

## A TRADUÇÃO COMO FORMA DE EMULAÇÃO NA POÉTICA CLÁSSICA

Thiago Saltarelli\*

**Resumo:** Após um breve histórico dos conceitos de *mimesis* e emulação na poética clássica, pretende-se demonstrar como a tradução pode configurar-se como uma forma de emulação de escritores-modelo e refletir sobre alguns exemplos desse processo entre as línguas românicas.

**Palavras-chave:** Tradução; emulação; poética clássica.

Neste artigo retomo algumas reflexões desenvolvidas num outro trabalho, por mim publicado em número especial da revista *Aletria* sobre a herança clássica.<sup>1</sup> Frutos de uma discussão desenvolvida em minha dissertação de mestrado sobre as poéticas seiscentistas, ambos os trabalhos partem de uma mesma definição para o conceito de *mimesis* clássica, que será fundamental para o encaminhamento das reflexões que conduzo; eles utilizaram os mesmos exemplos de autores clássicos, paradigmáticos do tema a ser tratado.

Contudo, após tais considerações, a reflexão aqui toma outra direção, distinguindo-se do caráter mais geral do trabalho precedente, que versava sobre as práticas imitativas das glosas de

---

\* Doutorando na FALE-UFMG.

<sup>1</sup> Os dados bibliográficos do artigo em questão encontram-se nas referências ao final deste trabalho.

forma mais abrangente, para tratar, num plano mais específico, apenas da tradução.

Começamos, portanto, lembrando que as poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII são em geral denominadas de “clássicas” por retomarem diversos elementos da Antiguidade Clássica – ou greco-latina – de modo explícito e voluntário. Um desses elementos retomados – na verdade, nunca abandonado – é o conceito de *mimesis*. Ele talvez seja o elemento mais importante da continuidade da poética clássica por carregar a própria concepção da *poiesis*, do fazer literário ao longo de todo esse período da cultura ocidental. Claro está que o conceito de *mimesis* não é único e imutável, e mesmo se tomamos apenas os séculos em que ele se desenvolveu na cultura grega, identificamos transformações nas suas acepções. Sem nos estendermos na história de tal conceito, podemos dizer que, num momento primitivo, a *mimesis* esteve ligada aos cultos de deuses como Dioniso, quando significava então a expressão de uma realidade oculta por meio da possessão de um deus. O sujeito, tomado por uma instância divina, desconhecida, tornava-se outra pessoa. O conceito se desenvolve até chegar a Platão, para quem a *mimesis* é imitação da natureza (esta, por sua vez, é uma aparência, uma imitação da *Idéia*, da realidade verdadeira), e a Aristóteles, que a define como imitação idealizada e verossímil das leis da natureza (natureza que, agora, é considerada realidade e já não é mais desprezada como uma mera aparência). A sutil passagem da noção de *imitação da natureza* para a de *imitação das leis da natureza* é muito importante, pois a obra passa a pressupor uma representação de uma lógica da natureza, e não a sua cópia idêntica. O modelo da *mimesis* não é a natureza, seus seres e objetos concretos, mas suas leis e proporções.

Chegamos assim ao ponto do desenvolvimento do conceito de *mimesis* que nos interessa diretamente nesta discussão. Até aqui, observamos que a natureza deixa de ser referência absoluta para se tornar apenas um modelo da imitação, cujo

procedimento não é uma cópia, mas uma razão, uma *ratio*.<sup>2</sup> Com o tempo, essa noção de modelo começa a se deslocar do âmbito da natureza para o âmbito da própria arte. Adma Muhana elucida esse desenvolvimento lógico na seguinte passagem:

(...) se a poesia é imitação de algo que está na natureza (as ações humanas), e se na natureza em que o homem existe encontra-se também a poesia como efeito de uma ação humana, imitar na poesia a poesia é imitar a natureza.<sup>3</sup>

Assim, desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mimesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram mimetizados por muitos artistas. Essa forma de *mimesis* estará largamente presente na produção poética a partir da Renascença.

O *Tratado da imitação*, de Dioniso de Halicarnasso, do século I a.C., é uma das principais obras que teorizam sobre tal concepção e é uma excelente fonte para a discussão sobre a imitação de escritores-modelo, atividade denominada de *emulação*. Esta pode ser definida, conforme o faz o tradutor da versão que consultamos, como um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo, definição corroborada por Quintiliano, segundo o qual “só pela imitação não há crescimento”, pois “também serão celebrados aqueles que forem considerados como tendo superado os seus antecessores e ensinado os seus sucessores”.<sup>4</sup> Pode-se perceber, então, que no conceito de

---

<sup>2</sup> cf. MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 40.

<sup>3</sup> MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 41.

<sup>4</sup> QUINTILIANO. *Institutio oratoria*, X, II, 9 e 28 citado por DIONISO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*, p. 50.

emulação encontram-se as noções de *rivalidade* e *superação*. O sentimento da emulação desperta no artista um desejo de “rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos” e de “superar as particularidades dessas obras”.<sup>5</sup> Nesse ponto é importante lembrar que o termo grego traduzido pelos latinos como *aemulatio* é *zélolis*, derivado do substantivo *zêlos*, cujo significado flutua entre zelo, ardor; rivalidade, emulação; inveja, ciúme.<sup>6</sup> O substantivo é tomado de empréstimo ao grego pelo latim na forma *zelus* e daí passa às línguas românicas, numa interessante evolução. Em português e em espanhol temos, respectivamente, as palavras *zelo(s)* e *celo(s)*, significando, no singular, cuidado, preocupação dirigida a alguém e, no plural, ciúmes. A diferença é que em português a ocorrência mais frequente é a forma singular com o sentido de cuidado, enquanto no espanhol predomina o uso da forma plural, com sentido de ciúmes. Já no francês e no italiano, existem as respectivas formas *zèle* e *zelo*, de menor frequência, significando cuidado, proteção, mas também *jalousie* (fr.) e *gelosia* (it.), mais frequentes, significando inveja, ciúme. Essa polissemia gerada na evolução do sentido da palavra define bem a relação do escritor com seu modelo: trata-se de uma relação dúbia, de cuidado e ciúme, zelo e inveja, simultaneamente. Ao mesmo tempo que o escritor admira seu modelo, guarda-lhe inveja, mas uma inveja positiva. Tal sentimento é esclarecido por Aristóteles, nos capítulos X e XI da *Retórica*, dos quais estabelece uma oposição entre a *phthónesis*, traduzível como inveja, e a *zélolis*, traduzível como emulação. A primeira se trata da inveja propriamente dita, negativa, que leva alguém a querer destruir seu rival. A segunda se refere ao sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva

---

<sup>5</sup> DIONISO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*, p. 51-52.

<sup>6</sup> Cf. ISIDRO PEREIRA. *Dicionário grego-português e português-grego*, p. 252.

o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhnē* e do estilo do próprio modelo. Dioniso de Halicarnasso traz um outro dado importante no *Tratado da imitação*. Trata-se da recomendação de se imitarem diversos modelos, e não apenas um. Assim como a *mímesis* aristotélica promove um aperfeiçoamento da realidade, unindo num universal perfeito o melhor de cada particularidade da natureza, a emulação deve promover um aperfeiçoamento dos modelos, unindo o que cada um tenha de melhor numa forma única, perfeita e bela. Assim se dará a superação desses modelos. Aqui se nota, portanto, a importância dada à leitura e à erudição no *Tratado da imitação*. Logo, deve-se procurar embelezar o discurso com os recursos provenientes de todos os autores. Esses recursos, se reunidos com a ajuda da arte num único molde de um só corpo discursivo-oratório-artístico, tornam o estilo indubitavelmente melhor.

Os preceitos expostos acima, concernentes à categoria da *aemulatio*, bem como da *mímesis* em geral, sobreviveram durante a Idade Média latina e chegaram com força ao período denominado clássico, entre a Renascença e o Século das Luzes. Alguns dos principais tratados de retórica, poética e estilo dessa época abordam a questão da imitação e da emulação. Na *Nova arte de conceitos*, tratado de autoria do licenciado português Francisco Leitão Ferreira, publicado entre 1718 e 1721, o autor, numa metáfora engenhosa, compara a atividade do escritor, que deve selecionar os melhores modelos, com a das abelhas, que buscam o pólen das melhores flores:

Assim como a abelha não tece o doce favo do suco de quaisquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantas; da mesma sorte, o bom imitador não se deve servir, para sua imitação, de quaisquer figuras, frases e conceitos, mas, lendo e observando os escritos de melhor nota no gênero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil e engenhoso deles, reduzindo a tais regras a sua imitação, que não pareça

que trasladou ou traduziu, senão que, competindo com o imitado, o igualou ou excedeu.<sup>7</sup>

Da mesma forma, o poeta português D. Francisco Manuel de Melo trata da imitação em sua obra teórico-crítica *Hospital das letras*, mostrando-se partidário da ideia de que se deve buscar imitar mais de um modelo e reprovando aqueles que seguem apenas um, de modo servil. Numa determinada passagem da obra, o personagem Bocalino afirma, sobre o poeta espanhol Lupércio Leonardo, que seu modo de compor se faz não por imitação, senão por mera tradução dos antigos, ao que Justo Lípsio, um outro personagem, responde:

A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séqüito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescenta, diminua e troque; ou, senão, seja tido por bisonho.<sup>8</sup>

Por essa razão são condenados muitos dos imitadores de Góngora, que o copiam de forma absolutamente inábil e servil:

Todos os que em seus dias e depois deles versificamos temos tomado seu estilo (...) para ver se podíamos escrever, imitando aquela alteza, que juntamente é majestade. Poucos o conseguiram, precipitados, como demônios, do resplendor às trevas; donde disseram muitos mal-intencionados que este engenho viera para maior dano que proveito do mundo, pondo somente os olhos nos desbaratados, e não nos instruídos.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> FERREIRA. *Nova arte de conceitos*. Citado por TEIXEIRA. *A poesia aguda do engenheiro fidalgo Manuel Botelho de Oliveira*, p. 58.

<sup>8</sup> MELO. *Hospital das letras*, p. 124. Segundo o editor, *bisonho* aqui significa inábil.

<sup>9</sup> MELO. *Hospital das letras*, p. 109.

A mesma ideia será postulada, alguns anos depois, por La Fontaine, em *Épître à Huet* [*Epístola a Huet*] (bispo de Soissons). Embora defendendo a excelência dos antigos no contexto da *Querelle des Anciens et des Modernes*, o poeta e fabulista prega uma imitação não subserviente aos modelos:

On me verra toujours pratiquer cet usage;  
Mon imitation n'est point un esclavage:  
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois  
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.  
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence  
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,  
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,  
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.<sup>10</sup>

Examinando os três exemplos citados, podemos dizer que, ao menos em tese, os poetas e tradadistas condenam a mera tradução de uma obra como forma de imitar o seu autor. Entretanto, se nos atentamos para o que os próprios autores realizam na prática, verificaremos que eles não seguem à risca o próprio conselho. Ou, melhor dizendo, eles traduzem sim – e com frequência – os seus emulados. Na verdade, tal prática era mais comum do que se pode pensar, sobretudo no universo da România, e diversos poetas a exercitaram. Numa época em que as línguas românicas começam a ganhar prestígio e a substituir o latim como língua de cultura dos estados nacionais, o processo de rivalidade e emulação se dá também entre elas e não apenas entre seus autores ou suas literaturas. Assim, não é difícil encontrar embates

---

<sup>10</sup> LA FONTAINE. *Œuvres diverses*, p. 645-647: “Serei visto praticar sempre este uso/ minha imitação não é uma escravidão/ tomo apenas a idéia, os contornos e as leis/ os quais nossos mestres, eles mesmos, seguiam outrora./ Se, além disso, alguma passagem de excelência dos antigos/ pode entrar nos meus versos sem nenhuma violência,/ para aí a transporto, e desejo que ela não tenha nada de afetado,/ esforçando-me por tornar meu aquele ar de antigüidade.” (tradução nossa)

e competições – algumas delas cômicas para o leitor de hoje – entre os idiomas nos tratados, gramáticas e discursos de elogio das novas línguas românicas, obras essas que surgem a partir do Renascimento. Nesse processo de emulação linguística, que carrega a ambiguidade entre zelo e inveja característica da *zélousis*, verter um autor consagrado para a sua língua contribui para enriquecê-la, como deixa entrever Joachim du Bellay ao fazer o elogio dos poetas humanistas italianos e aconselhar a sua imitação – e por que não tradução – para o enriquecimento da língua francesa.

Vimos anteriormente que Leitão Ferreira faz alguns comentários sobre as diferenças entre emulação e tradução, prescrevendo que, no processo mimético de uma obra, o autor exceda aquele a quem imitou, e não apenas pareça que o traduziu. Entretanto, na composição da *Nova arte de conceitos*, o próprio Ferreira parece incorrer no erro que condena e praticamente traduz, *ipsis litteris*, diversas passagens de outros tratadistas tomados como fonte, como Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián e Sforza Pallavicino. Comparem-se, por exemplo, os seguintes trechos da *Arte dello stile*, do cardeal italiano Sforza Pallavicino, e da *Nova arte de conceitos*, nos quais os autores definem a emulação:<sup>11</sup>

PALLAVICINO

*Emulare* finalmente é procurar di conseguire con altri modi nell'animo de' lettori un simile ò maggior piacere di quello che hanno conseguito gli Scrittori emulati.

FERREIRA

A emulação no imitador, he hu procurar por diferentes modos mover nos animos dos Leytores, & ouvintes hum semelhante, ou mayor deleyte, daquele que moverão os Escritores emulados (...)

<sup>11</sup> PALLAVICINO. *Arte dello stile*; FERREIRA. *Nova arte de conceitos*. Citado por CASTRO. *Retórica e teorização literária em Portugal*, p. 175.

Um exemplo de tradução cujo resultado foi, durante muito tempo, considerado plágio pela crítica encontra-se no famoso soneto de Gregório de Matos “a Maria dos Povos, sua futura esposa”:

Discreta e formosíssima Maria,  
Enquanto estamos vendo a qualquer hora,  
Em tuas faces a rosada Aurora,  
Em teus olhos e boca, o Sol e o dia:

Enquanto com gentil descortesia,  
O ar, que fresco Adônis te namora,  
Te espalha a rica trança brilhadora,  
Quando vem passear-te pela fria...

Goza, goza da flor da mocidade,  
Que o tempo trata a toda a ligeireza,  
E imprime em toda a flor sua pisada.

Ó não aguardes, que a madura idade,  
Te converta essa flor, essa beleza,  
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.<sup>12</sup>

Ora, esse soneto é resultado de uma combinação arguta de dois sonetos de Luís de Góngora:

Ilustre y hermosísima María,  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada Aurora,  
Febo en tus ojos y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortésia  
mueve el viento la hebra voladora  
que la Arabia en sus venas atesora  
y el rico Tajo en sus arenas cría;

Mientras por competir con tu cabello,  
oro brunido el Sol relumbra en vano,  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;

<sup>12</sup> SPINA. *A poesia de Gregório de Matos*, p. 145. Para os critérios de estabelecimento do texto, cf. a introdução de Segismundo Spina, pois sabe-se que a poesia de Gregório de Matos encontra-se dispersa em inúmeros manuscritos e pode apresentar incontáveis variantes.

antes que, de la edad Febo eclipsado      goza cuello, cabello, labio y frente,  
y el claro día vuelto en noche oscura,      antes que lo que fue en tu edad dorada  
huya la Aurora del mortal nublado;      oro, lilio, clavel, cristal luciente

antes que lo que hoy es rubio tesoro      no sólo en plata o víola troncada  
venza a la blanca nieve su blancura:      se vuelva, mas tú y ello juntamente  
goza, goza el color, la luz, el oro.<sup>13</sup>      en tierra, en humo, en polvo, en sombra,  
en nada.<sup>14</sup>

Contudo, à luz da preceptiva seiscentista, tal procedimento não pode ser considerado plágio, pois, conforme procuramos demonstrar, a concepção do fazer poético no século XVII era atravessada pela categoria da emulação, ou seja, pelo sentimento de rivalidade contra os escritores considerados mestres e modelos a serem seguidos e pela sua imitação. Seguindo tais preceitos, do primeiro soneto de Góngora aqui transcrito, Gregório tomou os quartetos e os traduziu, alguns versos também praticamente *ipsis litteris*. Às vezes troca uma ou outra palavra, como o adjetivo *ilustre* por *discreta*, no primeiro verso; às vezes modifica um pouco a ordem dos elementos: no quarto verso, enquanto Góngora dispõe os elementos metafóricos nas extremidades (*Febo e día*) e os elementos que denotam as partes do corpo da mulher no interior do verso (*ojos e frente*), Gregório reorganiza tais elementos, em virtude do ritmo, das acentuações e das rimas do verso e dispõe primeiramente as palavras que indicam as partes do corpo (*olhos e boca*) e em seguida as metáforas (*Sol e dia*); às vezes translada, além do elemento lexical, a categoria semântica à qual ele pertence: de *Febo* no original, divindade própria da mitologia greco-romana, o poeta luso-brasileiro passa a *Sol*, que já se enquadra na categoria de divindade mais genérica e de corpo celeste. Contudo, a porção substancial dos quartetos é uma tradução direta

<sup>13</sup> HORTA; VIANNA; RIVERA. *Poetas del siglo de oro español*, p. 210.

<sup>14</sup> HORTA; VIANNA; RIVERA. *Poetas del siglo de oro español*, p. 208-210.

do original castelhano – observe-se a repetição da conjunção temporal *mientras/enquanto* no segundo e no quinto versos. Já nos tercetos, Gregório de Matos imprime maior diferença em relação aos dois “originais” de Góngora, combinando elementos de ambos. Mas podemos identificar a retomada do imperativo reiterado “goza, goza...”, ainda do primeiro soneto gongórico transcrito e, coroando o poema de Gregório, novamente uma tradução literal, dessa vez do último verso do segundo soneto de Góngora – “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, que passa a “em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada” em português – com sua famigerada gradação que adverte para o desengano da beleza, para a *vanitas* e para a futura presença inquestionável da morte, tópicas caras à poética seiscentista.

Seguindo a prática da tradução como forma de emulação, D. Francisco Manuel de Melo, em sua obra *A tuba de Calíope*, inseriu dois sonetos traduzidos. O primeiro é de Giostiniano, sobre quem Segismundo Spina não dá notícia nas notas de sua edição da referida obra. Aventamos a hipótese de tratar-se de Leonardo Giustiniani, poeta veneziano do século XIV – em geral o único com esse sobrenome constante em livros de história da literatura italiana – célebre por suas *canzonette* e seus *strambotti*, muitos deles musicados pelo próprio autor. O segundo soneto traduzido por D. Francisco em *A tuba de Calíope* é de Vincent Voiture, poeta característico do preciosismo francês da primeira metade do século XVII. Segismundo Spina, em sua edição de *A tuba de Calíope*, transcreve o soneto de Voiture, que apresentamos a seguir em confronto com a tradução de D. Francisco:

## SONNET

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie!  
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir,  
Et je ne vois plus rien qui me pût secourir  
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.

Dès longtemps je connais sa rigueur infinie!  
Mais pensant aux beautés pour qui je dois périr,  
Je bénis mon martyre, et content de mourir,  
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois ma raison, par de faibles discours,  
M'incite à la revolte et me promet secours,  
Mais lorsqu'à mon besoin je me veux servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants,  
Elle dit qu'Uranie est seule amable et belle  
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.<sup>15</sup>

**Tradução do estimado soneto de Monsieur  
de Voiture, poeta francês**

## SONETO LXVI

Força é acabar no amor d'Urânia os dias;  
Tempo nem ausência saberão valer-me:  
Nada vejo que possa socorrer-me,  
Nem que saiba remir-me em tais porfias.

Ânsias há muito que conheço impias;  
Mas vendo as graças por quem vou perder-me  
Meu martírio engrandeço e, alegre em ver-me,  
Morro sem maldizer tais tiranias.

Razão talvez, por falso pensamento,  
Mostra os socorros e à batalha incita:  
Mas, se dela me valho em meu tormento,

Despois da grave pena se me evita;  
E, empenhando-me mais o entendimento,  
Bela e amável Urânia me acredita.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> MELO. *A tuba de Calíope*, p. 183-184.

<sup>16</sup> MELO. *A tuba de Calíope*, p. 182.

D. Francisco Manuel de Melo, nesse caso, revela a origem do soneto na ementa do poema, mas, segundo os preceitos poéticos da época, ele poderia não tê-lo feito, sem que por tal omissão fosse considerado plagiário, uma vez que a imitação era uma recomendação a ser seguida, como já vimos anteriormente. Ao traduzir o soneto de Voiture, o poeta português simultaneamente homenageia a língua francesa e rivaliza com ela, numa atitude tipicamente emulativa. Ele enriquece a língua portuguesa ao transladar uma obra que até então era propriedade da língua francesa. Contudo, não se pode dizer que a tradução é servil, pois o poeta deve realizar as adaptações necessárias para a sua língua. Dentre elas, ressaltam-se, por exemplo, a transposição do verso alexandrino, típico do francês, para o hendecassílabo, característico do português,<sup>17</sup> e a necessidade de reorganização das rimas. Nos quartetos, que tradicionalmente são mais rígidos em se tratando do soneto, D. Francisco mantém o esquema ABBA-ABBA, e para isso tem que adaptar o léxico da sua língua às exigências de ritmo e rima do poema. No caso, no quinto verso do soneto, o poeta se permite deslocar o acento tônico da última palavra a fim de que a acentuação mais forte caia na décima sílaba. Temos assim a passagem de *ímpias*, palavra dissílaba paroxítona, para *ímpias*, também paroxítona, mas agora trissílaba, com um hiato entre as sílabas *-pi-* e *-as* e o acento deslocado da sílaba *im-* para a sílaba *-pi-*. Nos tercetos, mais livres, o poeta desfaz o esquema de rimas original CCD-EDE e utiliza o mais clássico e regular CDC-DCD.

As modificações introduzidas por Gregório de Matos e D. Francisco, para nos atermos aos nossos exemplos, apontam para certo grau de intraduzibilidade da linguagem poética – ao menos

---

<sup>17</sup> A classificação dos versos aqui utilizada segue o sistema de escansão conhecido como *contagem espanhola*, diverso da *contagem francesa*, utilizada nos manuais de versificação da língua portuguesa desde o século XIX. Para maiores informações sobre esse tópico, cf. ALI. *Versificação portuguesa*; AZEVEDO FILHO. *Estruturalismo e crítica de poesia*; AZEVEDO FILHO. *A técnica do verso em português*; e, ainda, CHOCIAY. *Teoria do verso*.

no que tange a uma tradução “ao pé da letra”. Este aspecto do processo de tradução é referido por diversos autores, entre eles Gerard Genette, que dialoga com Mallarmé e Valéry, dentre outros. Segundo Genette, a raiz da impossibilidade de uma plena traduzibilidade da linguagem poética “plonge dans la notion mallarméenne de ‘langage poétique’ et dans les analyses de Valéry sur l’ ‘indissolubilité’, en poésie, du ‘son’ et du ‘sens’”.<sup>18</sup> Contudo, mais do que desencorajar os emuladores, tal caráter da linguagem artística faz com que os poetas busquem adaptar à pragmática e à poética de sua língua os efeitos da língua do autor-modelo. Sem desviarmos o nosso percurso para uma reflexão sobre os problemas teóricos e filosóficos desta operação transpositora da tradução, o que poderíamos fazer evocando Benjamin, Jakobson, Blanchot e diversos outros críticos, limitamo-nos a ressaltar que a tradução de que tratamos aqui não é uma mera tradução utilitária, com vistas a apenas permitir que um leitor tenha acesso, em sua própria língua, a textos de autores cujas línguas ele ignore. Acreditamos que haja essa função sim, mas, junto a ela, há a busca por uma tradução poética, que expresse a admiração e a rivalidade do êmulo por seu modelo e, quem sabe, a superação atingida pelo primeiro, além de contribuir para o enriquecimento do tesouro dos novos vernáculos em ascensão. Ou seja, se o *traduttore* é um *traditore*, conforme reza o provérbio italiano,<sup>19</sup> a traição aqui é bem vinda, pois preserva o tradutor de ser um mero imitador inábil, desbaratado ou bisonho, conforme condenam os tratadistas citados anteriormente.

Concluindo, a partir dos exemplos trabalhados no texto, foi possível demonstrar que, na prática emulativa dos escritores e poetas dos séculos XVI, XVII e XVIII, muitas vezes a tradução ocupa

---

<sup>18</sup> GENETTE. *Palimpsestes*, p. 294: “mergulha na noção mallarmeana de ‘linguagem poética’ e nas análises de Valéry sobre a ‘indissolubilidade’, em poesia, do ‘som’ e do ‘sentido’”. (tradução nossa)

<sup>19</sup> Aos que desconhecem o famoso provérbio: *Traduttore traditore*, ou seja, *tradutor (é) traidor*.

um espaço importante como forma de emulação de modelos. Na verdade, pode-se dizer que ela se mistura com a própria atividade de apropriação da *tékhnē*, do estilo e mesmo de partes da obra do modelo, ou também pode ser o momento inicial do procedimento emulativo, aquele no qual o primeiro passo da imitação passa pela transladação da obra de uma língua para outra. Ora, nesse sentido, é conveniente lembrar que no início do período que muitos historiógrafos da literatura chamam de Era Clássica, o qual se inicia no Renascimento, ocorrem simultaneamente a ascensão das línguas vernáculas como línguas de cultura dos vários recém-formados Estados nacionais e uma robusta retomada de elementos da cultura clássica antiga, com a novidade do reaprendizado do grego por muitos pensadores ocidentais, o que elimina a necessidade do latim como intermediário. Assim, no universo da România, em que surgem elogios e panegíricos às línguas românicas nacionais e embates entre elas, como já afirmamos, o processo de emulação – no qual a tradução se encontra incluída – se dá entre línguas, autores e obras literárias.

**Riassunto:** Dopo una breve esposizione dei concetti di mimesis e emulazione nella poetica classica, si intende dimostrare in che modo la traduzione può configurarsi come forma di emulazione di scrittori-modello e si intende riflettere su alcuni esempi di questo processo tra le lingue romanze.

**Parole chiave:** Traduzione; emulazione; poetica classica

## REFERÊNCIAS

ALI, Said. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: INL, 1948.

ARISTOTE. *Art réthorique et art poétique*. Traduction, introduction et notes par Jean Voilquin et Jean Capelle. Paris: Garnier, 1944.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Estruturalismo e crítica de poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1970.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os bomens e os livros: séculos XVI e XVII*. Lisboa: Verbo, 1971.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DIONISO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

DU BELLAY, Joachim. *La défense et illustration de la langue française*. Suivie du projet de l'œuvre intitulée *De la précellence du langage françois* par Henri ESTIENNE. Nouvelle édition revue et annotée par Louis Humbert. Paris: Garnier, 1930.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: A. Mondadori, [ca. 1950]. v. 1.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HORTA, Anderson Braga; VIANNA, Fernando Mendes; RIVERA, José Jeronimo (Org.). *Poetas do século de ouro espanhol / Poetas del siglo de oro español*. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 2000.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

LAGE, Celina Figueiredo. *Teoria e crítica literária na República de Platão*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LA FONTAINE, Jean de. *Œuvres diverses*. Text établi et annoté par Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1942. v. 2. (Bibliothèque de la Pléiade).

MELO, D. Francisco Manuel de. Hospital das letras. In: \_\_\_\_\_. *Apólogos dialogais*. Lisboa: Sá da Costa, 1959. v. 2.

MELO, D. Francisco Manuel de. *A tuba de Calíope*: Quarta Musa das *Obras métricas*. Introdução, estabelecimento do texto, notas e glossário por Segismundo Spina. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*: uma definição de gênero. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUINTILIIEN. *Institution oratoire*. Texte revu et traduit par Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1954. v. IV (livres X-XII).

RONCARD, Pierre de. De l'envie. In: RONSARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 2v. (Bibliothèque de la Pléiade, 19 et 20). v. 2. p. 1.194-1.199.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 19, número especial, p. 251-264, jul.-dez. 2009.

SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. Edição fac-similar.

Recebido para publicação em 30 de março de 2010

Aprovado em 29 de junho de 2010