

A SÁTIRA TROVADORESCA GALEGO-PORTUGUESA SOB A PENNA DE NATÁLIA CORREIA

Diego do Nascimento R. Flores.

Resumo: Inscreve-se no escopo deste trabalho a análise da tradução que Natália Correia fez das cantigas satíricas galego-portuguesas em seu livro *Cantares dos Travadores galego-portugueses*, com o intuito de determinar, a partir das escolhas da poeta, em que medida foram conservadas as características das cantigas analisadas segundo as leituras das edições críticas de Graça Videira Lopes e Manuel Rodrigues Lapa, esta última utilizada como base para o trabalho de tradução. Espera-se, também, que tal análise nos ajude a compreender qual a posição tradutória ocupada por Natália Correia, a qual não é explicitada pela autora de seu livro.

Introdução

Este breve ensaio seguirá um percurso que terá por objetivo tomar em análise as adaptações, ou, como preferimos, as traduções que a poeta Natália Correia fez em seu livro *Cantares dos trovadores galego-portugueses* – edição bilíngüe na qual a poeta apresenta cantigas trovadorescas galego-portuguesas de diversos autores ao lado de suas traduções – com o intuito de buscar compreender o sucesso de seu trabalho de re-escritura das cantigas.

Tal percurso partirá da leitura da “Introdução” que Natália Correia escreve para seu livro, na qual comenta, ainda que em linhas gerais, os princípios que direcionaram o seu trabalho de tradução. Em seguida, teremos alguns poucos comentários acerca da maneira como entendemos a tradução poética. O passo seguinte será o de analisar as traduções de três cantigas satíricas, de três autores diferentes. A escolha dos autores, bem como das cantigas, almejou ser a mais objetiva possível, seguindo os seguintes critérios:

1. autores que se destacaram na produção trovadoresca graças à qualidade de suas cantigas, segundo informação apresentada por Natália Correia ao comentar os autores que traduz, bem como informações de outros editores das mesmas cantigas;

2. limitamo-nos às cantigas satíricas, dentre as quais escolhemos três que apresentam temática diversa, bem como dificuldades de leitura e que são transcritas diferentemente por Manuel Rodrigues Lapa e Graça Videira Lopes nas edições críticas que fizeram da sátira galego-portuguesa.

Por fim, e de posse dos dados colhidos na análise, terá sido possível verificar se as escolhas de Natália Correia contribuíram, e a que preço, para que ao leitor moderno fosse dada a oportunidade de ter a distância encurtada entre ele e a sátira galego-portuguesa, como pretende a tradutora.

Natália Correia e o trovadorismo

Poetisa portuguesa falecida recentemente, em 1993, Natália Correia foi responsável por uma produção poética contagiada pelo convívio com a tradição trovadoresca galego-portuguesa, o que denuncia uma freqüente visita àquelas composições, segundo nos informa Paulo Alexandre Pereira, professor da Universidade de Aveiros¹. Disso podemos concluir que, muito provavelmente, aproximar o leitor moderno da produção trovadoresca não foi a única intenção de Natália Correia ao traduzir aquelas cantigas.

Partindo, agora, para um plano mais particular, e para as afirmações da própria poeta, no que diz respeito às composições satíricas, em sua “Introdução”, que abre a antologia *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Correia considera justa a valorização das cantigas satíricas “como precioso repositório da crônica escandalosa da época”, pois fornecem informações que vêm “preencher as lacunas dos documentos das chancelarias”². Seria possível ver, ainda, nas cantigas satíricas, e nos seus poetas conseqüentemente, uma certa consciência ético-social, que conferiria ares de “função crítica e retificadora das sociedades”³ àquela poesia. Nessas mesmas cantigas, bem como nas suas sutilezas técnico-formais, estaria em desenvolvimento “uma poética que a expressão lírica refreia”⁴, levando ao que Natália Correia chama de uma “avassaladora tentação escarninha” da qual não escapou nem mesmo Alfonso X, que em *Las siete partidas* proscovia as cantigas que difamavam a honra alheia.⁵

¹ Cf. PEREIRA, Paulo Alexandre. *Uma “arqueologia produtiva”: Natália Correia e a tradição trovadoresca*. Disponível em: www.dlc.ua.pt/classicos/arqueologia.pdf. Acesso em: 20 de maio de 2006

² CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1998. p. 40.

³ CORREIA, op. cit., p. 40

⁴ *ibid.*, p. 40

⁵ AFONSO X. *Las siete partidas*: antología. Selección de Francisco López Estrada y María

Natália Correia vê, naquela tradição satírica, um indício de que deve ter havido uma tradição anterior à sátira cortês, dado o grau de domínio de técnicas parodísticas no tratamento de temas satíricos. Essa tradição satírica teria ainda um fundo popular, que foi preservado em seu posterior aspecto popularizante marcado pela variedade lexical e pela riqueza de artifícios lingüísticos. Assim, diz-nos Natália Correia,

As cantigas de escárnio e maldizer vêm aduzir o elemento sádico que psicologicamente completa a personalidade sado-masquista do homem medieval, dilacerado por um dualismo que dramaticamente reflete um extremismo religioso que radicalmente separa o espírito da carne.⁶

Quanto à sua tradução, Natália Correia a justifica, afirmando que o trabalho filológico, como aquele empreendido por Manuel Rodrigues Lapa e, acrescente-se, por Graça Videira Lopes, embora úteis e respeitáveis, não encurtam a distância ente o leitor leigo e os textos das cantigas, que para a poeta são uma peça fundamental para a compreensão da literatura portuguesa. Daí a necessidade de um trabalho de tradução que terá por objetivo uma atualização poética daqueles textos, que se fará sem que se perca de vista a forma e o conteúdo originais, o que, na opinião da tradutora, é mais justificável do que as transcrições em prosa que visam tornar explícita somente a informação semântica⁷. Tal trabalho, todavia, implicará inevitavelmente nas questões tradutórias que discutiremos a seguir.

Breves considerações sobre a tradução de poesia

Em primeiro lugar, consideramos necessário justificar a nossa afirmação de que o trabalho de Natália Correia constitui mais do que uma atualização poética, como ela afirma, mas um verdadeiro trabalho de tradução. Para isso, iremos a George Steiner, que em sua já consagrada obra *After Babel: aspects of language and translation*, nos ensina que “When we read or hear any language-statement from the past, be it Leviticus or last year’s best-seller, we translate. Reader, actor, editor are translators of language out of time”⁸. Logo, como se trata de textos temporal e lin-

Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992. p. 170-173

⁶ CORREIA, op. cit., p. 42

⁷ *ibid.*, p. 43

⁸ STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 28-29. Trata-se, certamente, de uma afirmação bastante categórica, mas dificilmente questionável, posto que trata da tradução em sentido lato, aproximando-se, ali, de outras acepções que o termo *tradução* tem, significando,

güisticamente tão distantes do leitor moderno, além de quase inacessíveis para os não-iniciados na poética trovadoresca, não restam dúvidas de que aquele audacioso trabalho levado a cabo por Natália Correia se trata de uma tradução.

Mas de que tipo de tradução se trataria? Uma tradução intralingual, ou seja, dentro dos limites de um mesmo sistema lingüístico, ou uma tradução interlingual, que implica dois sistemas lingüísticos diversos, como definiu Roman Jakobson em seu artigo “Aspectos lingüísticos da tradução”⁹? Para responder a essa pergunta, voltemos a George Steiner:

Words rarely show any outward mark of altered meaning, they body forth their history only in a fully established context. Where a passage is historically remote, say in Chaucer, the business of internal translation tends toward being a bilingual process: eye and ear are kept alert to the necessity of decipherment.¹⁰

Logo, como se trata de uma língua remota, como é o caso do galego-português, que é de difícil compreensão ao falante do português moderno e que justificou não só o trabalho de Natália Correia como a necessidade de se fazerem edições críticas a partir dos manuscritos medievais, a atualização poética de tradutora é, de fato, uma tradução interlingual, que se baseou em um outro trabalho de tradução, que foi a edição crítica preparada por Manuel Rodrigues Lapa.¹¹

Isso posto, partamos agora para algumas breves considerações que são necessárias para a compreensão do processo de tradução poética, considerações essas que permearão a análise comparativa que faremos a seguir.

Começaremos nossa discussão trazendo, como interlocutores, outros dois poetas-tradutores: Ana Cristina César e Raimundo Carvalho. Ana Cristina César, em seu ensaio “Traduzindo o poema curto”, concorda com Ezra Pound quanto este afirma que a poesia é a escrita em alto grau

por exemplo, *interpretação* ou *compreensão* de algo, conforme nos ensina o Dicionário Houaiss.

⁹ Cf. JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

¹⁰ STEINER, op. cit, p. 29

¹¹ Quanto à filologia como uma atividade tradutória, esse tema já foi abordado por Georges Mounin, em *Problemas Teóricos da tradução*, que afirma ser a filologia uma tradução, no seu papel de estudo, restituição, crítica, interpretação e comentário de textos. Esse caráter interpretativo e de restituição, tão caro à tradução, torna-se evidente ao compararmos, por exemplo, as edições críticas da lírica trovadoresca para os mesmos textos. Cf. p. 221-226.

de condensação¹². Para Ana César, a tradução poética tende a extrapolar o original ao explicitar sua inerência semântica e por isso propõe alguns critérios para o que considera as melhores traduções poéticas, que cito a seguir: “1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico do que para o significado original”¹³. Assim, ao se traduzir um poema, pode-se ter como resultado não só uma tradução, mas um novo poema, que se sustém como tal independentemente do original.¹⁴

Raimundo Carvalho, por sua vez, em “*Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções*”, escreve que traduzir poesia significa ter em mente “uma operação que re-encena o drama da poesia, com suas tramas e teias, desde a sua textura epidérmica até a sua significação mais profunda”, que é resultado da sujeição da poesia à paronomásia¹⁵. Carvalho continua, contrariando muito do que se disse outrora sobre a tradução de poesia, afirmando que

a traduzibilidade do signo poético é algo intrínseco à sua formação e produção à medida que este deve ser captado não na sua fixidez mas no seu devir, na sua metamorfose, pois, não é portador de nenhum significado unívoco, mas produtor de sentidos múltiplos, em sua interação com as várias instâncias do discurso.¹⁶

Portanto, a tradução de poesia seria um “campo repleto de possibilidades criativas”¹⁷, que revela o caráter provisório do original, posto que a obra, no seu dinamismo, permite a retomada do processo de criação; ou seja, traduzir poesia significará assumir a instância do poeta para, a partir dali, re-escrever o texto a ser traduzido, tendo em mente, e como objetivo, a elaboração de um outro texto complexidade formal e semântica, no mínimo, equivalentes.¹⁸

¹² POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 40

¹³ CÉSAR, Ana Cristina. “Traduzindo o poema curto”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 412

¹⁴ CÉSAR, op. cit., p. 419

¹⁵ CARVALHO, Raimundo. “*Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções*”. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. p. 105

¹⁶ CARVALHO, op. cit., p. 107

¹⁷ *ibid.*, p. 107

¹⁸ *ibid.*, p. 108

Nessa mesma esteira, seria interessante lembrar a separação que André Lefevere faz entre as diversas maneiras de se traduzir poesia. Segundo o teórico, há o que ele chama de tradução métrica, que visa à reprodução do metro original, e que apresenta como principal problema a fixação em um determinado aspecto da obra, em detrimento de outros; há, também, a tradução rimada que, segundo Lefevere, estaria pautada por uma dupla “servidão” do tradutor, ou seja, ao metro e à rima, e cujo resultado não seria mais do que uma caricatura do original; e, por último, haveria a interpretação, que é uma versão do original, poema da lavra do tradutor, distante do original.¹⁹

Tal distinção efetuada por Lefevere é útil por motivos didáticos e para facilitar a exposição de uma análise. Entretanto, não podemos conceber uma tradução de sucesso que não tenha algo das três categorias ao mesmo tempo. Acreditamos que tão mais louvável será a tradução de um poema quanto mais próxima estiver do texto original, bem como mais próxima de um poema que lembre as formas do original. Basta lembrar, como ficou escrito anteriormente, que tanto para Ana Cristina César quanto para Raimundo Carvalho, a tradução poética deve ter como resultado um outro poema, que somente será um poema na medida que estiver de acordo com o que estiver previamente estipulado pelo texto de partida, ou pelos critérios que o tradutor definiu *a priori* e que podem diferir daquilo que foi firmado pelo texto de partida; nesse caso, o tradutor poderia fazer uso de recursos poéticos – metro, rima, etc. – diferentes, desde que o resultado final seja reconhecido como uma obra poética. Isso fica mais explícito com o estudo de Mário Laranjeira, que em *A poética da tradução* afirma que “a tradução poética visa a obter uma geração de sentidos autônoma”, já que não se deve buscar “o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significação do poema”.²⁰

Igualmente importante é trazer para a nossa reflexão o que Susan Bassnet afirma ao tratar da tradução de textos antigos: “Na tradução de um texto pertencente a um período remoto, o maior problema é que não só o poeta e seus contemporâneos já morreram, mas *o significado do poema no seu contexto* também está morto”²¹. Certamente, ao se transpor,

¹⁹ LEFEVERE *apud* BASSNET, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 138

²⁰ LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 29)

²¹ BASSNET, *op. cit.*, p. 140, grifo do autor.

ou re-encenar, poemas tão antigos, e principalmente quando os próprios filólogos responsáveis pelas edições críticas discordam na sua leitura, ainda que minimamente, o maior problema que Natália Correia enfrentou foi saber lidar com um significado que nos escapa por entre os dedos, o que se torna ainda mais problemático nas cantigas satíricas, dado o teor popularizante dos seus artifícios lingüísticos. Pense-se, por exemplo, no vocabulário obscuro, nas alusões equívocas, nas referências a personagens históricas ou fictícias, na performance musical da qual as cantigas vinham acompanhadas, em toda uma situação de recepção que se perdeu e sobre a qual há mais especulação do que certeza.

Quanto à análise comparativa empreenderemos a seguir, pensamos ser imprescindível incluir na nossa argumentação o que diz Antoine Berman, tradutor e teórico de tradução francês, em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne*, a respeito da confrontação de dois textos: “En tant que travail d’écriture, la confrontation doit affronter le problème de sa *communicabilité*, c’est-à-dire, de sa *lisibilité*”²². Lembremos, ainda, que se uma análise se quer crítica, ela deve necessariamente proceder a uma avaliação do trabalho do tradutor. Daí a necessidade de se estabelecerem critérios, que para o teórico são de ordem ética e poética. Assim, como afirma Berman, “La poéticité d’une traduction reside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original”²³. A eticidade e a poeticidade defendidas por Berman garantem que haverá um fazer-obra na língua que traduz, no nosso caso o português moderno, que estará a serviço de uma ampliação das fronteiras da língua, acarretando em seu enriquecimento, o que se faz a partir da correspondência entre o original e a tradução²⁴. Em outras palavras, a tradução será mais digna de méritos na medida em que trouxer o texto-fonte em sua estranheza para o leitor e para o sistema literário receptor, e não submetendo o texto-fonte às formas a que o leitor está habituado e que já são velhas conhecidas daquele sistema. Essas são as considerações que teremos em mente ao estudar as traduções de Natália Correia.

²² BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Éditions Gallimard, 1996. p. 87, grifo do autor.

²³ BERMAN, op. cit., p. 92, grifo do autor

²⁴ *ibid.*, p. 94

As traduções de Natália Correia

Começamos, aqui, a nossa análise. Dos *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, selecionamos, como afirmamos anteriormente, três autores, dos quais escolhemos três cantigas satíricas para comentar. São elas “Já eu non ei por quen trobar” de Gil Pérez Conde²⁵; “Pero da Ponte, parou-se-vos en mal” de D. Afonso X de Castela e Leão, o Sábio²⁶; e “Natura das animalhas” de D. Pedro, Conde de Portugal.²⁷

Portanto, o que buscaremos atestar na nossa breve análise será a eticidade e a poeticidade no trabalho de Natália Correia. Queremos saber se, ao re-escrever as cantigas, o resultado foi a oferta, aos leitores modernos e não-iniciados, de textos que correspondem poeticamente àqueles que lhes deram origem, na tentativa de contribuir para um melhor entendimento do trabalho empreendido pela poeta. Faremos isso, tendo em mente tanto questões formais, como a preservação ou não da métrica e da rima originais, quanto questões semânticas, que resultam em dificuldades inevitáveis dada a distância que existe entre o galego-português medieval e o português contemporâneo.

A primeira cantiga que tomaremos em análise é a de Gil Pérez Conde, trovador que segundo Natália Correia, cultivou somente o gênero satírico, que foi enriquecido por ele “com um notável aproveitamento do material lingüístico e, dentro deste, um aspecto que hoje diríamos contestatário”²⁸. No plano temático, é exatamente isso que veremos na cantiga escolhida, que é um ataque contra Deus, questionando até mesmo princípios da fé cristã, motivado pela perda da senhora amada que foi para um convento, segundo leitura de Graça Videira Lopes²⁹. A cantiga está transcrita a seguir, ao lado da tradução de Natália Correia:

²⁵ CORREIA, op.cit., p. 100-101

²⁶ ibid., p. 180-181

²⁷ ibid., p. 260-261

²⁸ ibid., p. 95

²⁹ LOPES, Graça Videira. *Cantigas d’escarnho e mal dizer do trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002. p. 166

Gil Pérez Conde

Tradução de Natália Correia

Cantiga de Maldizer

Cantiga de Maldizer

Já eu non ei por quen trobar
e já non ei en corazón,
por que non sei já quen amar;
poren mi minguá razon,
ca mi filhou Deus mia senhor
a que filh'o Demo maior
quantas cousas que suas son.

Já dona por quem trovar
não tenho, nem me apetece:
proibido estou de amar
e a razão me desfalece.
Roubou-me Deus meu amor.
Leve o demónio ao Senhor
tudo quanto lhe pertence

Como lh' outra vez já filhou
a cadeira u siia
o Filh'; e por que mi filhou
bõa senhora que avia?
e diz el que non á molher
se a non á, pera que quer
pois tant' a bõa Maria?

Como a cadeira levou
outrora que pertencia
ao Filho. Por que roubou
Deus quem feliz me fazia?
Diz Deus que não tem mulher.
Se a não tem porque quer
tanto à bondosa Maria?

Deus nunca mi a mi nada deu
e tolhe-me bõa senhor:
por esto, non creio en el eu
nen me tenh' en pecador,
ca me fez mia senhor perder.
Catad'o que mi foi fazer,
confiand' eu no seu amor!

Nunca bem de Deus me veio
antes do amor me privou.
Por isso, se hoje descreio,
por pecador não me dou.
A amada fez-me perder.
Vede o que Deus foi fazer
a quem nele confiou!

Nunca se Deus mig'averrá,
se mi non der mia senhora;
mais como mi o corregerá?
Destroia-m', ante ca morra.
Om'é: tod' aqeste mal faz
(como fez já, o gran malvaz),
e(n) Sodoma e Gomorra.

Sempre Deus hei-de negar
se me não der tal senhora;
mas quer, em vez de ma dar
destruir-me; antes eu morra.
É homem: por malvadez
comigo faz o que fez
já em Sodoma e Gomorra.³⁰

C.B.N. 1527

Como se pode perceber, a cantiga de Gil Pérez Conde foi composta em versos octossílabos, na primeira e terceira estrofes, e intercalando versos heptassílabos e octossílabos na segunda e quarta estrofes, seguindo o esquema de rimas *ababccb*, conforme informação da edição *Lírica profana galego-portuguesa*, coordenada por Mercedes Brea³¹. Se este esquema de rimas é seguido por Natália Correia, o mesmo não acontece com o metro, já

³⁰ CORREIA, op. cit., p. 100-101

³¹ BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literárias Ramón Piñero, 1996. 2. vols. p. 348

que Natália escolhe utilizar exclusivamente versos heptassílabos, escolha que confere um teor ainda mais popularizante ao texto.

Percebe-se que a tradução de Natália sustenta-se como um poema independente, e que nos leva à mesma interpretação que tanto Graça Videira Lopes quanto Manuel Rodrigues Lapa têm da cantiga. Por outro lado, veremos que alguns aspectos da cantiga de Gil Pérez Condes desaparecem na sua tradução.

A utilização de “dona”, por Natália, no primeiro verso de sua tradução, não nos parece adequada, já que o termo “dona” era utilizado para designar senhoras casadas, o que não é o caso na cantiga em questão. Talvez o termo “senhor”, tão caro e tão comum à época para designar “senhora”, fosse mais adequado, pois além de não implicar em problemas no metro do verso, aguçaria a curiosidade do leitor leigo para o termo, colocando-o em contato com a terminologia galego-portuguesa, e contrapor-se-ia ao termo “senhora”, forma rara nos cancioneiros, que aparece mais tarde na cantiga, e que é um dos aspectos importantes desta cantiga de Gil Perez Conde. Além disso, a escolha do termo “razão”, como equivalente de “razon” no original, também parece pouco louvável, porque não transmite um elemento importante, que é “razon” significando a idéia ou tema para uma cantiga. É certo que também podemos ver em “razon” um duplo sentido, ou equívoco; desse modo, faltaria ao poeta não somente argumento ou tema para a composição da cantiga, como também estaria ele privado do pleno exercício de suas faculdades mentais. Ao privilegiar, todavia, uma destas facetas do equívoco, o leitor não-iniciado, a quem a tradutora pretendia atingir, fica privado do outro sentido a que alude o termo, e que é, certamente, tão essencial quanto o outro.

Afora essas poucas e breves ressalvas, o trabalho de Natália Correia é certamente louvável, já que, apesar da diferenças de construção sintática, e da subdivisão dos períodos do original em períodos menores, que aqui ou ali alteram pouquíssimo o entendimento da cantiga, ela conseguiu oferecer ao leitor pouco habituado ao galego-português a leitura de uma cantiga que lhe proporcionará as mesmas conclusões gerais que chegará o leitor do original. Mesmo as diferenças de construção sintática a que nos referimos acima devem ser vistas com a mais absoluta compreensão, já que não dispomos, hoje, dos recursos sintáticos de outrora.

A cantiga que analisaremos a seguir parece-nos uma das mais interessantes para o trabalho que empreendemos, uma vez que, como afirma Graça Videira Lopes na sua edição crítica das cantigas satíricas galego-portuguesas, essa é uma cantiga que tem deixado perplexos os estudiosos do tema, em especial por causa da terceira estrofe e de suas referências à poesia provençal.

Ensina-nos Graça Videira Lopes que essa é uma canção em que D. Afonso X, monarca de Castela e Leão, ataca o segrel Pero da Ponte por causa de uma canção supostamente blasfema que teria sido composta pelo segrel em um momento de embriaguez, quando Pero da Ponte encontrava-se em Vila Real. Tal ataque, contudo, não pode ser confirmado como justo, ou baseado em acontecimentos históricos, posto que não nos chegou, em meio às cantigas de Pero da Ponte, nenhuma cantiga satírica que se enquadre nas acusações do monarca. O que nos parece particularmente interessante, de fato, é a leitura que Graça Videira Lopes faz da terceira estrofe da cantiga, que citamos a seguir:

dado ser Bernardo de Bonaval acusado de homossexualidade em várias cantigas (algumas delas de Pero da Ponte), talvez não seja descabido ver uma alusão (pelo menos em forma de equívoco) a esse universo, naquele ‘trobar que não é natural’, da 3^a estrofe.³²

Manuel Rodrigues Lapa, por outro lado, não enxerga ali as mesmas alusões à homossexualidade a que Lopes se refere. Ao contrário, afirma Lapa que

a alusão aos provençais pode realmente significar a grande mudança que se deu na poesia occitânica, em sentido ortodoxo, após a *Cruzada Albigense*. Era esse o *trobar* natural (= regular, ortodoxo) que devia ser seguido e não os desaforos de Bernal de Bonaval, que Pero da Ponte imitava leviana e perigosamente.³³

É necessário destacar também, no que tange à cantiga em questão, as diferentes propostas de Lopes e Lapa para o primeiro verso da cantiga. Lopes prefere editar o primeiro verso como “Pero da Ponte, paro-vos sinal”, e explica que a expressão “paro-vos sinal” seria o equivalente de “notifico-vos judicialmente” (perante o Diabo), o que significaria que Pero da Ponte “tem encontro marcado com o Diabo”³⁴. Lapa, por outro lado, embora não exclua essa possibilidade, prefere “Pero da Ponte, pare-vos-en mal” que significaria algo como “Oxalá que tenhais mau pago junto ao Demo...”, e explica que aceitar aquela lição de Lopes, embora de uso da prática forense e que “[se] cinge como nenhuma outra à lição manuscrita”, trará ao menos uma dificuldade, já que “a preposição *per ante* do verso seguinte parece

³² LOPES, op. cit., p. 77

³³ LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. Ilustr. Lisboa: João Sá da Costa, 1995. p. 30

³⁴ LOPES, op.cit., p. 77

significar que o Demónio é que estava em juiz; a não ser que o consideremos uma testemunha da defesa...”.³⁵

É curioso notar, entretanto, que a versão que Natália Correia nos apresenta da cantiga em questão traz ainda um outro verso introdutório, conforme a transcrição a seguir. Embora Natália Correia afirme ter-se baseado na edição crítica de Manuel Rodrigues Lapa, não conseguimos compreender a diferença existente. Daí supormos que Natália Correia tenha utilizado uma edição anterior à que consultamos para este artigo, e à qual não tivemos acesso. Eis a cantiga, ao lado da tradução de Natália Correia:

D. Afonso X de Castela e Leão

Tradução de Natália Correia

Cantiga d’escarnho

Cantiga d’escarnho

Pero da Ponte, parou-se-vos mal:
per ante o Demo do fogo infernal,
por que com Deus, o padre spirital
minguar quisestes, mal per descreestes?
E bem vej’ ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

D. Pero da Ponte para vosso mal
ireis ante o demo do fogo infernal.
De Deus nosso pai espiritual
por que duvidastes e o ofendestes?
Em trovardes mal vejo eu o sinal
das loucas ideias em que empreendestes.

E pois razon (a) tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en, se vos pois a ben sal
ante o Diaboo, a que obedecestes.
E bem vej’ ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

Tomastes a peito o que nada vale
perfilhanto tema tão descomunal.
Ai de vós, D. Pero, se vos for fatal
agradar ao demo a que obedecestes.
Em trovardes mal vejo eu o sinal
das loucas ideias em que empreendestes.

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernaldo de Bonaval
por ende non é trobar natural,
pois que o del e do Dem’ aprendestes
E bem vej’ ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

Trovas não fazeis como provençal
mas como Bernaldo o de Bonaval.
O vosso trovar não é natural.
Ai de vós, com ele e o demo aprendestes.
Em trovardes mal vejo eu o sinal
das loucas ideias em que empreendestes.

E poren, Don Pedr’, en Vila Real,
en mao ponto vós tanto bevestes.

Por isso D. Pero em Vila-Real
fatal foi a hora em que tanto bebestes.³⁶

C. V. 70
C. B. N. 487

³⁵ LAPA, op. cit., p. 30

³⁶ CORREIA, op. cit., p. 180-181

Quanto à forma, a cantiga de D. Afonso X, uma cantiga de refrão e um escárnio literário, é composta de três estrofes, ou *cobras unissonans* que, segundo a *Lirica Profana*, “son as que repiten as mesmas rimas en idéntica distribución em tódalas estrofas”³⁷, de quatro versos decassílabos cada, que seguem o esquema de rimas *aaab*, com um refrão também em decassílabos, com rimas *ab*, e de um distico final com rimas *ab*, com cesura na quarta sílaba.³⁸

Em sua tradução, Natália Correia manteve o mesmo esquema rímico, com exceção do primeiro verso da segunda estrofe, que destoa em relação aos demais, ainda que com prejuízo da cesura, que não mais está na quarta sílaba, mas na quinta. O metro também é mantido na maioria dos versos, embora em alguns casos Natália incorra em endecassílabos, como no primeiro verso, por exemplo, pela adição de um “D.” que, se lido, acrescenta uma sílaba desnecessária ao verso, e que inexistente na cantiga original.

Como na cantiga que analisamos anteriormente, também aqui Natália Correia escolhe subdividir os períodos do original. Assim, onde no original nós encontramos dois períodos a cada estrofe, o último deles correspondendo ao refrão, em Natália vemos que esse primeiro período será subdividido em dois ou três, o que implicará em divergências de interpretação da cantiga, que serão discutidas a seguir.

Nas edições críticas de Lapa e de Lopes não encontramos a interrogação presente no quarto verso da cantiga, conforme aparece na antologia de Natália Correia. Assim, o trecho que Lapa edita como “por que con Deus, o padre spirital / minguar quisestes, mal per descreestes” deixa de ser uma explicação dos dois versos anteriores, “Pero da Ponte, pare-vos en mal / per ante o Demo do fogo infernal”. O leitor da tradução de Natália, bem como da versão original que ela propõe, chegará outra leitura, pois ali se entende que Pero da Ponte está sendo inquirido por D. Afonso X sobre sua falta para com Deus.

No refrão, por sua vez, o problema que se nos coloca é o mesmo da cantiga que analisamos anteriormente, o do termo “razon”, que aqui é traduzido por “ideias”, e que, mais uma vez, priva o leitor não-iniciado do sentido que o termo assume na cantiga, de argumento, ou tese a discutir em uma cantiga, segundo anotação de Lapa. Tal problema, no entanto, é amenizado pela estrofe a seguir, onde “razon” é traduzido por “tema”, mais de acordo com a acepção de então. Daí concluirmos, uma vez mais, que talvez o mais interessante fosse a manutenção do termo “razon”, con-

³⁷ BREA, op. cit., p. 32

³⁸ Essa escolha de D. Afonso X está em conformidade com o que o Prof. Sigismundo Spina, em *Manual de versificação românica medieval*, afirma ser prática corrente à época, que era privilegiar a cesura na quarta sílaba em versos decassílabos. Cf. p. 48.

forme o que se vê no original, e propomos uma outra tradução para o refrão, na qual, se reconhecemos o prejuízo da rima final, que se torna uma rima interna, percebemos também a manutenção do verso decassílabo com cesura na quarta sílaba, sem dano algum à leitura do trecho:

*E vejo agora que trovar vos falta
Pois vós tão louca razon cometestes*

Compreendemos que a manutenção do verbo “cometer”, que em galego-português tem o sentido de “empreender” ou “defender uma idéia”, segundo glossário de Lapa, em detrimento do verbo “empreender”, escolhido por Natália Correia, não acarretará em dificuldades de leitura para o falante do português moderno, uma vez que tanto o Dicionário Aurélio quanto o Houaiss aceitam, para os dois verbos, acepções bastante próximas, ainda que isso cause alguma estranheza a princípio. Contudo, será justamente essa estranheza em “cometer razon” que, esperamos, aguçará a curiosidade do leitor para o trecho.

É na terceira estrofe, todavia, que encontramos uma dificuldade na tradução que Natália que buscaremos compreender. Os primeiros quatro versos são subdivididos, por Natália, em três períodos, onde só havia um originalmente. Assim, o terceiro verso da tradução de Natália, “O vosso trovar não é natural”, fica isolado, e perde a relação direta de explicação que mantinha com os versos anteriores: “Vós non trobades come proença, / mais come Bernaldo de Bonaval / por ende non é trobar natural, / pois que o del e o Dem’ aprendestes.”. Ou seja, a eliminação da expressão “por ende” implicará no enfraquecimento da comparação que se faz entre Pero da Ponte e Bernaldo de Bonaval e, conseqüentemente, na impossibilidade da leitura do possível equívoco que Graça Videira Lopes vê no trecho, aludindo à homossexualidade que estaria sendo atribuída, ainda que indiretamente, a Pero da Ponte.

Ressaltemos, no entanto, que se algumas sutilizas são deixadas de lado na tradução, a leitura não fica de todo prejudicada, principalmente no trecho que comentamos acima. Lapa, em quem Natália correia afirma ter se baseado para fazer sua tradução, explica assim o trecho acima: “Imitais Bernaldo de Bonaval; por isso vosso trobar sai contra as regras, pois aprendestes dele e do Demónio as irreverências satânicas”³⁹. Não pode ser muito diferente a interpretação a que se chega quando lemos a tradução: as diferenças, que forçosamente existem, não nos desviam da idéia

³⁹ LAPA, op. cit., p. 30

central do trecho. Vale ressaltar, também, que Lapa afirma que aquele verso, “por ende non é trobar natural”, tão central à cantiga e tão debatido, e no qual Graça Videira Lopes vê alusão à homossexualidade em forma de equívoco, foi certamente adulterado pois os manuscritos da Biblioteca Nacional e da Vaticana diferem entre si, o que nos leva imediatamente à conclusão de que a lição de Lapa é somente uma entre outras possíveis, ainda que seja seguramente bastante provável.

Chegamos, por fim, à última cantiga que tomaremos em análise: “Natura das animalhas” de D. Pedro, Conde de Portugal. Esta é uma cantiga em que D. Pedro faz uma brincadeira onomástica com as alcunhas da freira Moor Martiinz e do tabelião Joan Mariz, Camela e Bodalho, respectivamente. Conforme explica Rodrigues Lapa, “Com pretexto nestes dois sobrenomes e atendendo ao escândalo daquela ligação, fez o Conde uma cantiga deveras engraçada, em desenvolta redondilha maior, metro que se afirma justamente na época de decadência do nosso trovadorismo”.⁴⁰

Na cantiga que transcrevemos a seguir, a manutenção da métrica em sua tradução torna-se imprescindível, uma vez que o que se vê ali é não só uma “desenvolta redondilha maior”, característica do declínio do trovadorismo, como esse é um metro de invenção galego-portuguesa, segundo Segismundo Spina⁴¹. Além do mais, Spina explica que este, o redondilho maior, foi o metro mais largamente utilizado tanto pelos trovadores quanto pela poesia de feição popular em geral, aparecendo, portanto, com maior frequência nas cantigas satíricas.⁴²

⁴⁰ *ibid.*, p. 212

⁴¹ SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35

⁴² SPINA, *op. cit.*, p. 37-38

D. Pedro, Conde de Portugal

Tradução de Natália Correia

Cantiga d'escarnho

Cantiga d'escarnho

Natura das animalhas
que son d'ua semelhança
é de fazeren criança
mais dês que son fodimalhas.
Vej'ora estranho talho
qual nunca cuidei que visse:
que emprenhass' e parisse
a camela do bodalho.

É próprio dos animais
que da mesma espécie são
fazer filhos; para a função
têm órgãos naturais.
Mas vejo eu um caso
o qual não cuidei que visse:
que emprenhasse e parisse
a camela do bodalho.

As que son d'ua natura
juntan-s' a certas sazões
e fazen sas criações;
mais vejo já criatura
ond'eu non cuidei veê-la;
e poren me maravilho
de bodalho fazer filho,
per natura, na camela.

Os de idêntica natura
juntam-se em certos momentos
para engendrar seus rebentos;
mais eis que uma criatura
vejo onde não cuidei vê-la
e com tal me maravilho:
Bodalho fazer um filho
naturalmente a camela.

As que son, per natureza,
corpos d'ua parecença
juntan-s' e fazen nacença, -
esto é sa dereiteza:
mais non coidei en mia vida
que camela se juntasse
con bodalh' (e) emprenhasse
(e) demais seer d'el parida.

Esses a que a natureza
deu igual conformação
unem-se e nessa união
fazem filhos com justeza.
Mas não vi em minha vida
camela que se juntasse
com bodalho, engravidasse
e fosse dele parida.⁴³

C. V. 1040

No seu aspecto formal, a tradução de Natália Correia deixa a desejar, quanto à métrica, somente na primeira estrofe, que ela não traduz em redondilho maior exclusivamente, como se vê no original. No segundo, terceiro e quarto versos da primeira estrofe tem-se um metro irregular, facilmente perceptível pela inexistência da cadência presente no texto em galego-português. Nas outras estrofes, contudo, a métrica original é mantida, sem prejuízo para a leitura da cantiga. Tal sucesso é igualmente conseguido na manutenção das rimas, que seguem o esquema *abbacddc* nas três estrofes da cantiga, em rimas consoantes. Somente no quarto e sexto versos da primeira estrofe que Natália troca as rimas consoantes do original por rimas toantes.

Conclui-se facilmente, daí, que a primeira estrofe desta cantiga foi de difícil tradução, diante das obrigações de manutenção da métrica e do

⁴³ CORREIA, op. cit., p. 260-261

esquema rímico, bem como da *razon* da cantiga, que não se pode perder de vista. Feitas estas pequenas ressalvas, há que elogiar o trabalho poético de Natália Correia, que, ao escolher traduzir a cantiga por versos que são, em sua maioria, parafrásticos, consegue oferecer ao leitor uma outra cantiga poeticamente eficiente.

Considerações finais

Procuramos oferecer, no decorrer das análises empreendidas anteriormente, uma compreensão decerto não exaustiva do que foi o trabalho tradutório exercido por Natália Correia.

Conforme vimos no início deste trabalho, era intenção de Natália Correia, a partir de uma seleção de textos que seriam representativos da lírica trovadoresca galego-portuguesa, oferecer ao leitor moderno, e não-iniciado naquela literatura, uma edição bilíngüe que diminuísse as dificuldades impostas pelos séculos que se decorreram desde a produção daqueles textos fundadores da literatura lusitana. Para isso, Natália Correia acreditava ser necessário um trabalho tradutório que tivesse como premissa a manutenção das características poéticas daqueles textos ao mesmo tempo em que resultasse numa atualização deles.

Com maior ou menor sucesso, foi exatamente isso que vimos, guardadas as devidas proporções de nossa análise que certamente não pretendeu abarcar, ou representar, a totalidade do trabalho empreendido por Natália. Respeitou-se, sempre que possível, a métrica e os esquemas rítmicos originais, bem como, evidentemente, o tema de cada cantiga analisada. As traduções são poemas, ou cantigas, igualmente condensados e que se sustentam como tal, proporcionando ao leitor experiências de leitura que talvez antes estivessem inacessíveis. Aquelas traduções não são, certamente, meras caricaturas de um original, ainda que tenham se dedicado àquela dupla servidão de que fala André Lefevere.

Percebeu-se, por outro lado, um certo etnocentrismo nas traduções de Natália. Isso se comprova pela tendência didática de Natália Correia, favorecendo uma interpretação que, de uma forma ou de outra, acaba eliminando facetas que consideramos essenciais para a caracterização das cantigas, a exemplo das escolhas que vimos e que não seriam aconselháveis por não corresponder ao que entendemos, por hora, da poética trovadoresca. Em nome de uma justiça para com o texto e para com os tantos leitores que se vissem privados daquela produção, Natália Correia talvez tenha pecado por excesso de zelo, por ter privado suas traduções – em maior ou menor grau – da estranheza que, acreditamos, poderiam ter contribuído, em muito, para um brilho ainda maior do seu trabalho.

Mas se a tradutora assume uma posição consciente e com base nisso realiza sua obra, com todas os sucessos e falhas que isso pode acarretar, entendemos que não poderia ser muito diferente, pois que é um tradutor senão, e antes de qualquer outra coisa, um leitor como tantos outros?