

“ANTIGA POESIA RENOVADA”: A TRADUÇÃO DO SONETO LXII DOS *REGRETS* COMO EXEMPLO DA POÉTICA DE DU BELLAY

Daniel Padilha Pacheco da COSTA*

- **RESUMO:** Neste artigo, pretendemos discutir a nova concepção de poesia de Joachim Du Bellay como imitação dos modelos poéticos antigos, analisando não apenas os seus escritos em prosa, mas também aqueles em verso. No panfleto *La défense et illustration de la langue française*, a sua concepção de poesia foi definida por meio do oxímoro: “antiga poesia renovada”. Escolheremos uma de suas composições para observar a maneira pela qual essa concepção foi aplicada em sua prática poética. Poema programático da maior coletânea de Du Bellay, o soneto LXII dos *Regrets* pode ser interpretado como um caso exemplar dessa poética. A nossa discussão da sua concepção de poesia será completada pela tradução desse soneto, segundo a sua concepção de tradução como uma modalidade da imitação poética. Considerando Du Bellay uma autoridade da poesia em vernáculo, a nossa tradução buscará explicitar o seu próprio processo de composição poética como seleção, ampliação e reinterpretação do modelo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Joachim Du Bellay. Autor como autoridade. Poética da Plêiade. Imitação dos poetas antigos. Tradução do soneto LXII dos *Regrets*.

“*Quid rides? Mutato nomine
De te fabula narratur*”
(HORÁCIO, 1962, p. 52)

“Em tradução”

É de praxe introduzir uma tradução por meio de uma interpretação, até porque a tradução desloca o modelo do seu contexto inicial de produção. A interpretação permitiria, se não restabelecer, ao menos assinalar a diferença irreduzível do modelo em relação à tradução. Se assim for, a importância da interpretação seria tanto maior no caso de uma tradução poética, considerando a particularidade da poesia. Afinal, a tradução poética produz um deslocamento mais brutal do que a

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – daniel.padilha.costa@usp.br

tradução prosaica sobre o seu modelo. Dadas as significativas coerções exigidas pelo ritmo, pela rima, pela abundância de figuras, pelas diferenças entre as línguas etc., a violência da tradução poética sobre o seu modelo é inevitável – mais do que isso, ela é necessária.

A tradução poética não apenas carece de uma introdução, mas também é ela mesma “crítica”, já que ela reflete uma determinada interpretação do poema: a própria tradução é uma interpretação. Entretanto, ela é de natureza distinta da interpretação, ela constitui em si mesma um novo poema coerente com essa interpretação. Portanto, além de “crítica”, a tradução poética é “técnica”, pois não basta compreender “o” sentido do modelo para transpô-lo na tradução, é preciso aplicar à tradução poética os próprios pressupostos com base nos quais o poema foi composto. A aplicação desses pressupostos permitirá compor uma tradução não como um somatório de elementos linguísticos, mas como uma totalidade coerente com o modelo.

Neste artigo, pretendemos discutir a nova concepção de poesia de Du Bellay como imitação dos autores antigos. Mas essa questão suscita a seguinte pergunta: como pode ser nova uma poética que se apresenta como imitação dos autores antigos? Segundo a concepção de imitação do jovem poeta da Plêiade, a poesia é considerada essencialmente como um exercício de composição a partir dos modelos de excelência poética. Para melhor compreendê-la, estudaremos o soneto LXII dos *Regrets* que, como poema programático dessa coletânea, constitui um caso exemplar da poética de Du Bellay. A nossa interpretação da sua poética será completada por uma tradução, entendida ela mesma, segundo a sua concepção de tradução poética, como uma modalidade da imitação.

Debate entre antigos e modernos

Na França de meados do século XVI, jovens poetas como Joachim Du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585) surgiram com uma nova concepção de poesia. Essa nova concepção de poesia foi em grande parte influenciada pela recepção de Petrarca e dos seus imitadores na Itália por parte dos poetas da “Plêiade”, como é chamada pela historiografia moderna francesa essa “nova escola” (GOYET, 1990, p. 7). Entendida como imitação exclusiva dos autores antigos, a nova concepção de poesia de Joachim Du Bellay implicava uma completa recusa de todos os modelos poéticos do vernáculo.

O debate entre antigos e modernos ocorrido na metade do século XVI é frequentemente apresentada como uma polêmica de gerações opondo os partidários das autoridades poéticas em vernáculo, do lado dos poetas mais antigos, aos detratores dessas autoridades, do lado dos poetas mais jovens. Enquanto os jovens poetas da Plêiade defendiam a imitação exclusiva dos autores da antiguidade em

detrimento de toda a poesia composta em vernáculo, os poetas mais antigos da época defendiam a imitação de poetas franceses, embora também prescrevessem a leitura dos poetas antigos. Na *Art poétique français*, uma das principais poéticas da época, Sébillet (1990, p. 60, tradução nossa) afirma:

O retrato também, e o exemplar desta economia, poder-se-á propor nas obras dos referidos poetas franceses: mas poder-se-á ainda enormemente locupletar tanto a invenção quanto a economia pela leitura e compreensão dos mais nobres Poetas Gregos e Latinos: aos quais os mais bravos poetas deste tempo, se fossem interrogados a esse respeito, confessariam dever a maior parte de seu estilo e eloquência: pois, para falar a verdade, esses são os cisnes, as asas donde se tiram as plumas com as quais se escreve propriamente.

O jurista e gramático Thomas Sébillet (1512-1588) prescreve a imitação de autoridades poéticas da época, como Marot, Saint-Gelais, Salel, Héroët, Scève etc. Em um elenco de autores do *Quintil Horacien*, Aneau (1990, p. 185) cita diversas poetas do vernáculo, como Guillaume de Lorris e Jean de Meun, Guillaume de Alexis, Nicolau de Oresme, Alain Chartier, Jean Meschinot e François Villon. Em um epigrama, Clément Marot (1993, p. 361) cita dezesseis autores do vernáculo, como Jean de Meun, Alain Chartier, Jean Lemaire, François Villon etc. Os poetas mais antigos defendiam que o estatuto de “autoridade poética” não devia ser exclusivamente concedido aos poetas antigos.

Assim, a polêmica entre antigos e modernos poderia ser resumida ao lugar que cada um dos dois grupos reservava às autoridades poéticas em vernáculo. Enquanto os antigos consideravam que existiam diversos poetas em vernáculo dignos de ser imitados, os jovens poetas da Plêiade não partilhavam do mesmo interesse que os seus contemporâneos pela poesia composta em vernáculo. No panfleto que deflagrou a polêmica, *La défense et illustration de la langue française*, a prescrição por Du Bellay (1905, p. 8) aos jovens poetas da época de imitar apenas os modelos gregos e latinos visa à “ilustração” do vernáculo.

Ao se referir à língua francesa, Du Bellay (1905, p. 8) utiliza a metáfora de uma “terra inculta”. Retomando o célebre poema de Petrarca (2002, p. 451), *Africa*, no qual ele utiliza a metáfora da “idade das trevas”, Du Bellay substitui nos primeiros capítulos da *Défense* a metáfora religiosa da luz pela metáfora agrícola. Segundo o lugar comum da idade de ouro, ele opõe a corrupção presente ao passado virtuoso. Ele não se baseia em uma observação como a dos modos, mas utiliza o lugar-comum da idade de ouro para opor o presente de ignorância ao passado douto. Esse lugar comum foi frequentemente utilizado pelos poetas latinos da Roma imperial para satirizar a corrupção presente por oposição ao passado virtuoso.

No prefácio da *Olive*, Du Bellay (2009a, p. 9) chama com desprezo aos versificadores em vernáculo de “ineptos rimadores”, “poetas bárbaros”, “poetas

ignorantes”, “pequenos rimadores” etc. Ele afirma que não basta utilizar versos com número e sílabas para ser chamado de poeta. Os “imitadores” e os “poetas doutos” são considerados como os únicos poetas capazes de, rivalizando com a poesia antiga, ilustrar a língua francesa. Na *Défense*, Du Bellay argumenta por meio da seguinte analogia: da mesma forma que os poetas latinos criaram uma poesia doutra imitando os gregos, ele pretende criar uma poesia erudita em língua francesa por meio da imitação dos poetas antigos e italianos.

Para definir a sua nova concepção de poesia como imitação dos modelos poéticos antigos, o jovem poeta da Plêiade cunhou na *Défense* o oxímoro: “antiga poesia renovada”. O oxímoro aparece em uma passagem programática do panfleto: “Desejando, então, enriquecer nosso vernáculo de uma nova, ou melhor, de uma antiga poesia renovada, eu me entreguei à imitação dos antigos latinos, e de poetas italianos” (DU BELLAY, 1905, p. 8, tradução nossa). Para esclarecer a aparente contradição entre a criação de uma nova poesia em vernáculo por meio da imitação dos antigos, a seguir discutiremos a concepção de tradução de Du Bellay.

Imitação e tradução poéticas

O lugar dado à tradução poética está no coração do debate entre antigos e modernos. Na *Défense*, a distinção radical entre imitação e tradução visa a condenar a tradução poética. Desde o século XII (quando começam a surgir as primeiras obras compostas em vernáculo), a “tradução em vernáculo” (*mise en roman*) das autoridades poéticas antigas é realizada pelos clérigos com o objetivo de perpetuar a herança recebida dos autores antigos, segundo o lugar-comum da “transmissão do saber” (*translatio studii*). A tradução poética não era entendida como uma atividade de mera reprodução do sentido da composição “original”, mas como uma das modalidades de imitação das autoridades antigas.

A imitação era considerada como o processo de invenção poética que, envolvendo a escolha dos modelos do gênero e das partes do seu discurso, procedia à sua seleção, amplificação e reinterpretação com base nos preceitos retórico-poéticos definidos pelo gênero. Até meados do século XVI, os poetas do vernáculo ainda praticavam a tradução não apenas dos poetas gregos e latinos, mas também de outras autoridades poéticas. Considerado pelos antigos como o principal poeta da primeira metade do século XVI, Clément Marot (1496-1544), por exemplo, realizou uma tradução dos *Salmos de David* (MAROT, 1870).

Ao contrário da imitação, a tradução poética é considerada por Du Bellay (1905, p. 10) como o apagamento da energia e do espírito próprios da poesia, que são constituídos pela divina invenção, pela magnificência das palavras e pela variedade das figuras. Mas menos de três anos mais tarde, o jovem poeta da Plêiade

já tinha revisto a sua opinião, como testemunha a sua tradução do livro IV da *Eneida*, de Virgílio. Na dedicatória da sua tradução da *Eneida*, Du Bellay (1913, p. 79, tradução nossa) afirma que não esqueceu o que dissera anteriormente sobre as traduções poéticas, mas que agora está disposto a reconsiderá-lo:

Eu não esqueci o que disse outrora sobre as traduções poéticas: mas eu não sou tão loucamente apaixonado pelas minhas primeiras apreensões, a ponto de ter vergonha de alguma vez mudá-las, como fizeram tantos excelentes autores, cuja autoridade deve nos extrair esta opiniosa opinião de querer sempre persistir nas afirmações, principalmente em se tratando das letras.

Contrariando a distinção radical entre imitação e tradução da *Défense*, a sua *Eneide* francesa se inscreve na tradição de “tradução em vernáculo” praticada pelos clérigos desde o século XII. Embora a tradução poética seja admitida por Du Bellay como uma prática legítima, não se trata de traduzir qualquer autor, mas apenas os antigos, que são os únicos considerados como dignos de serem traduzidos. Ele concede à sua tradução poética de Virgílio o mesmo estatuto que o de seus próprios poemas, assim como Catulo (1996) o concedia às suas traduções de Safo e de Calímaco. Preconizada a sua liberdade inventiva, a tradução poética adquire para Du Bellay uma função essencial na ilustração do vernáculo.

Assim, o jovem poeta da Plêiade acaba reconhecendo a permeabilidade dos limites entre imitação e tradução poéticas: por um lado, a imitação frequentemente se constitui como a tradução de versos, de passagens e de cenas de autores antigos, as quais são reinvestidas de significação pelo poeta; por outro, a tradução é ela mesma considerada como uma modalidade da imitação, pois seleciona, amplifica e reinterpreta o seu modelo poético. Mais abaixo, retornaremos à concepção de tradução de Du Bellay, mas antes disso gostaríamos de analisar a maneira pela qual a concepção de poesia encontrada nos seus escritos em prosa foi aplicada a algumas das suas composições poéticas.

O soneto italiano eleito

Em meados do século XVI na França, a lírica cortês ainda era composta em “formas fixas”, como *virelais*, rondós, baladas, canções etc. Na *Art poétique française*, Sébillet (1990, p. 124) não opõe radicalmente os autores do vernáculo aos antigos, mas os coloca uns ao lado dos outros. Assim, ele procura aproximar os gêneros poéticos em língua francesa das formas poéticas antigas, associando o *coq-à-l'âne* à sátira, o soneto ao epigrama, a canção à ode, as farsas ou moralidades aos diálogos etc. Algumas vezes ele não encontra equivalente entre as formas do francês e os gêneros antigos, como no caso do rondó e da balada, que são consideradas como formas poéticas próprias da poesia em vernáculo.

No *Préface à la traduction de l'Iphigénie* (1549), Sébillot (apud DU BELLAY, 2009a, p. 16, tradução nossa) critica Du Bellay por ter “[...] reservado a leitura de seus escritos a uma afetada meia-dúzia de poetas, dentre os quais estão os mais renomados em nossa língua”. Segundo a *Défense*, os rondós, baladas, virelais e canções da época não passam de perfumaria sem invenção poética. Se ele rebaixa a poesia em vernáculo, é para exortar o poeta futuro a criar uma nova poesia douta em francês: “Eu creio que a nossa poesia francesa é capaz de algo mais elevado e de um melhor estilo que aquele a que nós nos contentamos tão longamente” (DU BELLAY, 1905, p. 103, tradução nossa).

O vitupério da poesia produzida até então em língua francesa visa elogiar os autores antigos e italianos. Ele elegerá o soneto utilizado por Petrarca como a forma poética por excelência, em detrimento das formas fixas do vernáculo. Em comparação com a pluralidade de formas poéticas antigas e modernas presentes na poesia francesa da época, o privilégio de Du Bellay ao soneto constitui um verdadeiro estreitamento das possibilidades poéticas. O soneto italiano não foi importado por Du Bellay, pois já fora utilizado por diversos poetas franceses, como, por exemplo, por Clément Marot (1839) em sua tradução de *Six sonnets de Pétrarque*.

Du Bellay, entretanto, pode ser considerado como o primeiro poeta na França a compor um livro de poemas inteiramente constituído por sonetos. Sua primeira coletânea de poemas, a *Olive*, apresenta cinquenta sonetos compostos segundo o modelo dos petrarquistas italianos. Recebendo uma nova edição com cinquenta novos sonetos, a *Olive augmentée* é um ano mais tarde reestruturada por meio de uma forma narrativa imitada ao *Canzoniere*, de Petrarca (1884). Contemporâneos da *Défense*, os sonetos da *Olive* servem para “ilustrar” a sua concepção de poesia como imitação dos modelos poéticos antigos. Du Bellay voltará a utilizar o soneto italiano em diversas coletâneas de poemas, entre as quais os *Regrets* que, constituídos por 191 sonetos, são a sua maior coletânea de poemas.

Excetuados os 27 quartetos da dedicatória, os *Regrets* são inteiramente compostos sonetos, segundo a mesma estrutura que Du Bellay utilizara na *Olive*. Enquanto as rimas da *Olive* são ricas e não categoriais, os *Regrets*, pelo contrário, utilizam rimas fáceis e categoriais, escolhidas com negligência diligente. Sem a ornamentação retórica abundante e refinada da *Olive*, os *Regrets* utilizam uma linguagem pedestre, imitando o tom familiar do “diário” (DU BELLAY, 2009b, p. 40). Os sonetos da *Olive* eram compostos por versos decassílabos, mas os dos *Regrets* o são por alexandrinos. Esse verso é um ritmo tão próximo da prosa que Du Bellay afirma ignorar se eles são versos em prosa ou prosa em verso, segundo o lugar-comum da sátira horaciana (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Nos primeiros cinquenta sonetos dos *Regrets*, Du Bellay se volta para as suas próprias tristezas, lamentando o exílio, refletindo sobre o passado etc. O tom

elegíaco visa provocar a piedade do destinatário pelo destino infeliz do poeta. Para produzir a identificação com a sua personagem, Du Bellay deplora a Fortuna pelo seu exílio em Roma no meio da guerra, ironiza a ambição que o motivou à viagem etc. (DU BELLAY, 2009b, p. 35). O seu exílio é frequentemente comparado ao exílio de Ulisses na *Odisseia* para opor o destino épico do herói homérico ao destino trágico do autor dos *Regrets* (DU BELLAY, 2009b, p. 59).

A partir do soneto L, os *Regrets* passam do tom impregnado de “afeto” (*páthos*) da elegia ao tom cômico da sátira. Na segunda parte, Du Bellay abandona o olhar melancólico para o seu próprio passado para lançar um olhar agudo para o presente.¹ O poeta se dedica então a satirizar todos os vícios dos integrantes da cúria papal romana, como a avareza, a mentira, o ócio, a cobiça, a hipocrisia, a ignorância etc. (DU BELLAY, 2009b, p. 80). A seguir, escolheremos uma composição para observar a maneira pela qual a sua concepção de imitação foi aplicada em sua própria prática poética e estudaremos o soneto LXII dos *Regrets* como um caso exemplar da poética de Du Bellay.

Imitação das *Sátiras* de Horácio

Situado logo no início da segunda parte dos *Regrets*, o soneto LXII (DU BELLAY, 2009b, p. 70) pode ser considerado um poema programático dessa que constitui a parte principal dos *Regrets*. O soneto trata metalinguisticamente da sátira, buscando explicitar as características do gênero no qual o poema ele mesmo foi composto. Encenando a personagem do satirista, ele desdobra em abismo o retrato do próprio Du Bellay como poeta satírico. Discutindo os diversos modelos poéticos do gênero predominante da coletânea e definindo o autor antigo que será imitado na maior parte dos sonetos subsequentes, esse soneto é decisivo não apenas para a compreensão dos *Regrets*, mas da poética de Du Bellay (2009b, p. 70):

*Ce rusé Calabrois tout vice, quel qu'il soit
Chatouille a son Amy, sans espargner personne
Et faisant rire ceulx, que mesme il espoinçonne
Se joue autour du coeur de cil qui le reçoit*

*Si donc quelque subtil en mes vers apperçoit
Que je morde en riant, pourtant nul ne me donne
Le nom de feint amy vers ceulx que j'aiguillonne
Car qui m'estime tel, lourdement se deçoit*

¹ A estrutura dos *Regrets* é semelhante à do *Testamento* de François Villon, dividido entre os *Regrets* (I–LXXIX) e os legados “satíricos” (LXXX–CLXXXVI). Apesar da semelhança de estrutura, Du Bellay não imita o gênero do *Testamento*, já que os modelos dos *Regrets* são a elegia latina, na primeira parte, e a sátira horaciana, na segunda.

*La Satyre (Dilliers) est un publiq exemple
Ou, comme un miroir, l'homme sage contemple
Tout ce qui est en luy ou de laid, ou de beau*

*Nul ne me lise donc, ou qui me voudra lire
Ne se fasche s'il voit par maniere de rire
Quelque chose du sien portrait en ce tableau*

O soneto LXII dos *Regrets* é narrado no presente, como se a cena descrita se passasse ao mesmo tempo em que ela é narrada. A cena é composta segundo a figura da “evidência” (*evidentia*), também chamada pelos tratados de retórica latina de “representação” (*repraesentatio*) (RHÉTORIQUE..., 2003). Essa figura consiste em narrar um caso como se ele se passasse no presente da narração. Na *Instituição oratória*, Quintiliano (1933, p. 180) define a figura da evidência como a ação de “colocar sob os olhos”. No soneto LXII, Du Bellay descreve no presente da narração a cena de uma conversa entre a personagem do satirista e os seus amigos.

Du Bellay imita a cena da quarta sátira de Horácio (1962, p. 62), na qual o poeta ridiculariza em um jantar os vícios leves dos amigos. O soneto LXII explicita a filiação horaciana das sátiras compostas nos *Regrets*. No verso inicial do soneto de Du Bellay, a antonomásia “astuto calabrês” designa Horácio, segundo a tópica da origem. Na sua segunda sátira, Horácio (1962, p. 54) designa a si mesmo como filho de Venosa, uma cidadela que, fundada em 291 a.C. depois da derrota do vilarejo samnita dos *Hirpini*, situa-se nos limites do Império Romano. Venosa constitui uma metáfora do satirista como alguém que se defende dos vícios, mais do que os ataca.²

Assim, o soneto LXII encena a personagem do satirista, cujo retrato é pintado como alguém cuja verve satírica não poupa nem sequer os vícios dos amigos. Como em Horácio, a atividade do satirista no próprio poema é representada como uma conversa franca entre amigos. Por meio dessas referências metalinguísticas, o soneto LXII explicita a ficção poética que estrutura a coletânea de sátiras dos *Regrets* como epístolas escritas por Du Bellay do exílio. Imitando o gênero epistolar, as sátiras dos *Regrets* se apresentam como um diálogo “na ausência” (*in absentia*) entre o poeta exilado em Roma e antigos amigos na França, como Paschal, Dilliers, Ronsard, Duthier etc.

² Amante da paz e não querendo ser incomodado, Horácio (1962, p. 54) afirma não atacará ninguém, mas que ninguém o provoque, pois que o fizer – ameaça o satirista –, ele verterá lágrimas, e toda a cidade repetirá o seu nome pisoteado. Apresentada como uma arma para assustar quem o ameaça, a sátira é utilizada pelo satirista como um instrumento de proteção, como são as leis para os homens, os dentes para os lobos, o chifre para o touro etc.

Sátira contra a hipocrisia

Na segunda estrofe do soneto LXII dos *Regrets* (DU BELLAY, 2009b, p. 70), a personagem do “sutil” (*subtil*) aparece na cena do jantar entre amigos para se contrapor ao satirista. Essa personagem é introduzida por meio da figura “antecipação” (CÍCERO, 1971, p. 85), que é frequentemente utilizada no gênero satírico como uma reversão retórica do satirista sobre si mesmo. Assim, Du Bellay coloca na boca daquele opositor hipotético a seguinte contestação ao seu retrato do satirista: um tipo sutil poderia sugerir que as brincadeiras do satirista com os amigos não são inocentes, mas que rindo, ele “morde”.

A personagem do sutil é emprestada à primeira sátira de Pérsio (1841, p. 38): “*Omne vafer vitium ridenti Flaccus amico/ Tangit, et admissus circum praecordia lusit/ Callidus excusso populum suspendere naso*”.³ Substituindo o nome de Flaccus pela antonomásia designando Horácio, esses versos são imitados por Du Bellay na sua descrição da personagem do satirista. A personagem de Flaccus, por sua vez, é retomada na antecipação em que o sutil acusa o satirista de agredir os seus amigos, enquanto finge brincar.

Por meio das palavras hipoteticamente colocadas por Du Bellay na boca do sutil, o satirista é caracterizado como um tipo maledicente, que não desperdiça nenhuma ocasião para criticar os vícios dos outros. Nessa antecipação, o poeta imita a passagem da quarta sátira de Horácio em que o satirista é acusado de maledicência. Segundo a mesma figura, o poeta latino coloca na boca de uma personagem hipotética a acusação de ser tão zeloso em sua sátira que mal esconde a maldade: “*Laedere gaudes/ inquit, et hoc studio prauos facis*”⁴ (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Para se defender, Horácio afirma que ele aprendeu o hábito de criticar os vícios com o pai, pois esse utilizava casos de homens viciosos para lhe ensinar as virtudes. Ele reconhece o excesso de sua franqueza relativamente aos vícios tratados pela sátira, mas a sua franqueza se justifica, pois ela oferece o satirizado como exemplo dos vícios que se deve evitar. Horácio reconhece os seus vícios enquanto satirista, mas afirma que eles são leves, se comparados à importância da função desempenhada pela sátira. Ao final da sátira, ele conclui que, ainda que o satirista seja vicioso, a sátira ela mesma não é, pois visa à correção moral (HORÁCIO, 1962, p. 62).

Da mesma forma que Horácio na quarta sátira, Du Bellay (2009b, p. 70) rebate a acusação de maledicência dirigida pelo tipo sutil contra o satirista, afirmando que, ao rir dos vícios, o satirista não quer agredir ninguém, mas oferecer “um exemplo

³ “Fazendo-os rir, o sutil Flaccus critica os vícios de todo amigo. E, aproximando-se dos corações, ele brinca, experimentado que é em levantar o povo com o nariz esticado” [tradução nossa].

⁴ “Te agrada morder, diz, e tu o fazes com aquele zelo dos malvados” [tradução nossa].

público”. A exposição dos vícios pelo satirista não é um ataque pessoal, pois o vício particular é utilizado pela sátira como um exemplo. Por fim, Du Bellay introduz a personagem do sábio como antípoda do tipo sutil. A finalidade da sátira é grave e civil, pois ela oferece exemplos para que o “tipo sábio”, sabendo evitar o vício, busque a virtude.

Assim, a sátira é apresentada como uma conversa franca entre amigos na qual, reconhecendo os próprios vícios como em um espelho, o homem sábio se corrige a si mesmo. Du Bellay retoma o lugar-comum horaciano da sátira como um espelho: “*Quid rides? Mutato nomine/ De te fabula narratur*”⁵ (HORÁCIO, 1962, p. 52). Assim, a acusação do sutil contra o satirista é voltada contra ele que, contrariamente ao sábio, é incapaz de aprender com os amigos. Ele se zanga com as brincadeiras urbanas dos amigos, pois, se dissesse a verdade dos vícios dos outros, chamaria a atenção para os próprios vícios. Assim, o epíteto “sutil” revela-se impregnado de ironia, já que ele não passa de um hipócrita que finge ignorar os vícios dos outros para ocultar os seus.

No soneto LXII dos *Regrets*, sucedem-se na cena de um jantar entre amigos as personagens do satirista, do sutil e do sábio. Du Bellay satiriza o “sutil” que, para esconder os próprios vícios, adula os amigos, zangando-se contra o satirista. Únicos capazes de reconhecer os próprios vícios, os sábios riem do “sutil”, pois reconhecem a sua hipocrisia. Assim, o satirista exclui o “sutil” da conversa entre homens sábios, reduzindo-o ao silêncio. Du Bellay conclui o soneto com o convite para que o leitor reconheça algo de si mesmo nesse retrato, se quiser participar da conversa entre amigos encenada pelo soneto. A seguir, a nossa interpretação desse soneto será completada pela tradução desse soneto, entendida como uma modalidade da imitação poética.

Tradução do soneto LXII dos *Regrets*

Em nossa interpretação do soneto LXII, procuramos explicitar a maneira pela qual a sua concepção de poesia como imitação dos autores antigos opera em sua prática poética. O soneto nos deu um acesso privilegiado a esse processo, já que o seu caráter programático permitiu-lhe explicitar a própria poética desenvolvida ao longo da coletânea. Imitação da quarta sátira de Horácio, o soneto LXII define o lugar central ocupado pelo autor latino na composição dos *Regrets*. Embora as sátiras de Du Bellay tratem dos vícios, o modo de tratá-los não é vicioso, mas, como o de Horácio, urbano e espirituoso.

Procuramos mostrar que, como imitação dos autores antigos, a poesia para Du Bellay não é norteada apenas por preceitos gerais, mas é essencialmente uma prática balizada pelos modelos de “excelência poética”. Por fim, a nossa interpretação da

⁵ “Por que ris? Mudado o nome, a fábula fala de ti” [tradução nossa].

concepção de poesia do autor dos *Regrets* será concluída pela tentativa de colocá-la em prática em uma tradução poética. Afinal, a tradução poética é ela mesma considerada por Du Bellay como um dos procedimentos essenciais para a renovação da poesia antiga. Como ele afirma na dedicatória da sua tradução do quarto livro da *Eneida*, a tradução poética constitui uma modalidade da imitação poética (DU BELLAY, 1913, p. 79, tradução nossa):

Como seria desastroso exprimir tão somente a sombra de seu autor, principalmente em uma obra poética que gostaria de tudo verter, período por período, epíteto por epíteto, nome próprio por nome próprio; e, finalmente, não dizer nem mais nem menos nem de outro modo do que aquele que escreveu com seu próprio estilo, sem forçado a permanecer entre os limites da intenção de outra pessoa. Parece-me que, dada a coerção da rima e a diferença de propriedade e de estrutura de uma língua para outra, não terá mal realizado o seu dever, o tradutor que, sem corromper o sentido de seu autor, esforça-se em compensar de um lado o que ele não pode verter de boa graça em outro.

Segundo a concepção de Du Bellay, a tradução poética não se reduz a uma versão palavra por palavra do modelo, mas constitui um exercício de liberdade poética. Relativamente autônoma em relação ao seu modelo, a tradução poética é ela mesma uma operação de seleção, ampliação e reinterpretação do poema original. Dadas as significativas coerções da rima e as diferenças entre as línguas, a nossa tradução procurará se basear no “princípio da compensação” definido pelo tradutor da *Eneida*. Considerando Du Bellay como uma autoridade da poesia em vernáculo, a nossa tradução do soneto LXII pretende explicitar o seu próprio processo de composição como imitação do modelo:

Ele critica, este astuto calabrês,
Todo vício, não poupa nem sequer o amigo.
E brincando com quem lhe acolhe em seu abrigo
Faz todos rirem sem ter nenhuma mercê.

Mesmo se um homem sutil acusar talvez
Os meus versos de algum pensamento iníquo,
Ninguém me chame falso amigo de quem pico,
Pois quem julgar-me tal, engana-se de vez.

A Sátira é, Dilliers, um público conselho,
Onde o sábio verá, como diante do espelho,
Tudo o que nele há de beleza ou feiúra.

Ninguém leia ou, lendo, não fique irritado,
Se, de modo jocoso, for representado
Por mim alguns dos traços seus nesta pintura.
(DU BELLAY, 2009b, p. 70, tradução nossa).

COSTA, D. P. P. “The ancient poetry renewed”: the translation of the sonnet LXII of the *Regrets* as an example of Du Bellay’s poetics. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 163-175, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we discuss Joachim Du Bellay’s conception of poetry as an imitation of the ancient authors, analyzing not only his prose writings, but also those in verse. In the pamphlet La défense et illustration de la langue française, this paradoxal conception of poetry was defined by the expression: “ancient poetry renewed”. We will choose a composition to observe the way in which this conception was applied to his own poetic practice. Programmatic poem of the largest collection of poems of Du Bellay, the Sonnet LXII of Regrets can be interpreted as an exemplary case of his poetics. Our discussion of his poetics will be complemented by the translation of this sonnet, according to his conception of translation as a mode of poetic imitation. Considering Du Bellay as the authority of poetry in the vernacular; our translation will seek to show his own process of composition as selection, expansion and reinterpretation of the model.*

■ **KEYWORDS:** *Joachim Du Bellay. Author as authority. Pleiad’s poetics. Imitation of ancient poets. Translation of the sonnet LXII of the Regrets.*

Referências

ANEAU, B. Quintil Horacien. In: GOYET, F. (Ed.). **Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990. p. 185-233.

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto & Arte, 13).

CICERO. **De l’orateur**. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

DU BELLAY, J. **La défense et illustration de la langue française**. Paris: E. Sansot, 1905.

_____. Le quatriesme livre de l’Eneide de Vergile, traduit en vers françoys. In: _____. **Œuvres complètes de Joachim Du Bellay**. Paris: Revue de la Renaissance, 1913. p. 77-110.

_____. **Œuvres Poétiques I**. Paris: Classiques Garnier, 2009a.

_____. **Œuvres Poétiques II**. Paris: Classiques Garnier, 2009b.

GOYET, F. (Ed.). **Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

*“Antiga poesia renovada”: a tradução do soneto LXII dos
Regrets como exemplo da poética de Du Bellay*

HORÁCIO. **Satires**. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

MAROT, C. Six sonnets de Pétrarque. In: _____. **Œuvres de Clément Marot**. Oxford: N. Scheuring, 1839. p. 297-301.

_____. Cinquante pseumes de David. In: _____. **Œuvres de Clément Marot**. Oxford: N. Scheuring, 1870. p. 315-442.

_____. **Œuvres poétiques de Clément Marot**. Paris: Classiques Garnier, 1993.

PÉRSIO. **Satires**. Paris: Hachette, 1841.

PÉTRARCA, F. **Rime**. Torino: Loescher, 1884.

_____. **L’Afrique**. Grenoble: Jérôme Million, 2002.

QUINTILIANO. **Institution oratoire**. Paris: Garnier Frères, 1933.

RHÉTORIQUE à Herennius. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

SÉBILLET, T. Art poetique français. In: GOYET, F. **Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance**. Paris: Librairie Générale Française, 1990. p. 53-174.

Recebido em 30/10/2013

Aceito para publicação em 25/04/2014



