

## Geoffrey Chaucer e a *Legenda Áurea*: aspectos da tradução da legenda de santa Cecília

Alexandre Bruno Tinelli, Graduando em Letras e Literaturas Portuguesa e Inglesa, PUC-Rio; *Apoio à Pesquisa*

### Introdução

O objetivo deste artigo é analisar alguns aspectos da tradução da legenda de santa Cecília narrada na obra *Legenda Aurea*<sup>1</sup>, de Jacopo de Varazze, feita pelo poeta medieval inglês Geoffrey Chaucer em “The Second Nun’s Tale”, um dos contos de seu livro *The Canterbury Tales*.<sup>2</sup> Este trabalho se desenvolve a partir de breves considerações sobre a *Legenda Aurea*, Chaucer e *The Canterbury Tales*<sup>3</sup>. A seguir, efetua-se a exposição dos pressupostos teóricos da teoria da tradução literária. Por fim, será feito um estudo de aspectos específicos da tradução do texto hagiográfico para o inglês médio.

#### 1) *Legenda Aurea*

A *Legenda Aurea* é o livro em que se baseia o projeto no qual o autor deste artigo está inserido na Fundação Biblioteca Nacional: “Uma pedagogia do sagrado: as versões da *Legenda Áurea* no setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional (1482-1554)”, de autoria da pesquisadora residente Tereza Renata Silva Rocha.

A obra é uma coletânea de vidas de santos e de festas apresentadas seguindo o calendário litúrgico, que foi produzida pelo frade dominicano Jacopo de Varazze (1228-

---

<sup>1</sup> VORAGINE, Jacobus & GRÄSSE, Johann Georg Theodor. *Legenda aurea: vulgo historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <https://archive.org/details/legendaaureavulg00jacouoft>. Arquivo capturado em 15 de maio de 2016.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>2</sup> CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.librarius.com/cantales.htm>. Arquivo capturado em 02 de maio de 2016.

<sup>3</sup> Temas previamente tratados em seminário que apresentamos na 2ª Jornada dos Pesquisadores da Fundação Biblioteca Nacional, no dia 13 de junho de 2016, sob o título *Geoffrey Chaucer e a Legenda Áurea: questões de forma e conteúdo entre ‘The Second Nun’s Tale’ e a narrativa hagiográfica de santa Cecília*. O presente artigo é um desenvolvimento mais amplo desses temas e uma exploração das questões apresentadas no seminário.

1298) no século XIII e atingiu uma grande popularidade durante a época, sendo de grande importância para a compreensão da religiosidade medieval.

Sua finalidade, segundo Hilário Franco Júnior, que traduziu o livro do latim para o português, é moral e pedagógica, com a intenção de “fornecer aos dominicanos ou frades pregadores o material para a elaboração de seus sermões<sup>4</sup>”.

Trata-se de uma obra que se tornou o elemento edificante e unificador de toda uma cultura intermediária construída “no espaço cultural comum à elite e ao vulgo”, através do “conjunto de elementos que, apesar de trabalhados e interpretados diferentemente pelos dois polos culturais, revela-se o elo de união que cria a identidade profunda de uma sociedade<sup>5</sup>”.

Jacopo de Varazze borda o espaço comum entre a elite e o povo através do farto uso dos *exempla*: um relato breve a ser apresentado a um auditório com o objetivo de lhe dar uma lição salutar. O *exemplum* é um gênero literário de grande poder de persuasão, e é através desse gênero que são construídos os textos da *Legenda*, sendo ele o principal elemento de sua estrutura narrativa.

Há outras características, também, que se repetem ao longo da obra, compondo sua estrutura. Por exemplo, a fim de tornar universal o conteúdo das narrativas, o “enquadramento geográfico da vida dos santos é quase sempre o mesmo<sup>6</sup>”, assim como o perfil de cada um dos santos. Além disso, buscando dar caráter atemporal às narrativas, Jacopo tenta não dar roupagem histórica aos personagens, e, assim, funde todos eles em um único personagem — “o mártir que deu a vida pela glória de Deus<sup>7</sup>”. Outras características da obra poderiam ser citadas, mas pode-se prescindir das mesmas para os fins deste artigo.

É no prólogo da *Legenda* onde se anuncia o critério de organização estrutural da obra: “todo tempo de vida presente divide-se em quatro partes: o do desvio, o da renovação ou retorno, o da reconciliação e o da peregrinação<sup>8</sup>”. É a partir desses tempos que Jacopo organiza os capítulos de sua narrativa.

Com relação aos perfis dos santos, estes se apresentam quase sempre da mesma forma: a etimologia do nome do santo abre o perfil; em seguida, vem a história exemplar — o *exemplum* —, cujo objetivo é convencer o público de que aqueles santos

---

<sup>4</sup> VARAZZE, op.cit., p.12.

<sup>5</sup> ibid., p.14 e 15.

<sup>6</sup> ibid., p.1.

<sup>7</sup> ibid., p.16.

<sup>8</sup> ibid., p.41.

realmente existiram, incentivar seus cultos e promover a peregrinação dos leitores/ouvintes aos locais sagrados.

Para finalizar esta breve apresentação da *Legenda Áurea*, pode-se afirmar que a obra não só foi um sucesso durante a Idade Média, mas também veio a influenciar diversos autores, de Chaucer a Guimarães Rosa, passando por Flaubert, o que por si já suscita outros caminhos de pesquisa.

## 2) **Geoffrey Chaucer**

País meio insular, meio continental, segundo Paulo Vizioli<sup>9</sup>, que é um dos tradutores de *Os Contos da Cantuária* para o português, a Inglaterra se envolveu em conflitos insulares com o País de Gales e a Escócia e assistiu às consequências dos atritos internos entre seus barões e a realeza, que levaram à deposição e à morte de dois monarcas, Eduardo II e Ricardo II. Entre um e outro, Eduardo III ainda levou o país ao conflito com a França, dando início à Guerra dos Cem Anos. Não bastassem esses conflitos, a Inglaterra ainda foi vítima de uma epidemia de Peste Negra que, em 1348, aniquilou um terço da sua população. Imerso numa crise econômica, politicamente instável e sofrendo com a escassez de recursos para levar a guerra com a França adiante, o país, onde avultava o descontentamento social, ainda viu eclodir, durante o reinado de Ricardo II, em 1381, a violenta Revolta dos Camponeses, que, por pouco, não subverteu a ordem estabelecida.

Somando a isso o declínio da Igreja, a corrupção do clero e o sentimento anticlerical que crescia com as adesões ao movimento reformista de John Wycliff, os *lollards*, a visão de um mundo em desagregação é a marca da época de Chaucer, uma época que “se encerra com uma nota de pessimismo<sup>10</sup>.”

A Inglaterra de Chaucer e sua poesia, diz David Wallace<sup>11</sup>, vistas da perspectiva da Europa continental, pareciam excêntricas e antiquadas. Ora, sua excentricidade se devia a uma posição geográfica de isolamento e aos vernáculos das Ilhas Britânicas, que também eram tidos por incapazes de produzir literatura de qualidade. A essa época, por

---

<sup>9</sup> CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. Edição bilíngue. Tradução do inglês médio, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O’Shea. Xilogravuras da edição de William Caxton de 1483. São Paulo: Editora 34, 2014. 1ª. Edição, p.7.

<sup>10</sup> *ibid.*, p.9.

<sup>11</sup> WALLACE, David. Chaucer’s Italian inheritance. In BOITANI, Piero & MANN, Jill. *The Cambridge Companion to Chaucer*. London: Cambridge University Press, 2003. Second edition. Chapter 3, p.36-58.

exemplo, obras seminais da literatura europeia já tinham sido produzidas, como os romances de Chrétien de Troyes, o *Roman de la Rose*, a *Commedia* de Dante e a lírica de Petrarca. São obras que, não por acaso, foram fundamentais para o desenvolvimento de uma nova literatura na Inglaterra, a qual, aos poucos, vai assumir como base o inglês médio, idioma que se formara sob os influxos do francês normando e do latim.

Dentro desse contexto, nasceu, por volta do ano de 1340, em Londres, Geoffrey Chaucer. Pela influência de seu pai, Chaucer, em 1357, tornou-se pajem junto ao terceiro filho do rei, o Príncipe Lionel, o que lhe permitiu familiarizar-se com o ambiente e os modos da corte e o que o fez ampliar a educação que recebera com uma educação nobre. Cumprindo com suas obrigações, partiu em inúmeras viagens entre a França e a Inglaterra, chegando até a ser preso, durante uma campanha militar na França, em 1359-1360, para logo em seguida ser resgatado por Eduardo III. Casado com Philippa de Roet, durante quase toda sua vida prestou serviços à corte, tendo exercido cargos que vão desde valete a Fiscal de obras do Rei. Sua morte se deu por volta de 1400.

As idas à França marcaram o início de uma série de viagens que o levariam frequentemente a essa região, duas vezes à Itália, assim como a outros lugares. Essas viagens foram fundamentais para sua formação de poeta: na península italiana, por exemplo, descobriu a poesia rica e inovadora de Dante, as obras de Boccaccio e, segundo o que se diz, chegou a conhecer pessoalmente Petrarca. São descobertas e encontros que não apenas vão influenciar a poesia de Chaucer, mas também o seu próprio projeto poético.

Paul Strohm<sup>12</sup>, ao analisar a vida do poeta, chama atenção para o fato de Chaucer, apesar de ter sido um poeta da corte, nunca ter dependido de qualquer forma de patronagem artística para sobreviver. Toda sua carreira civil teria se baseado em suas boas relações públicas e privadas e em termos estritamente não-literários. E o próprio Chaucer teria ajudado a criar essa impressão de distância entre sua carreira artística e civil, através de sua poesia. É dessa forma que podemos ver algo como dois Chaucer: um, o homem civil; o outro, o poeta.

Como poeta, Chaucer teria sido muito influenciado, além de pelos clássicos, pela cultura e literatura francesa e pela literatura italiana de sua época. A cultura francesa,

---

<sup>12</sup> STROHM, Paul. The social and literary scene in England. In BOITANI & MANN, op.cit., Chapter 1, p. 1-19.

dominante em seu tempo, foi decisiva para sua formação de escritor. Não é à toa o vocabulário afrancesado de seus poemas e os gêneros franceses que imita em suas obras. Da Itália, é na poesia de Dante, por exemplo, que Chaucer vai colher a inspiração para a criação de uma poesia vernácula, em inglês médio, de potência europeia.<sup>13</sup> Aproveitando a plasticidade de um idioma em formação, sob os influxos da métrica francesa e italiana, moldou na poesia de língua inglesa o verso de pentâmetros jâmbicos, forma na qual a maior parte dessa poesia foi escrita até o século XX, e, com ele, criou formas importantes, como o dístico heroico e a rima real; esta, uma possível adaptação da oitava-rima italiana e das baladas francesas.

A obra de Chaucer, então, tendo em vista tais influências, seria dividida em três grandes períodos: o Francês, de quando traduziu o *Roman de la Rose* e produziu *O Livro da Duquesa* (1369-70), traduziu *O Parlamento das Aves* (1379-82) e escreveu *A Casa da Fama* (1379); o Período Italiano, quando as influências de Dante, Petrarca e Boccaccio são as mais dominantes e o poeta produziu *Troilo e Criseida* (1385) e a inconclusa *A Legenda das Boas Mulheres* (1386); e, por fim, o Período Inglês, quando Chaucer passou a se ocupar da produção de *Os Contos da Cantuária*.

### 3) *The Canterbury Tales*

Quando começa, na primavera, em abril, a temporada de peregrinações na Europa, vinte e nove peregrinos, além do próprio Chaucer, partem em romaria à cidade de Cantuária, para visitar o túmulo de São Tomás Beckett. Na véspera da partida, enquanto todos pernoitam no Tabardo, uma estalagem em Southwark, ao sul de Londres, o albergueiro propõe que, para se entreterem na viagem, cada um conte duas histórias, uma na ida e outra na volta, e estabelece um jantar como prêmio para o melhor narrador. Eis a essência da obra, conforme o que está escrito em seu Prólogo, que ainda apresenta praticamente cada um dos personagens da romaria.

Chaucer, no entanto, além de não chegar a terminar a obra, pois morreu antes, reduziu o projeto inicial, segundo conta Paulo Vizioli, ao perceber a impraticabilidade de sua proposta. Assim, substituiu-o por uma concepção mais modesta, “em que a cada peregrino caberia o encargo de apenas um ou dois contos<sup>14</sup>”. Com tantos personagens,

---

<sup>13</sup> WALLACE, op.cit., p.37.

<sup>14</sup> CHAUCER, 2014, op.cit, p.15.

muitas histórias são contadas, cada uma de forma diferente. Essa característica da obra, sua surpreendente variedade de histórias e estilos, serve, de acordo com Vizioli, como pano de fundo para ilustrar a sociedade, a cultura, a literatura e até as ciências medievais. Os personagens, por exemplo, compõem uma galeria de tipos representativos da sociedade da época. A literatura medieval perpassa toda a obra, através inúmeros gêneros literários que Chaucer utiliza para narrar cada história. Além disso, há extensas referências à medicina, à alquimia, à teologia, à magia etc., o que revela, portanto, traços importantes da cultura e da ciência medievais.

Se é inegável entre os especialistas que a obra de Chaucer revela um panorama da sociedade medieval de seu tempo, parece não haver consenso entre eles a respeito de qual seria sua principal qualidade. Uns, adeptos da chamada Teoria Dramática, destacariam na obra seu viés psicológico, vendo nela personagens complexos compostos por personalidades dramáticas. Os personagens seriam, então, como os contos que eles relatam. Outros, como David Benson<sup>15</sup>, acham que a principal característica da obra é ser um radical experimento poético.

Para Benson, as relações entre os narradores e os narrados seriam de classe, e não de personalidade — assim, um cavaleiro contaria apenas histórias de cavaleiros, uma freira narraria apenas histórias religiosas e daí por diante. E a genialidade de Chaucer residiria em sua capacidade de criar variações de estilo não apenas entre cada conto, mas também em um mesmo conto, em contos semelhantes ou até mesmo dentro de um mesmo gênero literário que seja explorado em mais de um conto. *Os Contos* seriam então, para Benson, uma série de experimentos literários, e não um drama de personalidades.

#### **4) Da teoria da tradução literária**

##### **4.1) Conceituação de tradução poética**

É possível pensar dois polos opostos, como duas sentenças absolutas, sobre e entre os quais se sustentam determinados modos de pensar a prática tradutória. De um lado, a ideia de que todo texto literário é intraduzível. Do outro, a defesa da tradução.

---

<sup>15</sup> BENSON, David. *The Canterbury Tales: personal drama or experiments in poetic variety?* In BOITANI & MANN, op.cit., Chapter 8, p.127-142.

Entre um e outro, há aqueles que defendem que apenas determinados aspectos de obras literárias são passíveis de ser traduzidos.

No primeiro polo, já introduzindo o meio do caminho entre os dois eixos supracitados, podemos situar o escritor russo-estadunidense Vladimir Nabokov em suas reflexões acerca da tradução de poesia. No texto “Problems of translation: ‘Onegin’ in English”<sup>16</sup>, em que reflete sobre as possibilidades da tradução do romance em versos *Eugene Onegin* do poeta russo Pushkin, Nabokov nega a ideia de tradução. Defende, apenas, o que poderia ser chamado de tradução literal, ou seja, aquela relativa apenas ao sentido do poema (seu conteúdo semântico), ato tradutório que deveria estar apoiado em copiosos paratextos — i.e. notas de rodapé, comentários etc. Idealmente, acredita Nabokov, *Onegin* deveria ser, quando vertido para outro idioma, idêntico ao original em termos da reprodução de todos seus aspectos — formais, semânticos etc. Por reconhecer que isso não é possível, o romancista acredita que o melhor a ser feito é uma glosa, ou seja, contar a história do poema através de uma tradução literal e de um apêndice com milhares de notas. Como para Nabokov não pode haver uma tradução absolutamente perfeita, ele condena toda e qualquer tentativa de traduzir poesia. Daí ele argumentar que a melhor forma de traduzir *Onegin*, um poema, dado a impossibilidade de uma tradução ideal, é fazê-lo em prosa.

Parece-nos um equívoco achar que é possível uma tradução perfeitamente literal no plano semântico. Todo tradutor é sempre um traidor. Reproduzir um texto literário, seja ele prosa ou poesia, de uma determinada língua de origem em outra língua qualquer é, em princípio, um gesto de traição. Não é possível, ao se traduzir, não se levar em conta a ideia de perda; a perda é fundamental.

Entre os dois eixos mencionados, isto é, entre a impossibilidade da tradução de literatura e a sua possibilidade, há aqueles que, assim como Nabokov, acreditam que só se deva traduzir os elementos semânticos de um texto literário, e não os formais, os quais seriam intraduzíveis. No entanto, os que estão nesse eixo não condenam a tradução literária como um todo, como o faz Nabokov. É importante destacar que a história da tradução é escrita pelo primado da língua e o dualismo do signo. Isso implica uma dogmática do dualismo, a qual busca separar significado (sentido) de significante (forma) e é fruto de uma concepção de tradução baseada em teoria linguística. O

---

<sup>16</sup> NABOKOV, Vladimir. “Problems of translation: ‘Onegin’ in English”. In *The translation studies reader*. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 2000.

sentido de um texto é aquilo que ele nos diz, é o conteúdo que dele extraímos através de uma determinada prática exegetica. Por forma entendemos a maneira através da qual o significado é transmitido; isso diz respeito a aspectos de prosódia e versificação (métrica<sup>17</sup>, rima, estrofação, figuras sonoras e outras figuras retóricas, cesuras e pausas, cortes de verso etc.) à estrutura interna da língua (fonética, morfológica, sintática e pragmática), à disposição (tipo)gráfica do texto, entre outros. Assim, a tradução que prima apenas pelo significado de uma peça literária acaba deixando de lado, muitas vezes, todo um complexo formal que está atuando diretamente na construção do seu sentido.

Por fim, chegamos ao eixo daqueles para quem é possível a tradução literária em todos seus aspectos. Aqui nos filiamos a teóricos da tradução como Henri Meschonnic, Haroldo de Campos, Mario Laranjeira, Paulo Henriques Britto e outros. Em “Ritmo e tradução”<sup>18</sup>, Meschonnic propõe uma poética da tradução baseada, acima de tudo, no ritmo, pondo em questão, portanto, a regência do signo, ou seja, o sentido. O objetivo da tradução, então, passa a ser o modo de significar, tão maior do que o sentido, que o inclui. É o ritmo visto como modo de dizer, como significância, transformação da língua pelo discurso. Para Meschonnic, o ritmo altera a sintaxe, prevalecendo sobre ela; criando sentidos que transbordam o lexical, instaura uma semântica prosódica. E impor um ritmo é mudar o sentido do discurso.

Partindo de algumas ideias de Albrecht Fabri, Max Bense, Jean-Paul Sartre e Paulo Rónai, que vão culminar em uma demonstração da impossibilidade teórica da tradução literária, Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e crítica”<sup>19</sup>, vai propor que um texto criativo traduzido é uma recriação de seu original, uma espécie de criação paralela, autônoma e recíproca. Para Haroldo, trata-se de um tipo de gesto tradutório que vai primar pela recriação do significante, e não do significado. Este vai ser visto, então, como um lugar de onde o tradutor não vai se afastar tanto, mas ao qual não vai dar tanta atenção assim. O que importa é a forma, o que é, e não o que é dito. Se toda tradução literária é impossível, pressuposto aceito pelo tradutor, então a tradução é

---

<sup>17</sup> Alguns desses aspectos são mais explícitos e estão mais diretamente ligados à poesia; isso não implica, contudo, que não possam estar presentes em obras escritas em prosa, como romances e contos, por exemplo, basta ver a forma como autores como James Joyce e Guimarães Rosa fazem uso de praticamente todos os recursos típicos e tradicionalmente associados à poesia em seus textos em prosa.

<sup>18</sup> MESCHONNIC, Henri. “Ritmo e tradução”. In *Poética do traduzir*. São Paulo. Perspectiva, 2010.

<sup>19</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

uma arte; arte de recriar em uma língua de chegada os efeitos de uma língua de partida. E essa arte tem por base a busca por uma recriação das formas originais.

Adiante, no mesmo texto, Haroldo afirma que o trabalho que precede a tradução é crítico e técnico. Trata-se de uma atividade que vai buscar a engenharia original de um texto, a qual será remontada na tradução, e a imersão na vida e no mundo de seu autor. Cabe ao tradutor, portanto, estudar o autor com a intenção de compreender como funciona a artesanaria de suas criações. Só a leitura atenta, com o intuito de desmontar peça por peça da máquina literária em análise, de identificar seus aspectos formais — para em seguida remonta-los em outro idioma —, é capaz de gerar esse tipo de penetração.

#### 4.2) Comparação e avaliação de traduções poéticas

Vamos tratar agora da possibilidade de uma avaliação minimamente objetiva de traduções de poesia. Desde já assumimos que partilhamos da posição de Paulo Henriques Britto sobre o tema exposta em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”<sup>20</sup>. O texto trabalha basicamente com dois conceitos propostos por Britto: correspondência e perda. Sua proposta, em suma, é de que é possível, de modo até certo ponto objetivo, avaliar traduções poéticas com base nesses dois conceitos.

Em “Correspondência formal e funcional”<sup>21</sup>, Paulo Britto define duas espécies de correspondência. A primeira ocorreria quando o poema traduzido apresentasse características formais muito semelhantes às do poema original. Digamos que o texto poético na língua-fonte — e aqui vamos nos restringir a aspectos de versificação apenas, deixando outras características formais do poema de lado, como léxico e sintaxe, por exemplo — apresentasse uma única estrofe com uma métrica e um sistema de rimas específicos: versos em pentâmetros jâmbicos com rimas *abab*. Ora, nesse caso, o poema na língua de chegada, língua-meta, estaria bem próximo do original caso ele fosse capaz de reproduzir essas peculiaridades. Em português, o verso mais próximo do verso supracitado seria o decassílabo heroico e, em termos de rima, buscando um

---

<sup>20</sup> BRITTO, Paulo H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In KRAUSE, Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

<sup>21</sup> . “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In Souza, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006.

elevado grau de correspondência, bastaria que se repetisse na língua-meta o esquema da língua-fonte.

A correspondência funcional, por outro lado, ocorreria quando se fosse possível utilizar uma forma já existente na língua de chegada para traduzir uma forma específica da língua de partida. Britto utiliza o exemplo da forma da redondilha maior como uma proposta de tradução funcional para a forma de balada utilizada por Emily Dickinson em seus poemas.

É importante frisar, seguindo a linha de raciocínio de Britto nos dois textos mencionados, que é possível estabelecer diferentes graus de correspondência. Em resumo, quanto mais próxima do original for a recriação de um aspecto formal no poema traduzido, maior a correspondência; quanto mais distante, menor. Em outras palavras, quanto maior a fidelidade — dado os limites que circunscrevem essa palavra em termos de tradução —, menor a perda. Por exemplo, retomando o caso citado acima, se o poema na língua-meta ignorasse o esquema de rimas específicos do original, e, portanto, não apresentasse rimas, nesse caso o grau de perda entre um e outro teria sido bastante elevado e o grau de correspondência seria baixo.

É a partir desses conceitos, correspondência e perda, então, que podemos, argumenta Britto, definir critérios minimamente objetivos para avaliar as traduções de poesia, afastando-nos de proposições mais subjetivas. É tarefa do tradutor literário, assim, ler o texto original, tanto em prosa quanto em poesia, de maneira a fazer um levantamento de seus principais aspectos formais e semânticos; definir quais desses aspectos são os mais relevantes, criar hierarquias; e, finalmente, tentar recriá-los em sua tradução, buscando sempre os graus mais elevados de correspondência que forem viáveis.

O que se pretende, dessa maneira, é criar uma espécie de relação de analogia, graus mais ou menos elevados de correspondências entre características do texto da língua-fonte e aquelas do da língua-meta, a fim de que se possa dizer que um leitor que conheça o idioma desta língua, mas não o daquela, ao ler o texto traduzido estará tendo uma experiência muito próxima da que teria caso fosse capaz de ler o original.

## **5) Da análise**

Segundo Robert Worth Frank Jr<sup>22</sup>, é sabido que Chaucer usou basicamente duas fontes para sua legenda de santa Cecília. Para a primeira parte, usou a *Legenda Aurea*, de Jacopo de Varazze. Para a segunda, diz Robert, o que ele utilizou, e que só recentemente foi identificado, foi “uma versão litúrgica, de autor desconhecido, ordinariamente copiada e que circulava especificamente para o uso na liturgia em Matins no dia da festa de santa Cecília”<sup>23</sup>.

A análise que será desenvolvida adiante, relativa a aspectos específicos da tradução da legenda de santa Cecília feita por Chaucer, apoia-se na edição do texto hagiográfico publicada em 1845 por Theodor Graesse, reimpressa em 1890 e mais recentemente em 1969: *Legenda Aurea, vulgo historia lombardica dicta*. Faremos uso também da tradução de Hilário Franco Júnior dessa versão do texto medieval em latim para o português, publicada pela Companhia das Letras em 2013. Em se tratando do texto de Chaucer, utilizamos a obra original em inglês médio.

Se há pouco delimitamos os pressupostos teóricos da teoria da tradução que nos servem como base para levar adiante nosso empreendimento, o fizemos, em suma, por dois motivos: i) para nos colocarmos ao lado daqueles que defendem a tese de que a tradução literária é possível; ii) para delimitarmos, com base em algumas premissas críticas, os nossos próprios quesitos analíticos, estritamente relacionados aos objetos que vamos por em observação, frente a frente — trechos do texto hagiográfico em prosa e do texto poético em verso.

Antes de chegarmos a “ii”, no entanto, é importante frisar que a teoria da tradução que nos orienta é contemporânea, ou seja, vem sendo formulada a partir, basicamente, do século XX. Aplicar essa teoria ao passado, se, por um lado, é um gesto anacrônico, por outro lado, é uma forma de definirmos certas ferramentas teóricas que nos vão servir como objetos de trabalho. Sendo assim, antes de mais nada, cumpre-nos destacar que o conceito de tradução que estamos manipulando não existia à época de Chaucer; evidentemente, a relação entre um autor/tradutor e seu texto de partida, na Inglaterra medieval do século XIV, era completamente diferente da nossa: inexistia o conceito de autoria; o que existia era uma relação dinâmica e criativa entre textos de diferentes épocas e autores, em que os fins muitas vezes determinavam os meios, em que textos do passado serviam como modelos para os textos do presente.

---

<sup>22</sup> FRANK JR, Robert Worth. *The Canterbury Tales III: pathos* In BOITANI & MANN, op.cit., Chapter 11, p.178-194.

<sup>23</sup> *ibid.*, p.178-194.

Nesse sentido, com base no que já dissemos anteriormente a respeito da leitura feita por Benson de *The Canterbury Tales* — a hipótese de que se trata de uma obra para ser lida sob o prisma da experimentação poética —, assumimos, desde já, a ideia de que o gesto tradutório de Chaucer é a recriação de um texto em prosa na forma poética por ele mesmo desenvolvida — a *rhyme royal* — como um ato de experimentação artística (ou até mesmo um exercício poético). Essa hipótese justificaria a transposição do texto hagiográfico em prosa para o suporte do poema, e não para o de uma possível prosa em inglês médio; fato que se tivesse ocorrido geraria uma paridade estilístico-formal entre os dois textos ou, usando a terminologia proposta por Britto, anteriormente citada, um maior grau de correspondência formal: verter em outro idioma (o *middle english*) uma obra em prosa por outra também em prosa. No entanto, talvez Chaucer tivesse em mente que a forma poética por ele criada seria o melhor correspondente estrutural para a prosa do texto hagiográfico, e, nesse sentido, sua tradução poderia, aos olhos críticos contemporâneos, ter um alto grau de correspondência estrutural.

Finalmente, então, podemos definir que nossa prática analítica tem por base a seguinte premissa: se Chaucer traduziu em versos uma obra em prosa, isso implica que deveríamos investigar como aspectos formais específicos da prosa hagiográfica vão se moldar (praticamente à força) à forma poética utilizada pelo poeta medieval; no entanto, em nosso trabalho vamos nos deter ao aspecto semântico da tradução, e não aos formais. Ou seja, nossa investigação vai girar em torno de relações de conteúdo, e não de forma<sup>24</sup>, entre o texto da língua-base e o da língua-meta. A pergunta que buscaremos responder é basicamente a seguinte: como o poeta inglês recriou poeticamente o conteúdo (a informação semântica) original da legenda hagiográfica?

O que justifica nossos termos é o fato de, por conta da escolha tradutória do poeta, haver uma imposição gerada pela forma poética que vai gerar uma relação de obediência entre os dois textos: a prosa vai ter que se adequar aos limites do verso: à linha de cinco pentâmetros jâmbicos, ao padrão de rimas específico e à estrofe de sete versos. Isso significa, na prática, que uma grande parte das alterações de conteúdo do texto original latino vai ter por pano de fundo essa relação de força entre a prosa e o verso. Portanto, como a forma poética foi imposta pelo tradutor, vamos proceder com

---

<sup>24</sup> Se não vamos analisar em detalhes questões formais da tradução de Chaucer em relação ao texto traduzido, isso não significa, contudo, que vamos deixar de mencionar um ou outro aspecto formal que julgarmos relevantes para nossa exposição e nossos argumentos.

relação à nossa análise nos seguintes termos: vamos buscar as omissões, as mudanças e os acréscimos feitos por Chaucer em alguns momentos de sua tradução, em comparação ao texto original, apenas em termos de conteúdo.

Com base em nossas premissas e em nossos argumentos, vamos então fazer um estudo das três primeiras seções do poema inglês: “The Prologe of the Seconde Nonnes Tale”, “Invocacio ad Mariam” e “Interpretacio nominis Cecile quam ponit Frater Jacobus Januensis in Legenda”.

## 6) Um estudo da tradução

Destaca-se que Chaucer opta por traduzir a prosa latina em versos vernáculos, mais precisamente, na forma que ele mesmo cria e da qual fizera grande uso anteriormente, em *Troilus and Criseyde*, a chamada *rhyme royal*. A rima real é uma estrofe de sete versos de pentâmetros jâmbicos, o que em português corresponderia ao verso decassílabo, com um padrão específico de rimas, *ababbcc*. Em outras palavras, em termos métricos, trata-se de cada verso sendo composto por cinco unidades do pé jambo — um metro binário, formado por uma sílaba átona seguida de uma sílaba tônica — (daí pentâmetro jâmbico); e, em termos de rima, o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo, com o quarto e o quinto, e os últimos dois versos da estrofe rimam entrem si. Abaixo ilustramos a forma a partir da primeira estrofe do livro I do poema em que ela apareceu pela primeira vez na literatura, *Troilus and Criseyde*:

The double sorwe of Troilus to tellen,  
That was the king Priamus sone of Troye  
In loving, how his aventures fellen  
Fro wo to wele, and after out of joye,  
My purpos is, er that I parte fro ye.  
Thesiphone thou help me for t'endite  
This woful ver, that wepen as I write!<sup>25</sup>

A dupla dor de Tróilo irei contar:  
Ele, filho do rei de Troia, Príamo,  
De amor suas aventuras, o pesar,  
Dolo e dor, finalmente a alegria;  
Antes de me despedir, meu desígnio.

---

<sup>25</sup> CHAUCER, Geoffrey. *Troilus and Criseyde* edited by Archy Mimarius. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.librarius.com/troicris.htm>. Arquivo capturado em 06 de agosto de 2016.

Ajuda-me, Tisífone, a compor  
Soturnos versos, que choram de dor<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Todas as traduções dos versos de Chaucer neste artigo são de nossa autoria e foram feitas diretamente do inglês médio. Seguimos, em nossa tradução, a teoria tradutória a que nos filiamos, ou seja: buscamos recriar em português todos os principais aspectos formais dos versos originais (tanto em termos de prosódia — métrica, rima etc. —, quanto em termos de estrutura interna da língua — fonologia, sintaxe etc.), preservando, ao máximo possível, todos os seus aspectos semânticos, a fim de criar um efeito de leitura na linguagem de chegada (o português) semelhante ao da língua de partida (o inglês médio).

Seguindo adiante, em resumo, se em relação aos aspectos formais da prosa original latina, Chaucer cria um poema em inglês médio, numa forma própria, se no plano formal, portanto, ele age com tanta liberdade, conforme já mencionamos anteriormente, no plano do conteúdo acontece o contrário: ele vai se manter basicamente muito próximo ao texto original, estabelecendo, em relação a este, um grau bastante elevado de correspondência semântica. Assim, com uma exceção ou outra, por motivos que pretendemos abordar ao longo de nossa análise, o poeta vai seguir de perto a hagiografia original.

Ressaltamos, ademais, assim como Robert Frank Jr., que é o próprio Chaucer quem diz no prólogo de outra obra, *The Legend of Good Women*, anterior a *The Canterbury Tales*, que traduziu para o vernáculo a lenda de santa Cecília. Isso demonstra, entre outras coisas, que uma grande parte de *The Second Nun's Tale*, onde Chaucer reconta a lenda da santa, já tinha sido composta antes do início da produção da sua obra máxima.

### 6.1) O prólogo (“The Prologe of the Seconde Nonnes Tale”)

Chaucer inicia *The Second Nun's Tale* com um prólogo, no qual afirma que traduziu a lenda de santa Cecília para combater o diabo e suas influências, a preguiça e o ócio:

And for to putte us fro swich ydelnesse,  
That cause is of so greet confusioun,  
I have heer doon my faithful bisynesse,  
After the legende, in translacioun  
Right of thy glorious lyf and passioun,  
Thou with thy garland wroght with rose and  
lilie,  
The meene I, mayde and martir, Seint Cecilie.<sup>27</sup>

Então, para salvar-nos de um tal ócio,  
Que é causa de tão grande confusão,  
Fiz neste prólogo um tal fiel negócio,  
Buscando na lenda, em tradução,  
A tua gloriosa vida, a tua paixão,  
Tu, com tua grinalda de rosa e lírio,  
Santa Cecília, a dama, e teu martírio.

---

<sup>27</sup> CHAUCER, 2016, op.cit.

É prática comum do poeta, ao longo de todo *Os Contos de Cantuária*, expor em prólogos o assunto a ser tratado em seus contos: assim, em quase todos os textos do livro, não apenas em *O Conto da Segunda Freira*, Chaucer vai abrir seus contos com um prólogo. Era comum no teatro grego clássico haver uma parte inicial das tragédias que era dedicada a expor o tema que viria a ser encenado; a tal parte dava-se o nome de prólogo, de *pro-*, “antes, à frente”, mais *logos*, “discurso, oração”. Chaucer parece adaptar a prática grega a sua maneira, pois, em seu prólogo, conforme já dissemos, ele vai explicar os porquês de ele estar traduzindo o texto hagiográfico. O prólogo, portanto, antecede a sua tradução da legenda de santa Cecília; na narrativa religiosa, não há nada que se assemelha a isso.

## 6.2) A prece à Virgem Maria (“Invocacio ad Mariam”)

Ainda antes de começar a tradução da legenda, o eu lírico chauceriano faz uma prece à Virgem Maria, tomando como modelo as estrofes dedicadas à Virgem Maria do “Canto XXXIII” do Paraíso da *Commedia* de Dante. No poema italiano, de acordo com um de seus tradutores para a língua portuguesa, Ítalo Eugênio Mauro, “são Bernardo, terminando a oração em louvor à Virgem, Rainha do Céu, pede-lhe que fortifique a visão de Dante para que ele possa, na contemplação da Luz Divina, ter a visão da própria imagem de Deus”<sup>28</sup>.

A oração de São Bernardo, o qual passa a assumir a voz narrativa do poema, vai se desenrolar pelas treze primeiras estrofes em terça-rima do “Canto XXXIII” da epopeia cristã de Dante. Chaucer, a seu modo, dá-nos a referência a Dante logo no segundo verso da Invocacio:

---

<sup>28</sup> ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilíngue. Tradução, apresentação e notas de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010. 1ª. Edição, p.229.

And thow that flour of virgines art alle,  
Of whom that Bernard list so wel to write,  
To thee at my bigynnyng first I calle,  
Thou confort of us wrecches, do me endite  
Thy maydens deeth, that wan thurgh hir merite  
The eterneel lyf, and of the feend victorie,  
As man may after reden in hir storie.<sup>29</sup>

E tu, das castas virgens flor de luz,  
A quem Bernardo com amor escreveu,  
Clamo a ti, que me inflama e me seduz:  
De nossos ais alívio, verse eu  
De tua donzela a vida eterna, seus  
Méritos, sobre o diabo sua vitória;  
Que os homens possam lê-los em sua história.

---

<sup>29</sup> *ibid.*

Além da referência ao São Bernardo de Dante, o poeta inglês, acima, logo na primeira estrofe de sua prece, pede à Virgem que o ajude a compor — “endite” — sua tradução/poema a respeito de santa Cecília — “thy maydens deeth”. Apesar da inspiração modelar italiana, a Invocacio de Chaucer não é uma tradução das estrofes de Dante; ao contrário, trata-se de criação do próprio poeta, conforme atestam suas oito estrofes e seus cinquenta e seis versos de aproximadamente dez sílabas cada, ao contrário das trezes estrofes e dos trinta e nove versos de basicamente dez sílabas do poema do poeta florentino.

Ao longo dessas cinquenta e seis estrofes, Chaucer assume basicamente duas posturas: ora exalta as qualidades da Virgem, ora lhe dirige seus pedidos. Ao final da invocação, em sua última estrofe, ele, no entanto, dirige-se indiretamente a seus leitores, pedindo-lhes desculpas por não ornamentar estilisticamente a sua tradução da legenda de santa Cecília, justificando-se no fato de ter tomado ao pé da letra a versão de Jacopo de Varazze, texto-base de sua tradução. Em outras palavras, Chaucer está admitindo que se manteve fiel à informação semântica do texto hagiográfico — “for bothe have I the wordes and sentence” / “of hym that at the seintes reverence” / “the storie wroot [...]” — , mantendo, com isso, entre sua tradução e seu texto de partida um grau bastante elevado de correspondência semântica e, por conseguinte, um baixo teor de perdas semânticas:

Yet preye I yow that reden that I write,  
Foryeve me, that I do no diligence  
This ilke storie subtilly to endite,  
For bothe have I the wordes and sentence  
Of hym that at the seintes reverence  
The storie wroot, and folwe hir legende.  
And pray yow, that ye wole my werk amende.<sup>30</sup>

Oro a vós todos que leem o que escrevo,  
Desculpai-me, não tenho diligências,  
Estes versos não componho com zelo,  
Pois rescrevo as palavras e as sentenças  
Do que sobre a dos santos reverência  
Escreveu; sigo apenas sua legenda.  
Rezo a ti que embeleze meu poema.

---

<sup>30</sup> *ibid.*

### 6.3) O significado do nome Cecília (*“Interpretatio Nominis Cecile quam ponit Frater Jacobus Januensis in Legenda”*)

Somente após a “Invocacio ad Mariam”, Chaucer parte, de fato, para sua tradução da legenda. O poeta, por conta própria, acaba dividindo explicitamente a legenda em duas partes: a primeira dedica à interpretação do nome Cecília; à segunda, onde reconta a legenda de santa Cecília, dá o nome de “The Second Nun’s Tale”; mesmo criando uma divisão que só existe implicitamente no perfil da santa na *Legenda Áurea*, o escritor inglês ainda se mantém semanticamente fiel à compilação hagiográfica. É importante, a partir desse gesto particular, notar o título que Chaucer à seção da etimologia do nome da santa: “Interpretatio Nominis Ceciliae quam ponit Frater Jacobus Januensis in Legenda”; ou seja, em tradução livre, a interpretação do nome Cecília de acordo com o que Jacopo coloca na Legenda.

Como disse em relação à *Legenda Aurea*, no início deste artigo, os perfis dos santos presentes na obra têm quase sempre as mesmas características: a etimologia do nome do santo em primeiro lugar e depois a história exemplar. Desde logo, buscava-se revelar de que maneira estava anunciado no nome o prenúncio da santidade de Cecília, tendo por propósito comprovar ao público ouvinte e leitor a sua predestinação — inscrita, desde sempre, no seu nome — de mártir religiosa.

Desse modo, todo o primeiro parágrafo do texto hagiográfico tem por meta estabelecer relações etimológicas para o nome de Cecília que anunciem sua missão religiosa na Terra: “Caecilia quase coeli lilia cel caecis via vel a coelo et lya. Vel Caecilia quase caecitate carens. Vel dicitur a coelo et leos, quod est populus”<sup>31</sup>.

Imediatamente a seguir, ainda no primeiro parágrafo, o autor vai interpretar cada um dos descendentes latinos do nome da santa. É o que vemos, por exemplo, a partir da exegese de “coeli lilia” e “caecis via”:

---

<sup>31</sup> “O nome Cecília vem de ‘coeli lilia’, ‘lrio do Céu’, ou de ‘caecis via’, ‘caminho dos cegos’, ou de ‘coelo lya’, ‘ligada ao Céu’, ou de ‘caecitate carens’, ‘sem cegueira’, ou ainda de ‘coelo’, ‘Céu’. e ‘leos’, ‘povo’.”. Tradução de Hilário Franco Júnior In VARAZZE, op.cit.

Fuit enim coeleste liliū per virginitatis pudorem; vel dicitur liliū, quia habuit candorem munditiae, virorem conscientiae, odorem bonae famae. Fuit enim caecis via per exempli informationem, coelum per jugem contemplationem, Iyā per assiduam operationem.<sup>32</sup>

Ela foi 'lírio celeste' pelo pudor da virgindade, ou é chamada lírio porque tinha a brancura da pureza, o verdor da consciência e o odor da boa reputação. Foi "caminho dos cegos" pelos exemplos que deu. Foi "ligada ao céu", por sua assídua contemplação do céu.

---

<sup>32</sup> VORAGINE, op.cit.

Nota-se, portanto, a preocupação com interpretar de forma cristã o nome de santa Cecília; ou seja, a tentativa de criar uma ponte entre qualidades religiosas valorizadas pelo cristianismo e os termos latinos de onde viria seu nome.

Chaucer, por sua vez, como já dissemos, vai nomear separadamente cada uma dessas duas seções. É interessante notar como um único parágrafo de quatorze linhas do texto hagiográfico vai ser transformado, no poema inglês, em cinco estrofes de rima real; por ser de tal modo, vai conter um total de trinta e cinco versos rimados. Assim, apesar de restrito metricamente por versos de pentâmetros jâmbicos (versos, em versificação portuguesa, de aproximadamente dez sílabas poéticas), o que faz com que a linha poética, o verso, seja menor do que a linha da prosa, Chaucer, para recriar o texto religioso na forma específica da *rhyme royal*, apesar de se esforçar por se manter semanticamente fiel ao original, acaba, por vezes, não apenas adicionando-lhe algumas informações, mas também mudando a sua ordem de apresentação.

Se o texto original, como vimos, dedica suas linhas iniciais a expor todas as origens latinas do nome de Cecília, para, em seguida, deter-se com atenção em cada uma delas, interpretando-as à luz do cristianismo, o poema chauceriano vai relatar praticamente o mesmo, mas através de uma ordem diferente, na qual a etimologia e a exegese vão estar dispostas lado a lado, numa mesma estrofe. Isso vai fazer com que o poeta inglês revele paulatinamente as possíveis etimologias do nome da santa, ao passo que, no texto religioso, estas são reveladas ao leitor, como notamos anteriormente, logo na primeira linha.

É isso que pretendemos demonstrar agora, ao expor a primeira estrofe da seção relativa à análise do nome da santa no poema. Para tanto, assim como antes vimos a forma pela qual se inicia o texto hagiográfico, neste momento, vamos analisar a maneira através da qual Chaucer começa sua tradução poética do texto religioso:

First wolde I yow the name of seinte Cecilie  
Expowne, as men may in hir storie see.  
It is to seye in Englishsh, 'hevenes lilie'  
For pure chaastnesse of virginitee,  
Or for she whitnesse hadde of honestee  
And grene of conscience, and of good fame  
The soote savour, lilie was hir name.<sup>33</sup>

Primeiro, a vós o nome de Cecília  
Exporei, assim qual em seu relato.  
Significa, em inglês, 'do céu o lírio',  
Por pura castidade e virgindade,  
Ou, por a brancura da honestidade  
O verdor da consciência e da boa fama  
O doce sabor, lírio ela se chama.

---

<sup>33</sup> CHAUCER, 2016, op.cit.

No poema medieval, então, o mesmo vai se passar com cada termo latino a que se associa o nome de Cecília: a explicação da etimologia vindo logo após a sua revelação. Nessa primeira estrofe, é possível perceber, em termos de conteúdo, como Chaucer está semanticamente em um grau muito elevado de correspondência com o texto hagiográfico. Note-se que este afirma o seguinte, ao explicar os porquês de “coeleste liliū” (“lírio celeste”): “per virginitatis pudorem” (“pelo pudor da virgindade”), “quia habuit candorem munditiae” (“porque tinha a brancura da pureza”), “virorem conscientiae” (“o verdor da consciência”) e “odorem bonae famaē” (“o odor da boa reputação”) — quatro atributos que justificam uma das origens latinas de seu nome. O poeta do medievo, a seu modo, por conta dos limites impostos pela forma poética que está utilizando — limites métricos: o verso de cinco pentâmetros jâmbicos; rítmicos: o esquema padrão de rimas da estrofe; estróficos: a estrofe com o número limitado de sete versos) —, limitações que moldam o texto religioso na forma da rima real, vai ampliar com um substantivo apenas o rol dos atributos da santa que se depreendem de uma das raízes latinas de seu nome, qual seja, “coeli lilia”, “lírio do Céu”, “hevenes lillie”.

No poema inglês, Cecília vai ser “hevenes lillie” por causa de sua “chaastnesse of virginitee” (“virginitatis pudorem” ou “pelo pudor da virgindade”), “whitnesse [...] of honestee” (“candorem munditiae” ou “porque tinha a brancura da pureza), “grene of conscience” (“virorem conscientiae” ou “o verdor da consciência”) e “of good fame / The soote savour” (“o doce sabor da boa reputação”). No entanto, se no poema se mantêm, por um lado, todos os atributos da santa indicados na prosa hagiográfica, por outro lado, encontra-se nele uma qualidade a mais, “the soote savour”, a doçura de sua boa reputação, a qual, apesar de se depreender de todas suas características, não está explícita no texto religioso.

Se adições como essa vão ocorrer em outros momentos no poema inglês, Chaucer, além disso, acrescenta, em sua tradução, informações que dialogam diretamente com a etimologia de Cecília. No terceiro verso da segunda estrofe, explica:

Or Cecilie is to seye, ‘the wey to blynde’,  
For she ensample was by good techynge;  
Or elles, Cecile, as I writen fynde  
Is joyned by a manere conjoynynge  
Of ‘hevene’ and ‘Lia’, and heere in figuryng  
The ‘hevene’ is set for thoght of hoolynesse,

And ‘Lia’ for hir lastynge bisynesse.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *ibid.*

Ou Cecília é ‘caminho para os cegos’,  
Por exemplos de bons ensinamentos,  
Ou, então, Cecília, assim qual acho em verso,  
Existe a partir do entrecruzamento

De ‘céu’ e ‘Lia’, e aqui no ensinamento  
De que ‘céu’ é por pensamentos santos  
E ‘Lia’ por seus serviços incessantes.

Podemos dizer que no poema inglês há um elo mais explícito entre o nome Cecília e “Lia”, personagem bíblica, primeira esposa de Jacó, segundo o relato do “Gênesis” (29), conforme a estrofe acima nos mostra.

Cria-se, com isso, uma alegoria etimológica-religiosa entre Cecília e a filha de Labão. No último verso da estrofe, “Lia” se relaciona a “lastynge bisynesse”. A partir daí, podemos ler o nome Cecília em paralelo à história bíblica: Lia, uma mulher que, em resumo, não possuía nenhuma qualidade física e, por isso, era desprezada pelos homens, foi forçada por seu pai a se casar com um homem que não amava, Jacó; este, em seguida, desprezando-a, casa-se com Raquel, irmã de Lia. No entanto, na narrativa bíblica, vemos que Lia, apesar de seus infortúnios e do excesso de desprezo que sofria, vivia glorificando a Deus, que, por compaixão, a faz mãe antes de Raquel, colocando-a numa posição de vantagem perante a irmã, que era estéril. A dádiva do dom da fertilidade que Deus dá a Lia, revela-nos que, apesar de ela não ser amada por seu marido, Jacó, e ser desprezada pelos homens, Deus a amava. Desse modo, é possível interpretarmos o “lastynge bisynesse” do poema em inglês médio em paralelo ao fervor e à devoção religiosos de Cecília.

Por fim, para encerrar nossa análise contrastiva da etimologia do nome Cecília em ambos os textos, o poético e o hagiográfico, na última estrofe da *Interpretatio*, Chaucer atribui à santa o epíteto de “the white”. Trata-se de um acréscimo do poeta ao texto de partida, e é possível o justificar em termos estilístico-formais: para garantir a paridade rímica entre “white” e “write”, sustendo-se no fato de esse epíteto retomar uma das características de Cecília, “candorem munditiae”, “a brancura da pureza”.

Nossa análise então do primeiro parágrafo da prosa hagiográfica em comparação à seção do poema de Chaucer intitulada “*Interpretatio Nominis Ceciliae quam ponit Frater Jacobus Januensis in Legenda*” mostra que o poeta inglês manteve, em sua tradução, um elevado grau de correspondência em relação ao conteúdo semântico do seu texto de origem. Vimos que, por conta da forma poética em que resolve traduzir a legenda de Cecília, Chaucer se vê constrangido, às vezes, a fazer acréscimos ao texto original. Se não falamos aqui em omissões, isso se deve ao fato de em nenhum momento notarmos o poeta excluindo passagens da prosa hagiográfica.

## 7) Nota final

Buscamos neste artigo aplicar determinados conceitos da teoria da tradução literária como instrumentos para a comparação e avaliação de traduções poéticas. Delimitamos, para tanto, com base em teóricos contemporâneos, critérios minimamente objetivos para procedermos nossa análise, não sem antes levantarmos a questão a respeito da possibilidade da tradução literária, para, logo em seguida, posicionarmos-nos no polo daqueles que advogam a favor da defesa da tradução de objetos textuais de literatura, sejam eles textos em prosa, em verso ou em qualquer outro suporte textual.

Partindo do projeto de pesquisa a que estamos vinculados na Fundação Biblioteca Nacional, traçamos, na introdução desse artigo, nosso objetivo: analisar determinados aspectos da tradução da legenda de santa Cecília narrada na obra *Legenda Aurea*, de Jacopo de Varazze, feita pelo poeta medieval inglês Geoffrey Chaucer em “The Second Nun’s Tale”, no livro *The Canterbury Tales*. Para cumprir nosso intento, traçamos comentários acerca da *Legenda*, de Chaucer, sua época e sua poesia e dos *tales* de sua obra-prima.

Para aplicar nossos instrumentos analíticos e demonstrar nossos argumentos, escolhemos as três primeiras partes de “The Second Nun’s Tale” — o prólogo, a prece à Virgem Maria e a interpretação do significado do nome Cecília — e passagens selecionadas da *Legenda*.

Como premissa de nosso trabalho, assumimos a hipótese de a tradução de Chaucer ser a recriação de um texto em prosa na forma poética por ele mesmo desenvolvida — a *rhyme royal* — como um ato de experimentação literária. Tentamos argumentar no sentido de que essa hipótese justificaria a transposição do texto hagiográfico em prosa para o suporte do poema, e não para a prosa do *middle english*.

Em nossa análise de aspectos da tradução de Chaucer, tentamos responder à pergunta de como o poeta inglês recriou poeticamente a informação semântica original da legenda hagiográfica? Com isso, restringimos nosso estudo a questões de conteúdo da tradução, e não às de forma, apesar de não nos privarmos em certos momentos de tecer comentários sobre características formais da tradução, sempre com a intenção de expor e ampliar a discussão e de justificar nossos argumentos.

Procedemos de tal forma por acreditar que haveria uma imposição gerada pela forma poética entre os dois textos: a prosa se moldando aos limites do verso. Assim, buscamos as omissões, as mudanças e os acréscimos feitos por Chaucer em alguns momentos de sua tradução, em comparação ao texto original, em termos de conteúdo. É evidente que oferecemos apenas respostas hipotéticas, sem caráter e tom definitivos, para as perguntas que buscamos responder em nosso artigo; respostas diferentes às mesmas perguntas são possíveis, e, por conseguinte, as perguntas que fizemos continuam, para nós, como fonte de eterno questionamento.

### Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilíngue. Tradução, apresentação e notas de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1ª. Edição, 2010.

BOITANI, Piero & MANN, Jill. *The Cambridge Companion to Chaucer*. London: Cambridge University Press, 2003

BRITTO, Paulo H.. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In KRAUSE, Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

\_\_\_\_\_. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In Souza, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Translated into Modern English by Nevill Coghill. Penguin Classics, Penguin Books, 2003

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales: Fifteen tales and the General Prologue*. Authorative texts, sources and backgrounds, criticism. A Norton Critical Edition. Second edition. Selected and edited by V.A. Kolve, Glending Olson. W.W.Norton & Company, New York, London, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os Contos de Canterbury*. Edição bilíngue. Tradução do inglês médio, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O’Shea. Xilogravuras da edição de William Caxton de 1483. São Paulo: Editora 34, 2014. 1ª. Edição.

\_\_\_\_\_. *The Canterbury*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.librarius.com/cantales.htm>. Arquivo capturado em 02 de maio de 2016

\_\_\_\_\_. *Troilus and Criseyde edited by Archy Mimarius*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.librarius.com/troicris.htm>. Arquivo capturado em 06 de agosto de 2016

MESCHONNIC, Henri. “Ritmo e tradução” e “Os silêncios do pentâmetro jâmbico” In *Poética do traduzir*. São Paulo. Perspectiva, 2010.

NABOKOV, Vladimir. “Problems of translation: ‘Onegin’ in English”. In *The translation studies reader*. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 2000.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VORAGINE, Jacobus & GRÄSSE, Johann Georg Theodor. *Legenda aurea: vulgo historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <https://archive.org/details/legendaureavulg00jacouoft>. Arquivo capturado em 15 de maio de 2016.