

## TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE UMA CANÇÃO MEDIEVAL DE MAL CASADA

*Gilberto de Sousa Lucena<sup>1</sup>*

*Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Neste artigo o autor traduz e faz um comentário de uma balada medieval ou canção de mal casada ressaltando as dificuldades de tradução do texto literário, além de analisar a postura “emancipada” do eu lírico feminino no poema que acaba por romper com as expectativas do sistema marital defendido pela Igreja Católica e as tradicionais linhagens familiares no contexto da Idade Média.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Medieval; Trovadorismo Feminino; Balada; Canção de Mal Casada.

**ABSTRACT:** In this article the author translates and comments on a medieval ballad of wife’s complaint, highlighting the difficulties of translating the literary text and analyzing the rebellious and revolutionary attitude of the female lyrical I, who breaks the expectations of a marital patriarchal system advocated by the Catholic Church and the traditional family affiliations in the Middle Ages context.

**KEY WORDS:** medieval poetry; female troubadours; ballad; wife’s complaint.

### 1. A difícil tradução do texto literário

Uma questão delicada que envolve o “embate” com o texto literário diz respeito à sua tradução. Há até quem defenda ser o discurso poético intraduzível. Em conformidade com o que defende Erwin Theodor (1976, p.87),

A tradução literária obriga não apenas a respeitar o sentido da mensagem original, mas a transmiti-la, juntamente com as suas conotações culturais e civilizatórias, em outro idioma, mediante a necessária adaptação às características específicas da língua para a qual se traduz.

Isso sem esquecer que é a própria estilística autoral “que deixa clara a estrita obediência a leis fundamentais que regulam o léxico e a sintaxe no idioma para o qual é vertido o original” (THEODOR, 1976, p.87). Assim, o grande desafio do tradutor será sempre o de respeitar com fidelidade a mensagem original na sua

---

<sup>1</sup>. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

<sup>2</sup>. Professora Doutora da Universidade de Brasília (UnB).

forma e conteúdo semântico, tendo que – muitas vezes – também possuir certo talento assemelhado ao do próprio escritor por ele traduzido para, pelo menos, tentar preservar na medida das possibilidades o sentido original do texto que se dispôs a verter. Difícil tarefa nem sempre realizada com êxito.

Tudo implica em afirmar que a tradução de palavras ou frases de um idioma para outro as tornam “arrancadas ao contexto múltiplo da língua-fonte” e as recolocam “no contexto completamente diverso da língua-alvo” (RÓNAI, 1987, p.13). No caso do texto literário,

[...] não é apenas a idéia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar idéias, portanto toda obra literária transportada para outra língua constituiria caso de traição (RÓNAI, 1987, p.13).

De modo especial, em se tratando do texto poético, o aspecto formal – compreendendo elementos como métrica, sonoridade, ordem de rimas, acentuação vocabular – normalmente se constitui um dos maiores desafios ao tradutor, que precisa empenhar imenso esforço para encontrar soluções que possam pelo menos conservar o sentido original da mensagem com suas especificidades lingüísticas e estruturais. Empreitada só por poucos levada a bom termo. Daí se afirmar que

A poesia supera e suplanta o indizível por sua capacidade intrínseca de gerar sentidos não referenciais, afastando-se da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem tética [*sic*] através do processo de significância. Tanto assim que há belíssimos textos poéticos que se tornariam banais, ou até ridículos, se glosados em linguagem linear e referencial na linguagem que se convencionou chamar de objetiva e racional, castrando-os assim na sua potência, na sua capacidade básica de gerar sentidos (LARANJEIRA, 1993, p.24).

A situação torna-se desesperadora quando o texto literário a ser traduzido encontra-se exarado numa língua antiga, em muitos casos extinta (como o castiço provençal que aqui tentamos traduzir), tornando o trabalho da sua tradução ingente na medida em que exige conhecimentos não só lingüísticos do material a ser vertido mas também dos contextos histórico, social e estético a ele inerentes que devem também ser devidamente considerados no momento da sua tradução. As dificuldades do tradutor são então multiplicadas pois, segundo Paulo Rónai (1981), “para transmitir a mensagem do seu original” ele tem que “esquecer momentaneamente as palavras em que esta era vazada e reformulá-la na sua língua”. No entanto, de acordo com o famoso tradutor naturalizado brasileiro, em poesia

[...] não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem. A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é

conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma (RÓNAI, 1981, p.129).

Só desse modo torna-se possível o difícil trabalho de se manter preservados os elementos básicos da constituição do poema, peculiaridade essencial para que o objeto da tradução seja compreendido por um leitor distanciado, não apenas do contexto temporal e histórico-social em que se insere o texto apreciado mas também da realidade lingüística imanente à obra traduzida. É exatamente este o caso da canção ou balada medieval de mal casada que aqui escolhemos para traduzir e comentar.

Não esquecendo as dificuldades que foram enfrentadas na tentativa de tradução de um poema escrito numa língua arcaica e complexa como o provençal falado no sul da França no século XII, nosso esforço se deu na medida em que buscamos preservar, dentro das reais possibilidades, o sentido original do poema vertido para o português contemporâneo, recorrendo – em certos versos – a algumas adaptações e ordenações que achamos convenientes para a apreensão da mensagem original que ao mesmo tempo necessitava ser adaptada às suas próprias exigências métricas e rítmicas.

## 2. A balada ou canção de mal casada medieval

O texto que aqui será traduzido e comentado é uma cantiga medieval anônima. Uma balada ou *chanson* (canção) provavelmente do século XII, em que o eu lírico – num discurso de voz feminina – se rebela contra o marido “ciumento” (*gilós* ou *jaloux*). É bastante curioso e surpreendente constatar, dada a situação de enorme subserviência da mulher durante o medievo, a existência de uma composição tão remota com tal característica transgressora. O poema é incluído no repertório de textos da Idade Média cujas autoras (*femmes troubadours*) são na grande maioria dos casos anônimas ou pouquíssimo conhecidas, em uma época histórica dominada pelos homens.<sup>3</sup>

Por seu conteúdo semântico, temos um exemplo característico, no contexto poético e social da Idade Média, de poema antigo cantado que foi tematicamente classificado pela crítica pelo nome de “canção de mal casada” (*chanson de malmariée*), típica composição em que o sujeito do enunciado, expresso numa voz de mulher, é, como a própria expressão atesta, “vítima de um mau casamento” (DUBY, 1988, p.50).

Segundo Arnold Hauser (1982) o tema dessa modalidade poética é sempre o da “jovem casada, que uma vez por ano, em maio [mês da Primavera –

---

<sup>3</sup> Esta tese é defendida pelo historiador medievalista francês Georges Duby [1919-1996]/(1988). Podemos citar como poetisas ou trovadoras do medievo Clara d’Anduza, Condessa de Dia e Maria de Ventadour. Conferir o livro traduzido e organizado por Pierre Bec (1995) incluído nas referências bibliográficas no final deste artigo.

*Natureingang*], atirava fora os grilhões do casamento e escolhia um apaixonado só por um dia”, enfatizando-se o “caráter adúltero do amor” (HAUSER, 1982, p.301). Como seria possível deduzir desta informação, os textos que se enquadram naquela remota vertente da poesia retomam, de acordo com o que nos assegura Pierre Bec (1995),

[...] la dialectique habituelle du *mari* désagréable (*jaloux* et violent, qui bat sa femme) et de l'*ami*, doué de toutes les qualités: il est beau, chante probablement bien et jouit d'une bonne réputation.<sup>4</sup>

Conforme poderemos constatar ao lermos a balada adiante transcrita e traduzida, uma das características marcantes da “canção de mal casada” é justamente a rebeldia ou o inconformismo da esposa que, deixada ou abandonada pelo marido ciumento (*jaloux*) e também violento (*violent*), busca um amante e, em tom de ameaça, se esforça para satisfazer sua paixão por esse outro homem a quem se atribuem virtuosas qualidades de beleza, talento musical e renome devido a suas virtudes. Tudo na forma de um declarado erotismo, particularidade que inclusive pode ser considerada ousadia ou até mesmo uma atitude “revolucionária” de emancipação e de transgressão da mulher quando considerados o contexto social medieval e o enquadramento nele da figura feminina.

Nesse tocante, devemos considerar as exigências morais defendidas por poderes como o da Igreja Católica e o de linhagens aristocráticas que prevaleciam no âmbito sócio-político do medievo. Argumentando que dessa forma a posição individual feminina na Idade Média é absolutamente suplantada pela influência e poder hegemônico do homem, o historiador francês Georges Duby (1988) esclarece:

Faz-se com que os dois modelos de comportamento [o autor enfatiza as exigências eclesiásticas e de cunho genealógico aristocrático] coincidam, principalmente em dois planos. Quando, de início, se afirma que a condição da mulher é ser dominada, por seu pai que a cede a quem lhe agrada, por seu marido que a governa e vigia, depois pelo mais velho dos seus filhos e quando, por fim, empurrando este último para fora da casa a mãe que o estorva, é recebida pelos religiosos do mosteiro familiar, que, entre outros, têm o papel precisamente de acolher as mulheres da linhagem, marginalizadas quando deixaram de ser úteis. Por outro lado, o acordo se faz sobre o princípio de que a esposa está destinada a cooperar para a glória da linhagem dando-lhe filhos, que sejam homens e que sejam valorosos. Proclamar assim conforme ao [*sic*] plano divino a

<sup>4</sup> [...] a dialética habitual do *marido* desagregado (ciumento e violento, que bate em sua mulher) e do *amigo*, dotado de todas as qualidades: ele é belo, provavelmente canta bem e desfruta de uma boa reputação.

imagem da feminilidade e da conjugalidade, formada no início do século XII por todos os chefes de casas nobres, não era o melhor meio de fazê-los admitir ao mesmo tempo, discretamente, de passagem, sem insistir, que o pacto conjugal devia ser concluído de acordo “com os costumes da Igreja Católica” e que era desejável que os esposos mostrassem pelo menos as aparências da castidade? (DUBY, 1998, p.48).<sup>5</sup>

Considerando o teor semântico da balada ou canção de mal casada que iremos analisar, percebe-se uma postura do eu feminino que contradiz as exigências de submissão da mulher durante a Idade Média pelas duas instâncias político-religiosa e cultural acima mencionadas por Georges Duby. O casamento inexoravelmente defendido pela Igreja Católica é no poema, de modo desconcertante, “contestado” e/ou desprezado por um eu lírico feminino que teria, obrigatoriamente, o dever de cumprir o “pacto conjugal” instituído pela poderosa entidade religiosa sob os auspícios da tradição alusiva à linhagem familiar ou genealógica no contexto medieval. Menosprezando a “sagrada” instituição do matrimônio, na canção em destaque a mulher se dispõe ao relacionamento amoroso com outro homem (o *bels amí*) na ocasião em que seu marido “ciumento” e “violento” estiver dela distante (*Quan lo gilós èr fora*).

### 3. Transcrição, tradução e comentário do poema

*Quan lo gilós èr fora,*

[Quando o ciumento estiver fora,<sup>6</sup>

*Bels amí, venetz vos a mi.*

[Belo amigo, vem pra mim.<sup>7</sup>] (Refrão)

*Quando longe o ciumento,*

*Vem pra mim, belo amigo.*

**Balada cointa e gaia**

[Bailado belo e alegre]

*Quan lo gilós...*

**Fatz, cui pes ne cui plaia**

[Faço, que esse prazer ou desprazer]

*Quan lo gilós...*

**Pel dolz cant que m'apaia**

[Pelo doce canto que me agrada<sup>8</sup>]

**Que'us audi seir e de matin.**

[Que ouviremos à noite e de manhã.]

**O bailado tem me alegrado**

**Tornando o desprazer agrado**

**Pelo doce canto cantado**

**À noite e de manhã, por nós ouvido.**

<sup>5</sup> A esse respeito ver também o importante estudo de BECHTEL, Guy. *Les Quatre Femmes de Dieu* (La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine). Paris: Plon, 2000. (AGORA – Collection dirigée par François Laurent/Pocket, 238).

<sup>6</sup> No sentido de estar ausente ou distante (viajando, por exemplo).

<sup>7</sup> Algo como: “Belo amigo, vem ficar comigo” ou “Belo amigo, venha até mim”.

<sup>8</sup> “Pelo doce canto que me apraz” (ao modo de um cantar que alegre e propicia prazer ao mesmo tempo).

*Quan lo gilòs èr fora,*  
[Quando o ciumento estiver fora,]  
**Bels amí, venetz vos a mi.**  
[Belo amigo, vem pra mim.]

**Amic, s'eu vos tenia**  
[Amigo, se eu vos terei]  
*Quan lo gilòs...*  
**Dins ma chambra garnia**  
[Na minha alcova enfeitada<sup>9</sup>]  
*Quan lo gilòs...*  
**De jòi vos baisaria**  
[Com prazer o beijarei]  
**Car n'audí ben dir l'autre di.**  
[Pois ouvi dizer bem de vós outro dia.]

*Quan lo gilòs èr fora,*  
[Quando o ciumento estiver fora,]  
**Bels amí, venetz vos a mi.**  
[Belo amigo, vem pra mim.]

**Se'l gilòs mi menaça**  
[Se o ciumento me ameaça]  
*Quan lo gilòs...*  
**De baston, ni de maça**  
[De pau,<sup>10</sup> ou de clava<sup>11</sup>]  
*Quan lo gilòs...*  
**Del batre si se'l faça**  
[Bater e se assim o faça]  
**Que'us afí mon cor no's cambi.**  
[Que vos afirmo<sup>12</sup> “meu coração não mudará”.]

*Quan lo gilòs èr fora,*  
[Quando o ciumento estiver fora,]  
**Bels amí, venetz vos a mi.**  
[Belo amigo, vem pra mim.]<sup>13</sup>

*Quando longe o ciumento,*  
**Vem pra mim, belo amigo.**

**Se acaso, amigo, vos terei**  
**No meu quarto, que enfeitei**  
**Com prazer o beijarei**  
**Pois bem de vós tenho ouvido.**

*Quando longe o ciumento,*  
**Vem pra mim, belo amigo.**

**Se o ciumento me ameaça**  
**Utilizando pau ou maça**  
**E se bater assim o faça**  
**“Não mudará meu coração”, afirmo.**

*Quando longe o ciumento,*  
**Vem pra mim, belo amigo.**

<sup>9</sup> Podendo também ser traduzido por: “No meu quarto arrumado” (compreendendo o recinto guarnecido ou preparado para o amor).

<sup>10</sup> Bastão.

<sup>11</sup> Maça, clava (“bastão ou cajado tosco, resistente e pesado, que se vai alargando da empunhadura para a extremidade oposta, usado antigamente como arma” (LUFT, 1991, p.142).

<sup>12</sup> Também podendo significar: “Eu garanto...”/“Eu asseguro...”.

<sup>13</sup> Tradução efetuada como uma das atividades da linha de pesquisa “Representação Feminina na Literatura Medieval” do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais (GIEM)

Examinando o texto desta surpreendente canção de mal casada da Idade Média, nos deparamos com particularidades de sua estrutura que deixam claro seu caráter rítmico e musical. Já considerando o aspecto repetitivo do *refranh* (refrão), há sem dúvida a preocupação da sua anônima autora em demarcar uma métrica predominantemente heptassilábica – embora com alguma variação entre uma ou outra estrofe – que se apóia num regular esquema de rimas alternadas e paralelas do tipo, respectivamente, AB no estribilho e CCCB/DDDB/EEEB para o restante dos versos. Tal estrutura métrico-estrófica, assimilada segundo Segismundo Spina pelos primeiros trovadores occitânicos, tem origem na poesia do *zéjel* – antiga modalidade árabe de poema cujo valor “não residia mais no texto do que na sua expressão musical” (SPINA, 1997, p.27).

Como nos é possível constatar, trata-se de uma composição de forma fixa que obedece à regra determinante de combinação estrutural das estrofes, dos versos e das rimas entre si. Sendo ainda notória nessa canção a repetição de sons ou ecos vocálicos coincidentes – também denominados de assonâncias – que ocorrem em unidades fônicas cujo acento se dá em vogais abertas como /á/, /é/, /í/ e /ó/, articuladas ao longo dos versos em termos como *faça, maça, gaia, plaia, apaia; pel, pes; amí, di, audi, cambi e gilós, lo, fora, jòi*; o que só reforça o caráter sonoro do poema.

Do mesmo modo, conforme já destacado, a repetição exaustiva do seu refrão – evocando o motivo clássico do *ritornelo* (termo do italiano arcaico *ritornare*, que significa retorno, volta)<sup>14</sup> – nos revela sua maior característica: a de uma composição musical concebida para ser coerentemente cantada e dançada na forma de um bailado. Aspecto inclusive confirmado pela própria voz do eu lírico no primeiro – (*Balada cointa e gaia*) – e terceiro – (*Pel dolz cant que m’apaia*) – versos da segunda estrofe do poema. Daí sua inclusão no antigo gênero da balada, considerando-se sobretudo seu aspecto rítmico e sonoro.

Em conformidade com o que afirma Norma Goldstein (1985), o refrão – enquanto um dos elementos demarcadores da organização estrófica – “facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante”. No caso da balada em apreço, o tom apelativo que preside o teor dos dois versos do estribilho “vai ficando mais forte e denso, à medida que a leitura do poema avança” (GOLDSTEIN, 1985, p.41). Sua extenuante repetição, aparecendo ao todo por dez vezes no corpo da composição, concorre em nosso caso para acentuar com veemência o insistente apelo do eu lírico em conclamar a vinda do ser amado ao seu encontro ou convívio: *Quan lo gilós èr fora,/Bels amí, venetz vos a mi* (“Quando o ciumento estiver fora,/Belo amigo, vem pra mim”). Reflete, com particular força, a ânsia e o ardente desejo do eu que fala pelo encontro com o amante.

---

da Universidade Federal da Paraíba, sob a coordenação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

<sup>14</sup> Ver o estudo “A Santa e o Barqueiro: Comentário Sobre ‘Balada de Santa Maria Egipcíaca’, de Manuel Bandeira” (LUCENA, 2006, p.57).

O estribilho dessa anônima *chanson de malmariée* ainda demarca outra característica fundamental presente na estrutura tradicional da antiga balada: a do “acontecimento” na forma de um “encontro fatídico” de “caráter decisivo” (KAISER, 1967, p.251). Tal aspecto – que certamente envolveria risco para o eu feminino que tem a fala no poema – reflete o sentido da iminência de um desfecho trágico na vida da mulher casada considerada traidora do marido no contexto social da Idade Média. O descumprimento do “pacto conjugal” seria, como já vimos, ato imperdoável aos olhos da Igreja Católica e das tradições genealógicas familiares.

O ato de insubmissão da esposa, revelado pelo desejo de encontrar o amante sem o conhecimento do marido, reflete o típico “acontecimento” – passível de desdobramentos trágicos – comumente presente na estrutura do antigo gênero da balada. Tal situação demarca a presença, no poema, de outro aspecto normalmente presente na produção baladística em sua forma tradicional: a existência do chamado *envio* (também dito “oferta” ou “ofertório”), já que o eu lírico literalmente se “oferece” ao amante na ânsia da satisfação do seu anelo amoroso.

Com origem na *bailada* ou *bailia* provençal, o antigo bailado medieval compreende um poema – à moda das cantigas de amigo galego-portuguesas – elaborado com a intenção de ser cantado e também “acompanhado de movimentos coreográficos”.<sup>15</sup> Corroborando essa assertiva, o medievalista Pierre Bec (1995) afirma que é particularmente visível nesta modalidade de canção uma “finalidade coreográfica” típica de uma “dança cantada” que se inclui no conjunto das maiores características da chamada balada propriamente dita.

Ainda de acordo com o estudioso francês a feição textual, além de sua estrutura formal, compreende uma peça que ficou tradicionalmente conhecida como *ronde de jaloux* (“ronda do ciumento”). Um tema poético que tem filiações no bem famoso “bailado franco-occitânico”, costumeiramente dançado e cantado por diversas comunidades medievais em louvor à chegada da primavera (*l'entrada del temps clar*), conforme nos adiantou Arnold Hauser (1982) em obra monumental sobre a *História Social da Literatura e da Arte*.

Destacando-se sua remota “primitividade”, trata-se também de uma manifestação poética de origem folclórica com feições narrativas que em nosso caso aborda uma temática de caráter melancólico – (temos aí um eu lírico feminino, uma mal casada sofrida e desiludida devido à violência e ciúme do marido) – reunindo, ao mesmo tempo, elementos da poesia dramática e do lirismo provençal da Idade Média. Portanto, uma “forma literária mista” no dizer de Massaud Moisés (1978, p. 53) que muito reflete a complexidade do clássico gênero universalmente conhecido por balada. No caso do nosso poema, a reunião ou mistura concomitante de drama e lirismo nos seus versos sugere a própria condição de instabilidade emocional vivida pelo eu poético ao se encontrar na iminência de romper o sagrado “pacto conjugal”, mediante a aflição de se ver até mesmo espancada pelo esposo ciumento. O teor e a exaustiva repetição do refrão também reforça esse conflito de modo incontestável.

---

<sup>15</sup> Conferir o verbete “Bailada” (MOISÉS, 1978, p.53).



Dentre as mais destacadas características da antiga balada, encontramos ainda o “aspecto de fatura grupal” tanto no conteúdo da composição quanto em sua forma fixa esquemática, com uma distribuição estrófica regular – conforme já mencionado – apresentando “relativo paralelismo” através do elemento fundamental do refrão com sua “função paralelística demarcadora” (SPINA, 1991). Na verdade, o poema enfocado é uma das poucas baladas ou bailados do medievo que nos possibilita identificar, mediante a verificação de sua estrutura básica perfeitamente conservada, seu caráter musical de modo bastante evidente ou mesmo o aspecto em “que vai direto ao ponto”, empregando “escassos detalhes” na forma de uma “canção-história”. Acerca deste aspecto talvez pudéssemos concordar com o seguinte argumento de Pierre Bec, que amplia o leque de detalhes também presentes no antigo gênero da *chanson de malmariée*:

Il s’agit en effet, selon toute apparence, d’une ronde, d’une carole, dansée uniquement par les femmes, avec l’une d’entre elles qui symbolize le “jaloux”, ou bien d’une ronde mixte d’où sort un participant (peut-être tire au sort) et qui représente le jaloux, le “vieux” ou le mari, ou les trois à la fois. Le theme fundamental de ces rondes est en effet l’exclusion du jaloux ou du “vieux”, parce qu’il perturbe de sa seule présence l’euphorie printanière des jeunes gens, ou plus probablement des seules jeunes femmes (peut-être mariées) qui dansent entre elles (*quant lo gilos er fora...; a la via a la via gelos/ Laissatz nos balar entre nos*).<sup>16</sup>

Tomando por base esta afirmação de Pierre Bec, podemos compreender se tratar de uma modalidade de “dança dramática”<sup>17</sup> em que são definidos papéis a serem desempenhados no desenrolar de sua realização. Esse processo, “dramático” por natureza, acaba por tornar a antiga balada “um embrião do teatro” pelo “caráter coletivizante do poema na sua forma tradicional”, conforme também defende Massaud Moisés (1978, p. 53).

Basta atentar no fato de o estudioso francês assinalar no excerto acima transcrito que algumas mulheres participantes desse bailado, exclusivamente feminino, tomam para si – e num gesto simbólico – a *persona* do marido “ciumento” (o *jaloux* ou *gilós*), que pode aparecer configurado – em alguns casos de “ronda

<sup>16</sup> Ela é, com efeito, agitada em toda aparência, de uma ronda, de uma carola, unicamente dançada por mulheres, com uma dentre elas que simboliza o “ciumento”, ou mesmo de uma ronda mista de outro tipo de participante (talvez eleito por sorteio) e que representa o ciumento, o “velho” ou o marido, ou os três ao mesmo tempo. O tema fundamental dessas rondas é efetivamente a exclusão do ciumento ou do “velho”, uma vez que ele incomoda com sua solitária presença a euforia primaveril das jovens, ou mais provavelmente das jovens mulheres sozinhas (talvez casadas) que dançam entre elas (*quant lo gilos er fora...; a la via a la via gelos/ Laissatz nos balar entre nos*).

<sup>17</sup> Expressão cunhada por Mário de Andrade (1893-1945) em seus estudos sobre música e dança.

mista”, segundo Bec – como um “velho” (*vieux*), ou até mesmo enquanto amante sempre dotado de beleza física e de boas ou virtuosas qualidades. As expressões *bels amí/Car n’audí bien dir l’autre di* a ele atribuída na canção aqui analisada designa claramente esses aspectos.

De modo irrefutável, uma análise atenta dos elementos constitutivos da antiga composição de mal casada ora comentada nos fornecerá subsídios para concordar com a afirmação do medievalista francês antes referido. Na mesma direção do pensamento de Pierre Bec – em termos de coletividade participativa no âmbito do antigo gênero baladístico – ainda segundo Massaud Moisés esse tipo de bailado era geralmente composto de estrofes paralelísticas e “sua estrutura pressupunha a existência de um grupo de moças em diferente função”:

[...] uma delas, dotada de melhor voz, a *cantadeira*, entoaria as principais *cobras*, ou estrofes, e as demais, em coro, o estribilho ou refrão; ou, sendo o número de figurantes correspondente ao de estrofes, cada uma delas se incumbiria de uma estrofe, e todas se reuniriam para dizer o estribilho ou refrão. (MOISÉS, 1978, p. 53).

Levando-se em conta a estrutura da antiga composição conhecida por “balada” ou “bailado”, sem nenhuma dúvida – como já devidamente ressaltado – uma forma poética elaborada para ser cantada, dançada e até dramatizada, há a necessidade de estabelecermos uma distinção em sua caracterização. Apesar de o vocábulo “bailado” estar diretamente vinculado ao étimo do termo “balada” (em baixo latim, *ballare* – o que equivaleria à ação de “dançar” ou “bailar”), há uma “nítida autonomia” entre essas duas formas poéticas, seja pelo “esquema das *cobras*” (isto é, das estrofes) ou “pelo fato de a primeira destinar-se à dança, ao contrário da outra, a balada propriamente, apenas cantada e instrumentada, na origem”, preservando-se sobretudo seu caráter narrativo (MOISÉS, 1978, p. 53). Como podemos ver, a canção de mal casada aqui abordada acaba aglutinando os sentidos de ambas as formas poéticas, seja por preservar a rítmica do bailado ou se revelar uma curta narração de um caso amoroso na forma de apelo do eu que fala ao amante (o *bels amí*).

Ainda em termos de enquadramento da *chanson de malmariée* no gênero da balada, o tom de ruptura que preside o discurso do eu lírico no poema (um aspecto sem dúvida transgressor) vai de encontro às conclusões teóricas do bispo e poeta Thomas Percy (1729-1811) relativas ao sentido da mensagem poética esperada das composições baladísticas no contexto medieval. Segundo esse erudito inglês, as antigas baladas “foram durante muito tempo transmitidas oralmente por narradores e cantores populares, sendo só depois registradas por escrito” (LUCENA, 2006, pp.54-55), ao mesmo tempo em que resguardavam conteúdos amenos quase sempre vinculados à aventura e ao convívio humano com o ambiente natural. Tal afirmação reforça o sentido original dessa modalidade de poema. Isto é, o da sua relação com a oralidade que o aproxima de uma antiga tradição folclórica, embora tenha até nós chegado através da escrita (apesar de anonimamente).

Uma forma desse tipo de composição compreende a *ballad stanza* que, de acordo com Percy, “conta uma história (de amor, de aventuras ou de diversos temas correlatos), sendo que acaba ‘sugerindo muito mais do que explicando’” (LUCENA, 2006, p.55). De acordo com nossa análise, só em parte as características da *ballad stanza* são aqui preservadas já que o sentido da sugestão inexistente no discurso direto e objetivo – inclusive sem pudor – do eu lírico quando dirige sua fala ao amante. Em represália à violência sofrida, a esposa insubmissa acaba por engendrar uma “vingança” em relação ao marido repressor. O que vem revelar ainda mais o surpreendente caráter transgressor dessa canção de mal casada da Idade Média.

Conforme destacado, de modo insólito um eu lírico feminino – pouco convencional para os parâmetros literários do medieval – rompe com expectativas típicas do conservadorismo da sociedade ou do contexto histórico de sua época – investindo-se de uma postura, por assim dizer, “emancipada” ou transgressora ao descumprir o sagrado “pacto conjugal” administrado pela Igreja Católica e pela tradição familiar, dando-se a liberdade de invocar não o legítimo marido, mas um amante para a concretização do ato amoroso tido como ilícito e reprovável.

Começando por se referir ao esposo não pelo seu nome propriamente dito e sim pela mera atribuição de “ciumento” (*gilós*), o eu poético já demonstra certo desprezo em relação ao homem supostamente designado como seu autêntico marido. Lendo o terceiro verso da segunda estrofe é possível apreender que, mesmo alegremente embalado na dança, esse eu feminino que fala ainda sente desconforto em função da situação marital em que vive. Apesar de *coita* (bela) e *gaia* (alegre), a dança a faz lembrar da sua angustiante situação de opressão. Por isso sente a necessidade de tornar “prazer” o “desprazer” vivenciado no casamento (como sabemos, trata-se de uma esposa mal casada) – *Fatz, cui pés ne cui plaia* – não só no “doce canto” que lhe “agrada” (*Pel dolz cant que m’apaia*), buscando um novo amor para também tornar “prazer” (*cui plaia*) o “desprazer” (*cui pes*) da relação conjugal com o marido.

Além da desagradável e constante ameaça ou do ciúme de seu cônjuge (*Se’l gilós mi menaça*), o eu lírico ainda é vítima da violência física por ele praticada, sendo uma mulher literalmente surrada com pau (*baston*) e clava (*maça*), conforme se lê nos dois primeiros versos da sexta estrofe. Como lenitivo para esse sofrimento, busca o amante (*amic*) cheio de virtudes, pois dele já ouvira outro dia falarem bem (*Car n’audí ben dir l’autre di*), para um prazeroso encontro amoroso às escondidas do ausente esposo na própria alcova (*chambra*) do legítimo casal: *Amic, s’eu vos tenia/Dins ma chambra garnia/De jòi vos baisaria*. Literalmente, o que podemos considerar uma direta ou explícita “cantada” – em termo de hoje – confirmada no primeiro, terceiro e quinto versos da quarta estrofe.

Desse modo, na forma de uma calculada “vingança”, esse insatisfeito eu poético planeja convocar o amante à sua alcova guarnecida para o amor quando distante estiver o seu indesejável marido. Merece destaque nessa canção – principalmente quando levamos em conta a situação de submissão da mulher no contexto medieval – a decisiva e firme postura desse eu lírico feminino que,

mesmo sofrendo física e emocionalmente a ação violenta do ciumento esposo, não o teme e nem pretende “mudar” (*cambí*) o apaixonado “coração” (*cor*) em relação ao desejo por seu amante, conforme nos pode confirmar o último verso da penúltima estrofe do poema, em que diz com firmeza e convicção: *Que’us afí mon cor no’s cambí* (“Que vos afirmo ‘meu coração não mudará’”).

#### 4. Considerações finais

Como nos foi possível constatar, a balada ou canção de mal casada medieval aqui traduzida e comentada revela uma postura, por assim dizer, “emancipada” ou de insubordinação do eu lírico feminino, numa atitude transgressora de desobediência às exigências relativas ao papel a ser desempenhado pela esposa no contexto da Idade Média. Ao romper com as expectativas previstas do sistema matrimonial defendido pela Igreja Católica e as tradicionais linhagens familiares no âmbito do medievo, o eu poético revela – conforme reiteradamente enfatizado – seu caráter contestador em relação aos valores tidos como “incontestáveis” da estrutura social e política então vigentes.

Essa forma de “ousadia” claramente confirmada pelo poema nos assegura que mesmo numa época remota em que o conservadorismo dos costumes e a repressão à mulher prevaleciam, vozes inquietas de esposas anônimas – como a que temos no texto analisado – ousaram romper com um sistema cultural caracterizado por manter na submissão a classe feminina.

#### REFERÊNCIAS

- BEC, Pierre (Org.). *Chants d’Amour des Femmes Troubadours*. Paris: Stock/Moyen Âge, 1995.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: Do Amor e Outros Ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 6).
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Geenen. 4ª Edição em português. São Paulo: Mestre Jou, 1982. [Tomo I].
- KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária* (Introdução à Ciência da Literatura). 4ª Edição portuguesa totalmente revista pela 12ª edição alemã por Paulo Quintella. Coimbra: Arménio Amado/Sucessor, 1967. [2 Volumes].
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da USP, 1993. (Criação e Crítica, Volume 12).
- LUCENA, Gilberto de Sousa. *A Santa e o Barqueiro e Outros Ensaios*. João Pessoa: Idéia, 2006. (Coleção *Carpe Diem*).
- LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. 3ª Edição revista e ampliada por Francisco de Assis Barbosa e Manuel da Cunha Pereira. São Paulo: Ática/Scipione, 1991.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª Edição, revista. São Paulo: Cultrix, 1978.

RÓNAI, Paulo. *A Tradução Vivida*. 2ª Edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Coleção Logos).

RÓNAI, Paulo. *Escola de Tradutores*. 6ª Edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1987. (Língua e Crítica Literária).

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 3ª Edição refundida e atualizada. São Paulo: EDUSP, 1991. (Coleção Texto e Arte, 1).

SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval: Uma Introdução*. 2ª Edição revista. São Caetano do Sul (SP): Ateliê Editorial, 1997.

THEODOR, Erwin. *Tradução: Ofício e Arte*. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1976.

[Recebido em 27/06/2009  
e aceito para publicação em 27/09/2009]