

Chaucer Criollo: o recurso à poesia e à música popular na tradução dos Contos da cantuária

Chaucer Criollo: employing oral poetry and music
in the translation of *Canterbury tales*

José Francisco Botelho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Este artigo analisa certos aspectos poéticos, formais e vocabulares presentes em minha tradução de *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer — *Contos da Cantuária*, obra publicada pelo selo Penguin Companhia em 2013. Com o intuito de criar um efeito de aproximação e estranheza junto ao leitor brasileiro moderno, recorri, naquela tradução, a procedimentos literários inspirados na poesia popular e em gêneros da música regionalista de diferentes partes do Brasil. Tais procedimentos incluem a utilização da rima toante e a inserção de vocábulos de cunho regional em passagens específicas da obra. Discuto a fortuna variável da rima toante na história das formas literárias, especialmente o desprestígio em que caiu no século XIX, e cito exemplos de seu uso em canções populares brasileiras no século XX, relacionando esses elementos a passagens selecionadas dos *Contos*.

Palavras-chave: Geoffrey Chaucer. Tradução. Poesia popular.

Abstract: This paper analyzes formal poetic lexicon-related features used in my translation of Geoffrey Chaucer's *The Canterbury Tales*, published by Penguin Company in 2013. Aiming to produce the double effect of familiarity and strangeness on modern brazilian reader, I resorted to literary procedures inspired by popular poetry and some genres of regionalist music from different places in Brazil. Such procedures include the use of assonant rhyme and the insertion of words from regional dialects into specific passages of the work. I discuss the changeable form of the assonant rhyme in the history of literary forms, especially its disfavor along the nineteenth century, and I quote instances of its use in Brazilian popular songs during the twentieth century, connecting these elements to selected excerpts from *The Canterbury Tales*.

Keywords: Geoffrey Chaucer. Translation. Popular poetry.

Em uma conferência de clérigos no início do século XIX, o arcebispo de Dublin, Richard Whately, subiu ao púlpito, sacudiu na mão direita a Bíblia do Rei James, e lançou as retumbantes palavras: “Cavalheiros, isto aqui não é a Bíblia”. Após uma pausa, juntou: “Isto é apenas uma tradução da Bíblia!”¹ (MANGUEL, 2008). Havia algo de injusto, certamente, na admoestação de Sua Reverendíssima Excelência: a Bíblia do Rei James não é apenas uma tradução, mas um monumento da literatura. Levada a cabo no século XVII por um grupo de 47 tradutores, sob a proteção do monarca homônimo – James I da Inglaterra –, essa exuberante versão das Escrituras tornou-se, ao lado das peças de Shakespeare, uma das maiores influências na formação da moderna língua inglesa. Por outro lado, existe uma sabedoria oblíqua – e talvez involuntária – nas palavras do arcebispo Whately. Com efeito, a Bíblia do Rei James não é a Bíblia; assim como a *Iliada* de Alexander Pope não é a *Iliada* de Homero, e a *Eneida* de Odorico Mendes não é a *Eneida* de Virgílio. Isso não nos deveria causar consternação e receio, mas gratidão e alegria perante a abundância do universo literário. Considerar a tradução como um texto ao menos parcialmente autônomo é insistir, ainda que de forma sorrateira, em uma das mais teimosas polêmicas da literatura: aquela centrada sobre o problemático, mas incontornável conceito de fidelidade. Como sabem os poetas-tradutores, uma tradução correta do ponto de vista semântico nem sempre é a mais satisfatória do ponto de vista literário. Para o francês Didier Lemaçon, tradutor de Sófocles, verter poesia entre duas línguas é “entrar em uma liça cruel, onde se desenrola a batalha secular entre o Verdadeiro e o Belo, entre os infieis formosos e os fiéis desconjuntados”² (LAMAISON, 2006). Um tradutor pode ser *fiel* de maneiras muito diversas e nem sempre óbvias. Parte da “verdade” de um clássico é sua beleza (outro conceito problemático e indispensável): o poder estético que lhe garantiu passagem no rio do tempo. Se um texto era fluido e forte para seu público original, há dois, cinco ou dez séculos, então uma versão fraca e truncada não pode ser plenamente “fiel”, ainda que o significado de cada palavra esteja cientificamente declinado. Em outras palavras, nem sempre compensa sacrificar o literário em nome do literal. Há momentos em que apenas a tradução criativa pode fazer jus à força de um Pessoa, de um Shakespeare, de um Virgílio, de um Ho-

1 MANGUEL, Alberto. *Iliada e Odisséia: uma biografia*. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

2 LAMAISON, Didier. Les raisons d'une nouvelle traduction d'Oedipe roi. In: SÓFOCLES, *Oedipe roi*. Paris: Gallimard, 2006, p. 259.

mero. Isso não significa, naturalmente, que o tradutor tenha livre curso para rasurar, ignorar ou sublevar o original; o olhar cuidadoso, no entanto, há de notar que a linha entre o Verdadeiro e o Belo é, na verdade, muito ampla, muito longa, muito fértil; nela, a mente tradutora saberá encontrar seu caminho e semear sentidos humanamente recriáveis. Recorrendo a uma metáfora repisada, mas sempre útil, é minha opinião que a arte de traduzir simultaneamente celebra e transcende o mito de Babel. Aponta para um substrato misterioso e unânime, uma reserva ancestral de compreensão e experiência que subjaz a todas as línguas; e ao mesmo tempo, sublinha e intensifica a riqueza e a variedade, a expressão peculiar e personalíssima de cada idioma.

Gostaria de usar as reflexões do parágrafo acima como ponto de partida para uma breve análise de certas estratégias poéticas, formais e semânticas presentes em minha tradução de *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer. Traduções da obra-prima de Chaucer ainda são raras em língua portuguesa. No Brasil, Paulo Vizioli traduziu os *Os Contos de Cantuária* em prosa em 1985, e também alguns excertos para a antologia *A Literatura Inglesa Medieval*, de 1992. Minha tradução – intitulada *Contos da Cantuária* para diferenciá-la da de Vizioli – foi publicada pela Penguin Companhia em 2013. Essa recriação dos *Contos* apresenta algumas particularidades que devem ser notadas: todas as passagens em verso no original foram traduzidas também em verso; as passagens originalmente em prosa foram abreviadas, como ocorre em muitas edições modernas em inglês; as partes versificadas foram vertidas, em sua maior parte, em decassílabos, mas também há passagens em dodecassílabos – estratégia de métrica dupla que utilizei, posteriormente, em minhas traduções das peças de William Shakespeare, *Romeu e Julieta* e *Júlio César*; além disso, diversos recursos foram utilizados para recriar o universo poético e ficcional de Chaucer de forma sedutora e envolvente para o leitor brasileiro. Interessa aqui, principalmente, abordar minha utilização da poesia popular e de gêneros da música regional brasileira como formas de diluir o peso tradicionalmente conferido, ainda que às vezes de forma sumária e errática, ao decassílabo, de estirpe camoniana, e ao dodecassílabo, com seus ecos de Parnaso. Poderíamos dizer que se trata de uma estratégia de “regionalização” – ou, para usar um termo platino, *acriollamento* – de Chaucer, por meio do dialeto e do arcaísmo poético-musical brasileiro; esta foi a forma que encontrei para ser fidedigno ao texto – recriá-lo mirando a força do original, mas dosando certas

Chaucer
Criollo

75

distâncias e certas reimaginações, com um olho na recepção provável do leitor brasileiro moderno. Os procedimentos utilizados em *Contos da Cantuária* foram abordados pela medievalista Candace Barrington em dois artigos, publicados respectivamente em *Medieval Afterlives in Contemporary Culture* e *The Cambridge Companion to Medievalism*:

José Francisco
Botelho

76

José Francisco Botelho's translation into Brazilian Portuguese, *Contos da Cantuária* (2013), was published as a joint project between Penguin Books and a major Brazilian publishing house, Companhia das Letras. To make his translation simultaneously medieval and accessible, Botelho combines terms from medieval Portuguese with genres, idioms, meter and dialects associated with the Brazilian rural south. Somewhat foreign to Brazilian urban, educated classes, the rural elements give the *Contos* a strange feel and contribute to the medieval flavour otherwise unavailable in Brazilian Portuguese. Spiced with well-known idioms and proverbs, the translation gives Chaucer the voice of a rural *cavalheiro* whose old-fashioned ways and knowing wisdom evoke a long-lost Brazilian sensibility. The traditional Portuguese poetic form, *decassílabo*, evokes antique associations, while *rima toante* (rhyme that matches only vowels and is not as prestigious as the more literary *rima consoante*) affiliates *Contos* both with both popular music and an oral poetry form called *repentismo* (in northeastern Brazil) and *pajada* (in the south). Together, these elements create a new language for conveying Brazil's fictional Middle Ages.³

OBS

(...) José Francisco Botelho Chaucerian voice speaks a Brazilian Portuguese associated with the south of his country, far from the urban modernity of São Paulo or Rio de Janeiro, where the old *cavalheiro* of the pampas still sits around telling tales and dispensing wisdom. *Contos da Cantuária* (2013) combines well-known proverbs, *decassílabo* (a traditional Portuguese verse form), *rima toante* (a low-status rhyme scheme⁴), and *pajada* (oral poetry from southern Brazil) to create a new language for

3 BARRINGTON, Candace. Global Chaucers. In: ASHTON, Gayl (editor). *Medieval Afterlives in Contemporary Culture*. New York : Bloomsbury Publishing Plc, 2015, p. 150-151.

4 Na verdade, a rima toante é um tipo de rima, não um esquema rímico.

conveying Brazil's fictional Middle Ages. Both translations, the Turkish and the Brazilian-Portuguese, re-imagine the European past in ways that elevate a culture subjected to orientalist or colonialist; at the same time they deflate the West's pretentious projections of inevitable modernity⁵ (BARRINGTON, 2016).

Vale acrescentar que, em minha tradução dos *Contos*, não recorri apenas à cultura popular do Sul do Brasil, mas também ao baião, ao cordel nordestino e à poesia gauchesca da região do Rio da Prata. Neste artigo, contudo, pretendo me concentrar em exemplos relacionados ao cancionero e às formas dialetais sul-rio-grandenses.

O recurso à sonoridade regionalista não foi arbitrário, mas obedeceu a uma estratégia específica: instilar uma energia renovada e buscar uma forma de recepção alternativa a uma obra de poderosíssimas ressonâncias canônicas, como é o poema de Chaucer. Em termos brutos, não me interessava criar uma tradução voltada apenas ao especialista da área; pretendia transformar o jorro de sublime e de grotesco, de sórturo e de hilário presente na obra de Chaucer em um texto capaz de desencadear novas significações junto ao meu público alvo. O objetivo era conferir ao poema de Chaucer a densidade fluida, a narratividade musical dos versos declamados por nossos cantadores, ou das canções e textos neles inspirados. A primeira decisão tomada — e uma das mais cruciais — envolveu o tipo de rima. Refleti: se, por um lado, utilizarei metros associados à chamada alta cultura, posso, por outro, rimar como rimam os repentistas. O verso do repente brasileiro, naturalmente, me estava vedado: o redondilho ou redondilha maior, de sete sílabas, verso típico da trova galponeira, da pajada e do cordel, era simplesmente curto demais para meus propósitos. Mas o que não se resolve na extensão do verso poderia solucionar-se em seu arremate. A rima toante, baseada na identidade entre as vogais tônicas e, às vezes, nas vogais após a tônica, foi utilizada pelos trovadores ibéricos na Idade Média e pelos espanhóis no Século de Ouro; com o tempo, foi substituído na poesia culta pela rima consoante, que busca a identidade de todas as letras após a tônica – consoantes inclusive. Este trecho do *Tratado de metrificação portuguesa* de Antonio Feliciano de Castilho, prócer da versificação lusitana,

Chaucer
Criollo

77

5 BARRINGTON, Candace. Global medievalism and translation. In: D'ARCENS, Louise (editor). *The Cambridge Companion to medievalism*. New York: Cambridge University Press, 2016, p. 191-192.

nos dá em boa prosa uma medida do desprestígio em que a rima toante havia caído já no século XIX – mas também aponta, lateralmente, de que forma ela sobreviveu na poesia popular:

José Francisco
Botelho

78

Dos toantes ninguém se serve hoje na Europa, senão os castelhanos; foram eles que em Portugal os introduziram com o uso de sua língua pelo tempo dos Felipes, e a moda, posto que não das mais guapas, sobreviveu ainda muito à sua dominação; pelo reinado de D. João V ainda *discretos* se prestavam em escrever em toantes longos romances sérios, jocosos e joco-sérios, que por via de regra só faziam rir quando menos desejavam.

Com os *conceitos*, *gongorismos* e *trocadilhos* de palavras, passaram os toantes.

Da Arcádia para cá, poucos vestígios deles se encontrarão, a não ser pelos serões de aldeia, alguma trova improvisada em descantes dos rústicos; é por isso que nessa matéria só direi quanto baste para que o estudioso de versificação não fique totalmente desconhecendo essa partícula fóssil de sua arte⁶ (CASTILHO, 1858)

Na poesia gauchesca do Prata, a rima toante surge, por exemplo, nas páginas do *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi. A gauchesca platina, como se sabe, foi uma recriação literária da dicção dos *payadores* populares, cujas coplas eram prole dos antigos romances ou rimances ibéricos. No seguinte trecho do *Santos Vega*, podemos observar o uso dos toantes com a repetição das vogais A e O:

Qué festejos, que alegría,
en la estancia y en el pago
originó um nacimiento
tan feliz e inesperado!
Corrió luego la noticia
Com la prontitú del rayo,
y a ver al recién nacido
se descolgó el vecindario,
trayéndole parabienes

6 CASTILHO, Antonio Feliciano. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa : Casa dos Editores, 1858, p. 110.

al señor don Bejarano,
que a todos los recibía
agradecido y ufano⁷ (ASCASUBI, 1955).

O cancionero sul-rio-grandense do século XX tem com as fontes populares mais antigas uma relação semelhante à da poesia gauchesca platina com os *payadores*. Não espanta, portanto, que encontremos também em nosso cancionero, com grande profusão, a rima que Castilho relegou à “trova improvisada dos descantes rústicos”. Abaixo, um excerto da canção *Louco por Chamamé*, de Luiz Bastos (os grifos são meus):

A barca ia rio afora
E uma morena de lá sorriu.
Botou uma flor no **cabelo**
Me atirou um **beijo**
E depois sumiu.
Morena, fique sabendo
Que eu quero mesmo mudar de **vida**.
Já chega de **pantomima**
Co’ essas meninas de má **bebida**⁸ (BASTOS, sd).

Observemos também esta passagem da música *Filosofia de Gaudério*, um dos maiores clássicos do cancionero gaúcho, de Noel Guarany:

E se por peão pobre eu **ando**,
E se me alegre com meu **canto**,
Meus versos cheirando a **campo**
Faz-me prever sonhador:
Que se eu nasci pra cantor,
Eu hei de morrer **cantando**⁹ (GUARANY, 1975).

Por fim, algumas linhas da célebre canção *A Morte do Vaqueiro*, de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho:

7 ASCASUBI, Hilario. Santos Vega. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy (Org.), *Poesia Gauchesca, volume 1*. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1955, p. 319.

8 BASTOS, Luiz. Louco por Chamamé. In: *As Melhores Canções Gaúchas*, vol. 2. Porto Alegre: USA Discos, sd.

9 GUARANY, Noel. Filosofia de Gaudério. In: *Sem Fronteira*. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1975.

Bom vaqueiro **nordestino**
Morre sem deixar tostão,
O seu nome é **esquecido**
Nas quebradas do sertão¹⁰ (GONZAGA, 1981).

Uma breve análise dos versos acima demonstra, na música regionalista brasileira de matriz popular, um pendor à alternância livre entre a rima toante e a rima consoante; vale notar que, de acordo com Castilho, essa não era a prática habitual entre os utilizadores originais desse tipo de rima:

José Francisco
Botelho

80

A rima toante só se empregava em períodos regulares de quatro versos, quer de dez sílabas ou heroicos, quer de sete sílabas ou redondilhos; esta segunda era a mais usual; o primeiro e o terceiro verso eram soltos; os toantes estavam no segundo e no quarto. O canto começando por uma espécie de toante tinha a obrigação de continuar por ela até ao fim (...). Dois consoantes ou rimas perfeitas numa só quadra eram para eles tão defesos quanto o seria para nós uma rima perfeita¹¹ (CASTILHO, 1858).

Minha estratégia, portanto, foi acoplar a assim chamada “partícula fóssil” da arte do verso a duas das formas mais prestigiosas na língua, o decassílabo e o alexandrino – utilizando a rima toante ao modo da canção regionalista, ou seja, alternando-a com a “rima perfeita” conforme as necessidades semânticas e rítmicas. A opção pela rima da “trova rústica” serve como uma espécie de preparação aos jogos vocabulares estabelecidos ao longo da tradução. Para aproximar o leitor brasileiro ao poema de Chaucer, sem, contudo, neutralizar a “estranheza” do texto, optei por criar um universo linguístico em que, verossimilmente, se efetuasse uma “medievalização” da cultura brasileira, ou, por outro lado, um abrasilamento da Idade Média – de forma que as duas esferas se contaminassem, criando algo novo. Para isso, evitei o recurso ao linguajar popular metropolitano; parecia-me que as palavras de cunho regional e interiorano, oriundas do Sertão e do Pampa, despertam no leitor brasileiro moderno uma espécie de deslocamento cronológico-cognitivo, como se o pusessem perante os vestígios de uma existência arcaí-

10 GONZAGA, Luiz; BARBALHO, Nelson. A Morte do Vaqueiro. In: *Gonzagão e Gonzaguinha*. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1981.

11 CASTILHO, Antonio Feliciano. *op. cit.*, p. 110.

ca, fantasmagórica, ao mesmo tempo familiar e estranha. Portanto, foi a esse repertório que me voltei, utilizando palavras extraídas do nosso cancionero e de nossa poesia popular em trechos específicos dos *Contos*. Além dos compositores já citados, e outros associados à cultura popular brasileira, voltei-me às obras de escritores regionalistas como Sergio Faraco, Simões Lopes Neto e Amaro Juvenal, em busca de elementos que me permitissem efetuar a imaginação verossímil de um mundo ficcional, buscando sempre aquele efeito famosamente descrito por Coleridge em sua *Biographia Literaria*: “a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”¹² (COLERIDGE, 2017).

No que diz respeito à escolha vocabular, observemos um exemplo na primeira estrofe do poema. Escreve Chaucer no início do Prólogo Geral:

Whan that April with his showres soote
The drought of March hath perced to the roote
And bathed every vein in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephyrus, eek, with his sweete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tender croppes, and the Yonge sunne
Hath in the Ram his halve course y-runne,
And smalle fowles maken melodye
That sleepen all the night with open ye
(So pricketh hem Nature in hir corages),
Than longen folk to goon on pilgrimages,
And palmers for to seeken straunge strondes
To ferne halwes, kouth in sundry londes:
And specially, from every shires ende
Of Engelond, to Canterbury they wende,
The holy blissful martyr for to seke
That hem hath holpen whan that they were seke¹³ (CHAUCER,
1996).

Chaucer
Criollo

81

12 COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*: Project Gutenberg, 1817. Disponível em: [-http://www.gutenberg.org/](http://www.gutenberg.org/). Consultado em: 25 de novembro de 2017.

13 CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*: a selection. Londres: Penguin Books, 1996, p. 3.

Inicialmente, pensei em traduzir o primeiro verso de forma mais ou menos literal: “Quando Abril, com suas doces chuvas”. Contudo, além das questões métricas, que exigiam um diferente ordenamento do verso, pareceu-me que o início do poema era o momento ideal para fixar o projeto estético das páginas que se seguiriam. Assim, ocorreu-me utilizar, na primeira linha, a palavra “aragem”: além de oferecer ao ouvido moderno uma sonoridade vagamente arcaica, o vocábulo está presente no linguajar interiorano da Campanha gaúcha, conforme eu próprio observei diversas vezes em algumas de minhas pesquisas *in loco*. Algumas linhas adiante, encontramos o verso “Than longen folk to goon on pilgrimages”, que inicialmente traduzi como “É tempo então das peregrinações”. Após alguma reflexão, decidi que a melhor opção para traduzir “pilgrimages” era “romarias”: por um lado, a palavra remete à célebre canção *Romaria* de Renato Teixeira e às visitas populares a Nossa Senhora Aparecida; por outro, é também palavra de ressonância medieval, estabelecendo assim uma ponte – verossímil e poética – entre os universos cuja contaminação mútua eu buscava. Acrescentando-se à mistura a já citada alternância entre toante e consonante, eis como ficou a estrofe traduzida:

Quando o chuvoso abril em doce aragem
Desfez março e a secura da estiagem,
Banhando toda a terra no licor
Que encorpa o caule e redesperta a flor,
E Zéfiro, num sopro adocicado,
Reverdeceu os montes, bosques, prados,
E o jovem sol, em seu trajeto antigo,
Já passou do Carneiro do Zodíaco,
E melodiam pássaros despertos,
Que à noite dorme de olhos bem abertos,
Conforme a Natureza determina
– É que o tempo chegou das romarias.
E lá se vão expertos palmeirins
Rumo a terras e altares e confins;
Da vária terra inglesa, gente vária
Põe-se a peregrinar à Cantuária

Onde jaz a sagrada sepultura

Do mártir que lhes deu auxílio e cura¹⁴ (CHAUCER, 2013).

Mais um exemplo de escolha vocabular bastará para as finalidades deste artigo. Em *The Franklin's Tale* (que traduzi como *O Conto do Fazendeiro*), passado na Bretanha francesa, Chaucer cria uma descrição justamente famosa do inverno na Europa continental:

Phebus wax old, and hewed lyk latoun,
That in this hooete declynacioun
Shoon as the burned gold, and stremes brighte;
But now in Capricorn adoun he lighte,
Where as he shoonful pale, I dar wel seyn.
The bittre frostes, with the sleet and reyn,
Destroyed hath the grene in every yerd;
Janus sit by the fyr, with double berd,
And drynketh of his bugle horn the wyn¹⁵ (CHAUCER, 2013).

Chaucer

Criollo

83

No último verso, encontramos a expressão “bugle horn”: um chifre de touro selvagem utilizado para se beber vinho. A tradução desta linha proporcionou-me a possibilidade de realizar uma dessas distorções sutis e verossímeis que ao mesmo tempo aproximam e distanciam o leitor em relação ao texto, combinando o estranho e o familiar. Em vez da palavra “chifre”, optei por “guampa” para traduzir a copa córnea usada por Jano. Oriunda do quéchua *huamparu*, a palavra “guampa” é típica do cancionero e da poesia regional do Sul do Brasil; significa tanto “chifre” propriamente dito, quanto o chifre utilizado para conter líquidos. É o caso destes versos, extraídos do clássico da poesia gauchesca *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal:

Principiou a cigana
Exigindo um candieiro,
Um pelego de carneiro
E uma guampa d'água fria;

14 CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. Traduzido por José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia, 2013, p. 23.

15 CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. op. cit. p. 300.

Mas, o que ela mais pedia
É que lhe dessem dinheiro¹⁶ (JUVENAL, 2000).

Podemos encontrar a palavra na mesma acepção nesta linha da canção *Porteira Afora*, do grande poeta e compositor regionalista Eron Vaz Mattos: “Canha e pitanga são remédios numa guampa”. Aqui, como no *Antônio Chimango*, a “guampa” é entendida como uma espécie de garrafa ou cantil, utilizada para portar água ou aguardente, enquanto o “bugle horn” de Chaucer era uma taça em que se bebe vinho durante um banquete. Num jogo de distanciamento e aproximação, aquele espaço elástico entre o Verdadeiro e o Belo se distende e se contrai. Minha tradução desses versos ficou assim:

José Francisco
Botelho

84

Cor de latão, o Sol envelhecia;
Meses atrás, qual ouro ele luzira,
Porém em Capricórnio já chegara
E pálida e vetusta é a sua cara.
Geadas e granizos fustigantes
Já mataram as plantas verdejantes;
Jano, com grande barba bifurcada,
Em uma longa guampa recurvada
Bebe vinho, sentado junto ao fogo,
Enquanto um javali tosta no forno
E todos cantarolam: É Natal!¹⁷ (CHAUCER, 2013).

O grande crítico uruguaio Ángel Rama chamou de “transculturação” o fenômeno pelo qual o popular assimila e transforma o erudito: em determinadas obras, contextos e discursos, um termo associado à chamada alta cultura passa por um processo de “acriollamento” e, em vez de ressaltar como nódulo estranho, ganha novas ressonâncias e integra-se a um tecido diverso de ideias e sugestões¹⁸ (RAMA, 2012). A transculturação é estratégia comum aos mais imaginativos escritores regionalistas: muitas vezes, é tarefa complexa determinar, nessas

16 JUVENAL, Amaro. *Antônio Chimango e outros textos*. Ensaio e notas de Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000, p. 22.

17 CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. op. cit., p. 518.

18 RAMA, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. Apud: BERTUSSI, Lisana. Poesia Gauchesca: das fontes populares ao romantismo. EDUCS: Caxias do Sul, 2012, p. 91.

obras, o que é dialeto popular e o que é termo erudito “acrioulado”. Como exemplo, cito mais um excerto do *Antônio Chimango*:

Nisto é que está o busílis,
Que não depende de ensino:
Saber tomar um destino
E não se apertar no apuro,
Poder guiar-se no escuro
E nunca perder o tino.¹⁹ (JUVENAL, 2000).

“Busílis” não é vocábulo corrente nem na fala, nem na poesia popular da região da Campanha; mas, ao ser inserido nessa estrofe, transforma-se, “acrioula-se” e passa a integrar, de forma produtiva, num deslizamento de sentidos e contaminações, o jogo poético e narrativo. Em minha tradução dos *Contos* de Chaucer, tratei de efetuar uma espécie de transculturação inversa: em vez de inserir o erudito no popular, inseri o popular em um texto tradicionalmente considerado erudito: um “acriollamento” difuso e generalizado, por meio do qual o mundo de Chaucer pudesse ser dito, e sentido, em toadas sul-americanas.

Chaucer
Criollo

85

REFERÊNCIAS

ASCASUBI, Hilario. Santos Vega. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy (Org.), *Poesia Gauchesca, volume 1*. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1955, p. 319.

BARRINGTON, Candace. Global Chaucers. In: ASHTON, Gayl (editor). *Medieval Afterlives in Contemporary Culture*. New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2015, p. 150-151.

_____. Global medievalism and translation. In: D'ARCENS, Louise (editor). *The Cambridge Companion to medievalism*. New York: Cambridge University Press, 2016, p. 191-192.

19 JUVENAL, Amaro. *op. cit.*, p. 151.

CASTILHO, Antonio Feliciano. *Tratado de metrificaco portuguesa*. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.

CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. Traduzido por José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia, 2013.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales: a selection*. Londres: Penguin Books, 1996.

José Francisco
Botelho

86

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*: Project Gutenberg, 1817. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/>>. Consultado em: 25 de novembro de 2017.

JUVENAL, Amaro. *Antnio Chimango e outros textos*. Ensaio e notas de Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

LAMAISON, Didier. Les raisons d'une nouvelle traduction d'Oedipe roi. In: SÓFOCLES, *Oedipe roi*. Paris: Gallimard, 2006, p. 259.

MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia: uma biografia*. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

CANÇÕES CITADAS:

BASTOS, Luiz. Louco por Chamamé. In: *As Melhores Canções Gaúchas*, vol. 2. Porto Alegre: USA Discos, sd.

GUARANY, Noel. Filosofia de Gaudério. In: *Sem Fronteira*. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1975.

GONZAGA, Luiz; BARBALHO, Nelson. A Morte do Vaqueiro. In: *Gonzago e Gonzaguinha*. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1981.

- *Recebido em julho / 2017*

- *Aceite em agosto / 2017*