textual criticism.

\* Uma parte do presente artigo, em italiano, foi publicada na revista acadêmica “Esperienze Letterarie” (“Un Dante franco-italiano nel ‘sud globale’: appunti critico-filologici su una traduzione brasiliana di un canto della Divina Commedia,” *Esperienze Letterarie*, XLIX, 1, 2024, p. 9-19). Este texto é uma versão reelaborada, ampliada e com numerosos elementos inéditos em relação a versão anterior.

No periódico *O Globo* de 25 de dezembro de 1874 e, posteriormente, no jornal *A Instrução Pública* de 28 de fevereiro 1875, é divulgada a tradução para o português do canto XXV do *Inferno* da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, realizada por Machado de Assis. Vários pesquisadores interrogaram-se acerca das razões que levaram Machado a traduzir somente esse canto da obra de Dante.

Segundo Sonia Netto Salomão (2016), Machado – lendo o canto XXV do *Inferno* – ter-se-ia impressionado com “a gélida curiosidade anatômica em que se desenvolvem as prodigiosas transformações dos homens répteis” (p. 83), assim como com a “transmutação na qual dois indivíduos trocam o vulto” (p. 84), variação de modelos da literatura em língua latina, quais Lucano e Ovídio.

Jean-Michel Massa (2008), por sua vez, justifica a opção de Machado pelo *Inferno* XXV por parecer “próxima, por seus motivos plásticos e escultóricos, à estética do tempo” (p. 85), isto é, ao parnasianismo, profundamente interessado por “pesquisas formais” (p. 85).

Diego do Nascimento Rodrigues Flores (2019) estudou a atividade de tradutor exercida por Machado e, abordando a sua relação com Dante, focou no texto da tradução machadiana presente n’*A Instrução Pública*. Concentrou-se, para isso, na introdução que Machado colocou como preâmbulo aos versos que traduziu. Em tal premissa, Machado explica o próprio interesse pelo canto XXV:

Destaco dos meus papéis a seguinte tradução do canto XXV do ‘Inferno’, tão justamente admirado como um dos melhores quadros saídos da imaginação daquele homem extraordinário que Florença deu ao mundo. Rivarol, que aliás não poupa censuras ao poeta, dá livre expansão ao entusiasmo que lhe causa o canto que se vai ler. ‘Dante (diz ele) mostra neste quadro aquele magnífico horror que fazia pasmar Tasso. Atrevimentos de estilo, grandeza de desenho, severidade de expressão, tudo aqui se acha. Os três versos com que a descrição termina fazem estremecer de admiração, porquanto já não é italiano, *non mortale sonans; é o mens divinator; é o inferno em toda a sua majestade:*

Così vid’io la settima zavorra

Mutar e transmuttare; e que me scusi

La novità, si fior la penna aborra.’ (Assis, 1875, p. 3, grifos do original).

É preciso frisar que a citação feita por Machado é a tradução de um trecho da oitava nota ao referido canto escrita por Antoine de Rivarol. Literato francês, nascido em 26 de junho de 1753, em Bagnol, e falecido em Berlim, em 1801, Rivarol traduz, em 1783, o *Inferno* em prosa. A propósito dessa tradução, Sainte-Beuve afirmava: “não se deve perguntar a Rivarol o verdadeiro Dante: dele presente o gênio, mas não o exprime religiosamente.” (Sainte-Beuve, 1852, p. 55, tradução nossa).

De fato, a versão do *Inferno* realizada por Rivarol é redigida em um francês límpido e elegante, que não manifesta de forma alguma a preocupação de entregar ao leitor francês a hipertrofia estilística do texto original, em italiano. Rivarol age de um modo que não oferece o espaço necessário, dentro da sua própria tradução, à dimensão grotesca que caracteriza o *Inferno* de Dante. É supérfluo destacar que uma diferente presença do grotesco teria colocado em risco a nitidez do estilo, no qual Rivarol tentou entregar, em prosa, os versos dantescos. Disso resulta uma constante substituição, no nível do estilo, do grotesco pelo trágico.

No Brasil, a especificidade do grotesco de Dante está presente no discurso romântico já nos anos 30 e 40 do século XIX, como reconhece Massa, para quem “o Dante de Machado de Assis é, portanto, o Dante dos românticos” (Massa, 2015, p. 144). Em particular, tal especificidade é posta em destaque e celebrada por João Manuel Pereira da Silva (Silva, 1868), que, no primeiro tomo da sua coletânea de

perfis biográficos intitulada *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniaes*, declara: “Foi Dante Alighieri poeta satyrico. É uma satyra perfeita a Divina Comedia; mas que grandeza de genio, que ao lado da critica collocou a maior sublimidade lyrica, e a mais deliciosa poesia sentimental, que se póde immaginar! Essa é que é satyra inimitavel” (Silva, 1868, p. 161).

Devemos ter em conta que, na biblioteca de Machado, havia uma cópia dessa coletânea, com dedicatória do autor, precisamente da edição de 1868. Por que, então, não pensar que Machado, no momento de realizar a tradução do canto XXV do *Inferno*, tivesse em mente tal trecho de João Manuel Pereira da Silva?

Junto a Manuel de Araújo Porto-Alegre, Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco de Sales Torres Homem, Pereira da Silva é o responsável pela circulação, no Brasil, do Dante dos românticos, que um dantista excepcional como Auerbach assim descreveu: “Dante foi, de fato, um dos criadores do Romantismo. Sua obra é largamente responsável pelo fantástico mundo gótico de sonhos que se criaria tantos séculos depois dele e pela exaltação feita por essa escola, na literatura como nas artes visuais, do horrível e do grotesco” (Auerbach, 1997, p. 139).

Estamos falando, em suma, do Dante de Hugo, isto é, um Dante que concorre com Milton e Shakespeare “para imprimir a tinta dramática em toda a nossa poesia” (Hugo, 2007, p. 41), posto que Dante e Milton, como Shakespeare, são “mescla de grotesco e de sublime.” (Hugo, 2007, p. 41). Referimo-nos ao prefácio de Hugo à sua peça sobre Cromwell, texto que também era familiar ao próprio Machado. Não é por acaso que este o cita alguns anos depois, em 1879, tratando da nova geração de escritores da sua mesma época, entre os quais “flutuam as opiniões, afirmam-se as divergências, dominam a contradição e o vago, não há enfim um verdadeiro prefácio de Cromwell.” (Assis, 2013, p. 491).

Pode não ser, então, uma coincidência que Machado, na sua introdução ao canto XXV, depois de referir-se a Rivarol, mencione Thomas Babington Macaulay:

Comecei esta tradução por curiosidade, e concluí-a creio que por aposta comigo mesmo. Pus todo o escrúpulo em que a reprodução me saísse fiel; mas se as descrições, as imagens e as ideias passaram à nossa língua, não passou, nem poderia passar o estilo do poeta, estilo ao qual dizia Macaulay que os mais nobres modelos da arte grega deveriam ceder o passo. Esse não se traduz: solettra-se ou lê-se, conforme se conhece pouco ou muito a língua original. (Assis, 1875, p. 3).

A menção ao Lorde Thomas Babington Macaulay advém provavelmente de um livro que Machado tinha em sua biblioteca: a tradução francesa dos ensaios literários de Macaulay. Em um dos escritos desse livro, encontra-se o trecho de partida da citação: “*Les plus nobles modèles de l’art grec doivent lui céder le pas.*” (Macaulay, 1865, p. 79). Aquilo que Pereira da Silva (1868) exalta em Dante é perfeitamente compatível com o que Macaulay aprecia na *Comédia*: a presença simultânea de trágico e sublime desenvolvida em chave realística.

Escritor e político inglês, nascido no ano de 1800, em Leicestershire, e falecido em Londres 59 anos depois, Macaulay se dedica, em várias ocasiões, à obra de Dante. A citação reportada por Machado é proveniente do primeiro escrito de Macaulay, de 1824, inteiramente dedicado ao poeta italiano. Diferentemente de Rivarol, Macaulay mostra admiração pelo grotesco da poesia de Dante: “pode ser grotesco, não filosófico, incongruente, o descrever seres sobre-humanos em linguagem humana e atribuir a eles as ações humanas; mas será apenas o único modo de agir sobre os sentimentos dos homens, e, por consequência, o único adequado à poesia.” (Macaulay, 1865, p. 71, tradução nossa).

## UM TRADUTOR ENTRE ROMANTISMO E PARNASIANISMO

O grotesco domina o canto XXV do *Inferno*. Contudo, tal estilo transforma-se ao longo do canto: inicialmente, na figura de Vanni Fucci, a presença simultânea de cômico e de sublime domina a cena. Em seguida, o episódio das metamorfoses é caracterizado pela presença de uma outra modalidade de grotesco, mais distanciada, impessoal, que Massa (2015) define como “parnasiana” (p. 85). Na nossa opinião, portanto, a escolha do canto XXV depende de tal ambivalência: por um lado, uma forte compatibilidade com o discurso romântico; por outro lado, um afastamento gradual desse discurso. A tradução do canto XXV do *Inferno* é, desse modo, uma das portas de saída do Romantismo encontradas por Machado.

É preciso, todavia, apontar um outro fato relevante com o qual o ensaio do jovem Macaulay, à época com 24 anos, exerce certa influência sobre Machado. Referimo-nos à questão da tradução. Continuando a leitura do ensaio, encontramos algumas observações acerca das traduções da *Comédia* na Inglaterra. Machado parece tê-las em consideração: “as traduções não devem nunca ser escritas em um verso que requeira uma abundância de rimas” (Macaulay, 1865, p. 80, tradução nossa), escreve Macaulay, antes de acrescentar que “os pensamentos do infeliz autor são, com alternância, estropiados e mutilados para adaptá-los ao novo receptáculo” (Macaulay, 1865, p. 80, tradução nossa). O infeliz autor é Dante e o novo receptáculo é a tradução da *Comédia* para o inglês publicada em 1802 pelo irlandês Henry Boyd. Quando escreve que “as descrições, as imagens e as ideias passaram à nossa língua” (Assis, 1875, p. 3), Machado o faz para mostrar que não caiu no mesmo erro de Boyd, apontado por Macaulay.

Ainda a respeito da tradução realizada pelo escritor irlandês, Macaulay acrescenta: “o estilo de Dante, seco e, todavia, articulado, sofre mais do que o de qualquer outro poeta em uma versão feita em estilo difuso e dividido em parágrafos (porque esses não merecem outro nome) de igual tamanho” (Macaulay, 1865, p. 80-81, tradução nossa).

Parece que Machado tem à vista as palavras de Macaulay sobre a não traduzibilidade do estilo dantesco. Se ele chega a afirmar que “não passou, nem poderia passar o estilo do poeta”, porque “esse não se traduz: soletra-se ou lê-se” (Assis, 1875, p. 3), a razão para isso está no fato de que ele pretende limpar o campo de qualquer tipo de equívoco acerca do estilo. Ele não deseja correr o risco que Boyd correu, isto é, o perigo de parecer preso a um formalismo estéril por ter tentado traduzir o estilo de Dante.

Tanto a menção a Macaulay como a referência a Rivarol podem indicar também que Machado tenha analisado vários textos antes de dispor-se a elaborar a própria versão do canto XXV do *Inferno*. Salomão (2016) destacou, de maneira muito oportuna, que Machado, “provavelmente, cotejou o original italiano com traduções francesas e inglesas, contando, presumivelmente, com a ajuda de amigos (...)” (Salomão, 2016, p. 390). A propósito do original italiano mencionado pela autora, Massa (2015) afirma ter certeza de que Machado “utilizou a edição Firmin Didot (1868) que figura em sua biblioteca” (Massa, 2015, p. 143).

Acreditamos que Massa (2015) tem razão. Temos certeza, aliás, de que a edição empregada por Machado para a concretização da referida tradução é a Firmin Didot. Embora não saibamos se se trata da cópia preservada na biblioteca de Machado, estamos convencidos de que ele realizou a tradução a partir de uma das reedições da *Divina comédia* postas em circulação, pela primeira vez, pela editora

francesa em 1844. Tal edição foi republicada em 1853 e em 1868. A cópia da *Divina comédia* preservada na biblioteca de Machado seria a de 1868. Acreditamos, outrossim, que a asserção de Massa (2015) pode ser confirmada por meio de elementos filológicos.

No periódico *A Instrução Pública* de 28 de janeiro de 1875, Machado não publica somente a tradução do canto e uma nota introdutória à tradução, publica também uma tradução do argumento do canto:

Vanni Fucci blasphema e foge. Vem Caco em fôrma de Centauro com infinita cópia de reptis no dorso, e um dragão sobre a espada junto á nuca. Chegam depois três espíritos florentinos, dous dos quaes se transformam maravilhosamente diante do poeta. (Assis, 1875, p. 3).

Se analisarmos a tradução da *Divina comédia* realizada por Rivarol, veremos que o argumento que precede os versos do canto XXV é o seguinte: “*Sequela della settima valle ove sono puniti i delinquenti di concussione.*” (Alighieri, 1783, p. 347). Não estamos, portanto, diante do texto de partida da tradução de Machado. Onde encontrar, então, um indício de qual edição da *Divina comédia* em italiano Machado usou para traduzir Dante?

Devemos não perder de vista a informação acima fornecida, isto é, a presença, na biblioteca de Machado, da cópia da *Divina comédia* editada em 1868 pela Firmin Didot. É possível, obviamente, que Machado a tenha adquirido *depois* de ter traduzido o canto. Entretanto, nesta nossa investigação, contamos com os dados referentes à presença frequente de Machado em diferentes bibliotecas de instituições culturais desde os seus primeiros anos de formação.

Glória Vianna (2001) menciona, por exemplo, a placa que destaca Machado como ilustre frequentador da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura. Menciona também o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e a Biblioteca Nacional:

No Real Gabinete Português de Leitura até hoje a placa de Bronze erguida em 1959 tem lugar de destaque no salão de leitura, mas não se preservou qualquer registro dos leitores que freqüentaram a biblioteca da instituição, que esteve alojada em diferentes sedes no Centro do Rio, até ocupar seu lugar definitivo. Na Biblioteca do IHGB também não foram preservados os registros de seus leitores, mas na Biblioteca Nacional estão preservados até hoje os livros de consulta pública que vão de 1836 a 1856; a partir de então deixou-se de anotar os nomes dos leitores que frequentaram a Casa e as obras por eles consultadas. Mas, apesar do pequeno período coberto pelos registros, pudemos verificar a presença do jovem Joaquim Maria nos salões da Biblioteca. (Vianna, 2001, p. 76).

Sua presença frequente no Real Gabinete Português de Leitura é atestada pela placa comemorativa presente na sala de leitura e por ele mesmo, que menciona a instituição “num paratexto, na ‘Advertência’ que precede a peça teatral impressa, e num fragmento de uma única crônica, datada de 15 de abril de 1877” (Santos, 2011, p. 139).

O Real Gabinete Português de Leitura preserva uma quantidade significativa de exemplares da *Divina comédia*, datados do século XIX, entre os quais justamente uma edição de 1853 da Firmin Didot. Comparando o argumento na versão em português assinada por Machado com o argumento posto no início do canto XXV da *Divina comédia* da edição Firmin Didot, podemos encontrar um primeiro indício, ou seja, o argumento da Firmin Didot coincide com o argumento traduzido por Machado:

*Dopo essersi il Fucci sdegnato contra Iddio, se ne fugge. Appresso vede Dante Caco in forma di Centauro con infinita copia di bisce su la groppa, ed un dragone alle spalle. Nel fine incontra tre spinti Fiorentini, due de' quali innanzi a lui maravigliosamente si trasformano.* (Alighieri, 1868, p. 99).<sup>1</sup>

Na realidade, a edição Firmin Didot se limita a reportar um dos argumentos que Ludovico Dolce compôs para a própria edição, de 1555, da obra de Dante, a notável versão que, pela primeira vez na história da bibliografia dantesca, antepõe, no título, o adjetivo *divina* ao substantivo *comédia*. O sintagma nominal ideado por Dolce consolidou-se, do ponto de vista editorial, a partir de 1595, quando a Accademia della Crusca, a maior instituição linguística italiana, fundada em 1582, editou uma versão que, por quase dois séculos, conseguiu manter-se como o principal modelo das edições da obra-prima do poeta florentino.

Depois de ter difundido, para além dos Alpes, algumas traduções em francês da obra-prima de Dante, a editora Firmin Didot publica a *Divina comédia* em língua italiana pela primeira vez em 1844. Depois da página que indica o título do texto de Dante e antes do frontespício, o editor nos informa acerca de uma peculiaridade, dizendo: “nesta edição, seguiram-se os textos das edições de Minerva (Pádua, 1822), de Leonardo Ciardetti (Florença, 1830), e da última publicada sob a direção dos professores G. B. Niccolini e G. Bezzuoli (Florença, 1840)” (Alighieri, 1868, n.p., tradução nossa).

#### TRADUZINDO A COMÉDIA FIRMIN DIDOT: APONTAMENTOS FILOLÓGICOS

Firmin Didot propõe, portanto, uma versão filologicamente híbrida. É necessário lembrar que não se conhece nenhum manuscrito de autoria de Dante, que nenhum autógrafo se conservou até os nossos dias e que, a partir da sua morte, em 1321, o sucesso da sua obra-prima foi enorme. Isso determinou a realização de numerosíssimos exemplares manuscritos da *Comédia*, a maioria dos quais tinha como base cópias não autografadas e, portanto, caracterizadas por erros, corruptelas, excesso de variantes. Saverio Bellomo (2012) lembra que

Em um manuscrito de 1330, hoje perdido, mas do qual, no século XVI, o dentista florentino Luca Martini tinha conhecimento, o copista Forese Donati (...) se lamenta, já naquela data, do estado de deturpação dos manuscritos, escolhendo, por critérios próprios, a lição que lhe parecesse melhor. (2012, p. 291, tradução nossa).

Ao longo dos anos, os manuscritos e as edições impressas da *Comédia* proliferaram, encontrando somente uma desaceleração nos séculos XVII e XVIII e voltando a prosperar a partir do século XIX. Por isso, não é raro que dois ou mais exemplares da *Comédia* apresentem versões diferentes do mesmo trecho. Cada edição da *Comédia* é uma hipótese, construída graças aos recursos da crítica textual.

Até mesmo o texto proposto na edição da Accademia della Crusca, em 1595, do qual falamos anteriormente, foi questionado e considerado ultrapassado por numerosos estudiosos desde o final do século XVIII, inicialmente pelo impulso de um erudito franciscano Baldassarre Lombardi, que corrigiu partes da lição escolhida pelos acadêmicos da Crusca, depois de tê-la cotejado com outros textos, e,

<sup>1</sup> Utilizaremos, como referência bibliográfica para as citações, a edição Firmin Didot de 1868, tratando-se daquela presente na biblioteca de Machado de Assis. Manifestamos a nossa gratidão à Academia Brasileira de Letras e, em particular, ao bibliotecário Renato Ramos. Somos muito gratos ao Real Gabinete Português de Leitura e aos seus funcionários Orlando Inácio e Rose Boaventura.

principalmente, com uma edição da *Comédia* organizada e impressa nos anos 1477-1478 por Paolo Martino Nibia, chamado de Nidobeato.

As edições Minerva (Alighieri, 1822) e Ciardetti (Alighieri, 1830) – para às quais a Firmin Didot olha parcialmente – reproduzem o texto e o comentário de Baldassare Lombardi, editado pela primeira vez em 1791, pela editora Fulgoni, com o título *La 'Divina Commedia' di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* (Alighieri, 1791).

Diferente o caso da edição dirigida por Giovanni Battista Niccolini e Giuseppe Bezzuoli (Alighieri, 1840), que apresenta comentários de Paolo Costa e, mesmo tendo como referência a edição de Lombardi, mostra uma maior liberdade em relação ao texto de partida. Não é surpresa, então, que o comentário da Firmin Didot não coincida com o comentário, longo e meticuloso, de Lombardi.

Firmin Didot publica notas de rodapé muito lacônicas, a propósito das quais William Coolidge Lane, tendo de fornecer uma definição do livro Firmin Didot no seu *The Dante Collections in the Harvard College and Boston Public Libraries*, destaca que “as notas de rodapé são das mais breves.” (Lane, 1890, p. 81, tradução nossa). Talvez para justificar, com uma operação editorial de síntese hermenêutica, tal concisão, a editora francesa afirma, no frontispício do volume, que a sua *Divina comédia* em italiano apresenta “explicações extraídas dos melhores comentários.” (Alighieri, 1868, n.p., tradução nossa).

Acabamos de destacar que a edição Minerva e a edição Ciardetti colocam, sobre o plano filológico, a lição do Lombardi da Fulgoni, que, por sua vez, repropõe em grande parte a lição proposta, em 1478, por Nidobeato, ou Paolo Martino Nibia. Para compreender em profundidade as peculiaridades da tradução feita por Machado, é importante comparar a lição de Lombardi – integrando-a com a leitura das suas notas de rodapé mormente direcionadas a tratar questões filológicas – com a edição de Niccolini-Bezzuoli.

Tentemos, então, verificar sobre alguns *loci* de particular relevância as peculiaridades da *Comédia* de Firmin Didot em relação à tradução realizada por Machado. Considere-se o terceto 25-27, assim como foi traduzido por Machado: “Aquelle é Caco – o Mestre me dizia – / Que sob as rochas do Aventino, ousado / Lagos de sangue tanta vez abria” (Assis, 1875, p. 3). Vejamos, agora, a tradução realizada por Lombardi, tal como foi reproposta, nesta ordem, por Minerva (Alighieri, 1822, p. 536) e por Ciardetti (Alighieri, 1830, p. 536): “*Lo mio maestro disse: questi è Caco, / Che sotto il sasso di monte Aventino / Di sangue fece spesse volte laco*”.

A lição escolhida por Lombardi não parece corresponder à tradução feita por Machado, que emprega o termo *aquelle*: “Aquelle é Caco”. Lombardi emprega o pronome *questi*: “*questi è Caco*”. Lombardi é bastante claro ao expor as motivações da sua escolha: “*Questi* a nidobeatina; *quegli* as outras edições. Mas, depois do *quello* pronunciado no verso imediatamente anterior, aqui é melhor *questi* do que *quegli*.” (Alighieri, 1822, p. 536, grifos do original, tradução nossa).

Qual lição propõem Niccolini e Bezzuoli? Esta: “*Lo mio maestro disse: Quegli è Caco, / Che, sotto' l sasso di monte Aventino, / Di sangue fece spesse volte laco*” (Alighieri, 1840, p. 284). “*Quegli è Caco*”. E Firmin Didot faz o mesmo, acolhendo a lição apresentada por Niccolini e Bezzuoli, de modo que Machado, escrevendo “Aquelle é Caco”, parece seguir a Firmin Didot.

Algo similar se repete nos versos 140-143, que Machado traduz da seguinte forma: “E à outra disse: ‘Ora com Buoso mudo; / Rasteje como eu vinha rastejando.’ // Assim na cova sétima vi tudo /

Mudar e transmudar; (...).” (Assis, 1875, p. 4). Parece-nos que Machado continua a seguir a Firmin Didot, que reporta a lição: “*E disse all’altro: i’ vo’, che Buoso corra / Com’ho fatt’io, carpon per questo calle. // Così vid’io la settima zavorra / Mutare, e trasmutare, (...).*” (Alighieri, 1868, p. 103).

Atentemo-nos, mais uma vez, a uma nota da Minerva, relativa ao verso 141: “*Come fec’io a nidobeatina; Com’ho fatt’io* as outras edições.” (Alighieri, 1822, p. 551, grifo do original, tradução nossa). A Firmin Didot segue à risca a Minerva, sem aceitar “*come fec’io*”; isto é, refuta o passado perfeito, cujo aspecto verbal exprime uma ação acabada, razão pela qual, na tradução de Machado, encontramos a construção verbal “vinha rastejando”, que, em português, sugere justamente uma ação não acabada.

Ainda na leitura do terceto 142-144, chegando ao segundo hemístico do verso seguinte, encontramos uma surpresa. Vejamos, primeiro, a tradução de Machado: “Assim na cova sétima vi tudo / mudar e trasmudar; a novidade / me absolva o estilo desornado e rudo” (Assis, 1875, p. 4). Vejamos, agora, o que acreditamos ser o texto de partida, isto é, a edição Firmin Didot, que segue a edição nidobeatina: “[...] *e qui mi scusi / La novità, se fior la penna abborra*” (Alighieri, 1868, p. 103).

Outras edições apresentam uma outra lição: a variante “*lingua*”. É o próprio Lombardi quem esclarece que, tendo Dante se manifestado no poema não como falante a ouvintes, mas como escritor a leitores, preferiu, então, a lição nidobeatina: “*Se fior la penna abborra*” (Alighieri, 1822, p. 552) e não “*Se fior la lingua abborra*”.

A tradução de Machado não nos permite entender se figurava, no texto de partida que ele consultou, o substantivo *língua* ou o substantivo *penna*. Todavia, pudemos constatar, no início deste nosso texto, que Machado consultou o *Enfer* na versão francesa de Rivarol (Alighieri, 1783). Também verificamos que o escritor brasileiro cita e traduz em português uma passagem da nota que Rivarol escreve para o vigésimo quinto canto do *Inferno* e, comparando o texto de Rivarol com a versão machadiana, um elemento aparentemente marginal adquire um relevo importante: um erro de transcrição realizado por Machado.

Para identificá-lo, é oportuno voltar à introdução ao canto XXV do *Inferno* que Machado escreve para o periódico *A Instrução Pública*. Eis o original francês:

*Voilà en effet des tableaux où Dante se montre bien dans cette magnifique horreur sur laquelle Tasse s’est tant récrié. Hardiesse de style, fierté de dessin, âpreté d’expression, tout s’y trouve ; les trois vers qui terminent la tirade font frémir d’admiration, car ce n’est plus de l’italien, non mortale sonans ; c’est le mens divinior ; c’est l’Enfer dans toute sa majesté.* (Alighieri, 1783, p. 359).

Neste ponto, Rivarol cita Dante diretamente em italiano:

*Così vid’io la settima zavorra  
Mutar e trasmutare; e qui me scusi  
La novità, se fior la lingua abborra.* (Alighieri, 1783, p. 359).

Rivarol escreve “*se fior la lingua abborra*”. Machado, n’*A Instrução Pública*, segue uma lição diferente e acaba corrigindo Rivarol. Como vimos, Machado cita Rivarol:

Dante (diz ele) mostra neste quadro aquele magnífico horror que fazia pasmar Tasso. Atrevimentos de estilo, grandeza de desenho, severidade de expressão, tudo aqui se acha. Os três versos com que a descrição termina fazem estremecer de admiração, porquanto já não é italiano, *non mortale sonans*; é o *mens divinator*; é o inferno em toda a sua majestade. (Assis, 1875, p. 3, grifo do original).

O fato é que, neste ponto, reportando a transcrição em italiano que Rivarol realiza, Machado comete um erro. Ao término do terceto, encontramos, assim, diante de uma surpresa anunciada com antecedência:

*Così vid'io la settima zavorra  
Mutar e transmuttare; e que me scusi  
La novità, si fior la penna aborra.* (Assis, 1875, p. 3).

Machado escreve “*penna*” e não “*lingua*”, como o faz Rivarol. Vemo-lo cometer um dos tantos erros dos quais filólogos extraem, há muito, material fértil para as suas investigações. Machado está copiando as palavras de Rivarol, mas, no momento de transcrever-lhes o conteúdo, usa como filtro para a sua memória a lembrança da versão Firmin Didot, a qual propõe, exatamente, a lição “*penna*” no lugar de “*lingua*”.

Em suma, é extremamente difícil acreditar que a versão da *Divina comédia* utilizada pelo Machado tradutor não tenha sido aquela publicada pela Firmin Didot. Daqui, então, a nossa hipótese de um Machado que tem o seu Dante Firmin Didot tão presente a ponto de “trair” a tradução-transcrição de Rivarol, a qual está citando. Daqui, também, a nossa ideia da inclinação de Machado para um Dante “não italiano”, mais próximo a Paris do que a Florença.

## AGRADECIMENTOS

Manifestamos a nossa gratidão à Academia Brasileira de Letras e, em particular, ao bibliotecário Renato Ramos. Somos muito gratos ao Real Gabinete Português de Leitura e aos seus funcionários Orlando Inácio e Rose Boaventura.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *L'enfer poème du Dante, traduction nouvelle*. Londres; Paris: Mérigot et Barrois, 1783.
- ALIGHIERI, Dante. *La « Divina Commedia » di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C. [fra Baldassarre Lombardi minore conventuale]*. Roma: Fulgoni, 1791.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina commedia di Dante Alighieri col commento del P. Baldassarre Lombardi M. C. ora nuovamente arricchito di molte illustrazioni edite e inedite*. Pádua: Tipografia della Minerva, 1822.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina commedia di Dante Alighieri con le note di Paolo Costa*. Florença: Fabris, 1840.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina commedia di Dante Alighieri*. Florença: Ciardetti, 1830.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina commedia*. Paris: Firmin Didot, 1868.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária e textos diversos*. AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). São Paulo: Editora da Unesp, 2013. p. 489-529.

ASSIS, Machado de. Dante. O Canto XXV do Inferno. *A Instrução Publica*, v. IV, n. 1, p. 3-4, 1875.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BELLOMO, Saverio. *Filologia e critica dantesca*. Brescia: La Scuola, 2012.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Machado de Assis, poeta-tradutor*. 2019. 469 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2019.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LANE, William Coolidge. *The Dante Collections in the Harvard College and Boston Public Libraries*. Cambridge: Library of Harvard University, 1890.

MACAULAY, Thomas Babington. *Essais litteraires*. Paris: Michel Lévy Frère, 1865.

MASSA, Jean Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. VIII, n. 16, p. 138-148, 2015.

MASSA, Jean Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisalida, 2008.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Causeries du lundi*. Paris: Garnier, 1852.

SALOMÃO, Sonia Netto. *Machado de Assis e o cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2016.

SANTOS, Gilda. Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura. *Convergência Lusíada*, v. XXII, n. 25, p. 133-140, 2011.

SILVA, João Manuel Pereira da. *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniaes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1868.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2001. p. 99-274.