

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

Iago Espindula de Carvalho

***DE LA DAME DE BOURBON A FLAMENCA: Horizontes da tradução no projeto de
Anton M. Espadaler***

Maceió - AL
2024

Iago Espindula de Carvalho

***DE LA DAME DE BOURBON A FLAMENCA: Horizontes da tradução no projeto de
Anton M. Espadaler***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Alagoas como requisito para conclusão do Mestrado em Linguística e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales

Maceió - AL
2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

C331d Carvalho, Iago Espindula de.
De *La dame de bourbon a flamenca* : horizontes da tradução no projeto de Anton M. Espadaler / Iago Espindula de Carvalho. – 2024.
103 f. : il. color.

Orientador: Kall Lyws Barroso Sales.
Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 101-103.

1. Tradução. 2. *Flamenca* (Obra). 3. Paratexto. I. Título.

CDU: 81'255



TERMO DE APROVAÇÃO

IAGO ESPINDULA DE CARVALHO

Título do trabalho: "DE LA DAME DE BOURDON A FLAMENCA: HORIZONTES DA TRADUÇÃO NO PROJETO DE ANTON M. ESPADALER"

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Documento assinado digitalmente
 KALL LYWS BARROSO SALES
Data: 07/06/2024 16:50:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

LARISSA CERES RODRIGUES
LAGOS:05863143932
32
Assinado de forma digital por LARISSA CERES RODRIGUES
Dados: 2024.06.07 17:05:26 -03'00'

Profa. Dra. Larissa Ceres Rodrigues Lagos (IFOP)

Documento assinado digitalmente
 SUSANA SOUTO SILVA
Data: 26/06/2024 15:41:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 07 de junho de 2024.

AGRADECIMENTOS

O período do mestrado, desde o processo seletivo à sua finalização, foi um tempo de muitas mudanças e adaptações. É importante lembrar que o primeiro período dessa etapa acadêmica se iniciou online devido à pandemia da Covid-19 e no semestre seguinte, assistimos as aulas de forma presencial, mas ainda com o uso de máscaras e com os demais cuidados. Parece-me um tempo um pouco paradoxal, pois sinto que faz tão pouco tempo que iniciei o mestrado e ao mesmo tempo a lembrança desses eventos iniciais parece tão distante. Destaco a importância da coletividade nesse processo, o qual eu jamais findaria sem a ajuda de outras pessoas. Em contrapartida, a escrita da dissertação se mostrou um período muito solitário, que foi superado graças ao mundo virtual e aos encontros que tive com meus amigos sempre que pudemos. Assim, diante de tudo que vivi no período de mestrado, expresso a minha sincera gratidão.

À Fapeal, pela concessão da bolsa na maior parte do período do mestrado.

Às/aos professoras/es da linha de pesquisa de estudos literários, que resistem e proporcionam que, apesar das adversidades, a literatura continue sendo pesquisada e vista a partir de uma perspectiva científica.

Às/aos meus colegas de turma Alice Costa, Letycia Aleixo, Nathália Bezerra, Gabriella Medeiros e Ricardo Lima, que estiveram presentes durante o período de disciplinas fazendo com que alguns pesos se tornassem mais leves.

Às amigas Cássia de Jesus e Mileyde Marinho, pelo compartilhamento de material sobre os estudos da tradução e pela ajuda com o Francês.

Às/aos minhas/meus colegas de trabalho, Larissa Andrade, Matheus Nazário, Ingrid Trajano, Cícero Filho e Natanael Filho, que foram um grande apoio durante a última etapa do processo.

A professora Edileuza da Costa, que não só ensinou literatura em suas aulas no PPGLL, mas me inspirou como pesquisador e mudou a minha forma de ver e viver a vida.

À composição das bancas: à professora Marie-Helene Torres, que contribuiu ricamente com sugestões na banca de qualificação, à professora Larissa Lagos pela disponibilidade para participar da banca de defesa, e à Susana Souto, que se disponibilizou a estar nas duas bancas e contribui de forma poética da minha formação desde a graduação.

Ao grupo do WhatsApp “Pra chorar”, pelas lágrimas que derramamos juntos e pelo apoio durante todo o processo.

Ao querido Ermans Carvalho, que cumpriu mais do que as funções que secretaria do programa exigia, sendo amigo, conselheiro e, especialmente, um ótimo ouvinte.

A minha amiga Flávia Fernanda, com quem chorei complexas lágrimas decorrentes da pesquisa e das dores nas costas.

À minha amiga Thathiana Leite e ao meu amigo Rafael Lobo, que além de também serem colegas de turma, durante o período no qual estivemos em Maceió, coloriam as sextas-feiras de estudo com cores vibrantes.

A minha psicóloga Isamara Santana, que foi essencial para a manutenção da minha sanidade mental durante todo o processo.

À minha amiga Larissa Vanessa, que, nessa amizade de tantos anos, sempre esteve comigo mesmo que estivéssemos distantes fisicamente.

Ao maior presente que Vitória de Santo Antão me deu, Lucas Oliveira, que tantas vezes me recarregou as energias com seu amor.

A Rosalía, que foi quem, através da sua música, me fez conhecer Flamenca e pesquisar sobre essa história incrível.

Ao meu estimadíssimo orientador, Kall Sales, que nem gente é, é anjo, e me acompanha com muita paciência desde 2019.

À pessoa mais preciosa da minha vida, minha mãe, Vilani Espindula, que, de certo modo, foi como Flamenca, mas sempre foi forte e resiliente e para sempre será meu maior incentivo.

A Deus, que sinto através de todas essas pessoas, pela certeza de que a bondade me seguiu e continuará seguindo todos os dias da minha vida.

*El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.
¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!*

*El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.
¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué espesura de anémonas levanta!*

*Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.
¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡Qué espesura de anémonas levanta!*

*Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,
el tiempo le hace creer
que nace en aquél momento.
¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!*

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo dissertativo sobre as traduções da obra *Flamenca*, escrito anônimo do século XIII, que teve um crescente interesse a partir da reescritura “El Mal Querer” da cantora espanhola Rosalía, lançado em 2018. Para esta escolha, partimos também do pressuposto de que identificamos a inexistência de traduções dessa obra para a língua portuguesa do Brasil, bem como a escassez de trabalhos de pesquisa relacionados a ela, o que mantém desconhecido um material tão importante para a literatura mundial, tida como uma obra excepcional e considerada uma das primeiras obras feministas, com caráter e temática avançadas à sua época. Para esta pesquisa, serão analisadas as seguintes traduções: *Flamenca*, tradução, prólogo e notas de Anton M. Espadaler, publicada em 2015 em Barcelona, pela editora da Universitat de Barcelona, e *Flamenca*, tradução, prólogo e notas de Anton M. Espadaler, publicada em Barcelona, pela Roca Editorial em 2019. Além disso, dentro desta análise, temos como objetivos: mapear as traduções de *Flamenca*, sistematizar o projeto de tradução de Espadaler através dos paratextos, identificar como os aspectos culturais do século XIII foram traduzidos e fundamentados por meio das notas, bem como desenvolver uma análise crítica de tradução com base nas premissas bermanianas. Para que esta pesquisa fosse executada, inicialmente foi realizado um estudo de aprofundamento das teorias que a norteiam. Foram analisados os textos traduzidos com base no que teoriza Berman (1995; 2012) tanto no que concerne à tradução em si, como no que se refere ao seu projeto e composição por parte do tradutor, bem como o que enuncia Genette (2009) acerca dos paratextos. Por fim, foram empreendidas novas leituras pormenorizadas das edições de *Flamenca* de Anton M. Espadaler ao catalão (2016) e ao espanhol (2019) com objetivo entender as estratégias e escolhas realizadas por Espadaler em suas traduções, no que diz respeito às teorias usadas como base para esta investigação.

Palavras-chave: Flamenca; Tradução; Paratextos, Anton M. Espadaler.

RESUMEN

Este trabajo propone el estudio disertativo sobre las traducciones de la obra *Flamenca*, escrito anónimo del siglo XIII, que tuvo un creciente interés a partir de la reescritura “El Mal Querer” de la cantante española Rosalía en 2018. Para esta elección, partimos del presupuesto de identificamos la inexistencia de traducciones de esa obra para la lengua portuguesa de Brasil, así como pocos registros de trabajos de investigación relacionados a ella, lo que mantiene desconocido un material tan importante para la literatura mundial, reconocida como una obra excepcional y considerada una de las primeras obras feministas, con carácter y temática avanzadas a su época. Para esta investigación, serán analizadas las siguientes traducciones: *Flamenca*, traducción, prólogo y notas de Anton M. Espadaler, publicada en 2015 em Barcelona, por la editorial de la Universitat de Barcelona, e *Flamenca*, traducción, prólogo y notas de Anton M. Espadaler, publicada en Barcelona, por Roca Editorial em 2019. Asimismo, dentro de este análisis, tenemos como objetivos: mapear las traducciones de *Flamenca*, sistematizar el proyecto de traducción de Espadaler a través de los paratextos, identificar como los aspectos culturales del siglo XIII fueron traducidos y fundamentados por medio de las notas, bien como un análisis crítico de traducción con base en las premisas bermanianas. Para que esta investigación fuese ejecutada, inicialmente fue realizado un estudio de profundización de las teorías que la orientan. Fueron analizados los textos traducidos con base en lo que teoriza Berman (1995; 2012) tanto en lo que concierne a la traducción en sí, como en lo que se refiere a sus proyectos y composición por parte del traductor, bien como lo que enuncia Genette (2009) acerca de los paratextos. Por fin, fueron emprendidas nuevas lecturas pormenorizadas de las ediciones de *Flamenca* de Anton M. Espadaler al catalán (2015) y al español (2019) con el objetivo de entender las estrategias y elecciones realizadas por Espadaler en sus traducciones, en lo que toca a las teorías usadas como base para esta investigación.

Palabras clave: *Flamenca*; Traducción; Paratextos. Anton M. Espadaler.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa de Flamenca (2015).....	53
Figura 2: Capa de Flamenca (2019).....	64
Figura 3: Capa do álbum El Mal Querer, de Rosalía.....	64

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Nota 1, capítulo 2, Flamenca (2015).....	54
Quadro 2 - Nota 2, capítulo 2, Flamenca (2015).....	55
Quadro 3 - Nota 3, capítulo 2, Flamenca (2015).....	56
Quadro 4 - Nota 4, capítulo 2, Flamenca (2015).....	57
Quadro 5 - Nota 5, capítulo 2, Flamenca (2015).....	59
Quadro 6 - Nota 6, capítulo 2, Flamenca (2015).....	60
Quadro 7 - Nota 7, capítulo 2, Flamenca (2015).....	60
Quadro 8 - Nota 8, capítulo 2, Flamenca (2015).....	61
Quadro 9 - Nota 9, capítulo 2, Flamenca (2015).....	61
Quadro 10 - Nota 10, capítulo 2, Flamenca (2015).....	61
Quadro 11 - Nota 1, capítulo 2, Flamenca (2019).....	66
Quadro 12 - Nota 2, capítulo 2, Flamenca (2019).....	66
Quadro 13: Nota 3, capítulo 2, Flamenca (2019).....	67
Quadro 14 - Quantitativo de capítulos das edições de Flamenca (Anônima/o, 2015; 2019)....	70
Quadro 15 - Títulos capitulares das edições de Flamenca (Anônima/o, 2015; 2019).....	71
Quadro 16: Nota 1, capítulo 3, Flamenca (2015).....	73
Quadro 17: Comparação entre trecho em catalão e espanhol.....	74
Quadro 18 - Nota 18, capítulo 3, Flamenca (2015).....	74
Quadro 19 - Nota 3, capítulo 3, Flamenca (2015).....	76
Quadro 20 - Nota 4, capítulo 3, Flamenca (2015); nota 1, capítulo 3, Flamenca (2019).....	76
Quadro 21 - Nota 10, capítulo 3, Flamenca (2015).....	77
Quadro 22 - Nota 4 , capítulo 3, Flamenca (2019).....	77
Quadro 23 - Nota 12, capítulo 3, Flamenca (2015).....	78
Quadro 24 - Nota 5, capítulo 3, Flamenca (2019).....	79
Quadro 25 - Nota 13, capítulo 3, Flamenca (2015).....	80
Quadro 26 - Nota 18, capítulo 3, Flamenca (2015).....	81
Quadro 27 - Nota 20, capítulo 3, Flamenca (2015).....	82
Quadro 28 - Nota 2, capítulo 3, Flamenca (2015).....	83
Quadro 29 - Nota 5, capítulo 3, Flamenca (2015).....	83
Quadro 30 - Nota 6, capítulo 3, Flamenca (2015).....	84
Quadro 31 - Nota 7, capítulo 3, Flamenca (2015).....	84
Quadro 32 - Nota 8, capítulo 3, Flamenca (2015); nota 3, capítulo 3, Flamenca (2019).....	85
Quadro 33 - Nota 11, capítulo 3, Flamenca (2015).....	85
Quadro 34 - Nota 14, capítulo 3, Flamenca (2015).....	86
Quadro 35 - Nota 15, capítulo 3, Flamenca (2015).....	87
Quadro 36 - Nota 16, capítulo 3, Flamenca (2015).....	87
Quadro 37 - Nota 17, capítulo 3, Flamenca (2015).....	88
Quadro 38 - Nota 19, capítulo 3, Flamenca (2015).....	89

Quadro 39 - Nota 21, capítulo 3, Flamenca (2015).....	89
Quadro 40 - Nota 22, capítulo 3, Flamenca (2015).....	90
Quadro 41 - Nota 6, capítulo 3, Flamenca (2019).....	91

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: No percurso de uma obra que “merece ocupar su lugar entre nuestros clásicos”.....	16
1.1. Flamenca através dos tempos: do medievo ao tempo presente.....	17
1.1.1 Em busca do Amor Cortês.....	23
1.1.2 O contexto de Flamenca.....	27
1.1.3 Hipóteses de autoria.....	29
1.2. Traduções do Roman de Flamenca : de La Dame de Bourbon à Flamenca.....	35
1.2.1 Edições francesas.....	36
1.2.2 Edições estrangeiras.....	37
Capítulo 2: Percurso teórico.....	42
2.1 O fazer tradutório e os horizontes do tradutor.....	42
2.2 Paratextos: uma extensão do tradutor.....	43
2.3 Flamenca, traduções e paratextos.....	48
Capítulo 3: A voz do tradutor nos paratextos de Flamenca.....	50
3.1 Paratextos de Flamenca (2015).....	53
3.2 Paratextos de Flamenca (2019).....	65
3.3 Perspectivas tradutórias de Espadaler entre as duas edições.....	69
Capítulo 4: Considerações finais.....	95
Referências.....	99

Introdução

*Bueno, yo por amor, uff,
bueno, hasta bajé al infierno
Eso sí, como subí con dos ángeles
(Duele, duele, duele, duele)
Pues, no me arrepiento de haber bajado
Pero bajar, bajé, ¡eh!c
Bajar, bajé
(Duele, duele, duele, duele)*

*Te atrapa sin que te des cuenta
Te das cuenta cuando sales
Piensas, ¿cómo he llegado hasta aquí?
Preso (Cap.6: Clausura), Rosalía, 2018*

Esta dissertação debruça-se principalmente sobre o amor no romance de Flamenca. Ele, que recheia as páginas mais célebres da literatura, encontra, nas traduções, múltiplas formas de se manter vivo e pulsante, conectando incontáveis tradições literárias. Este texto surge, então, do interesse no amor traduzido nas canções de Rosalía, *trobairitz*¹ contemporânea, que reatualiza e reconfigura as páginas de *Flamenca* com o lançamento, em 2018, de seu segundo álbum, “El Mal Querer”, que dialoga diretamente com a narrativa do romance aqui estudado. No ano seguinte, interessado por mais detalhes sobre esse álbum, adentrei no universo de Flamenca. Após o lançamento da tradução espanhola do romance, com prólogo e notas do tradutor Anton M. Espadaler, pude ter acesso a essa narrativa, que despertou não apenas meu interesse como leitor, mas como pesquisador e estudante em Letras. Nesse mesmo ano, com a orientação do professor Kall Sales, iniciei uma investigação que analisava “El Mal Querer” como uma tradução intersemiótica de Flamenca que, em 2020, veio a tornar-se o meu trabalho de conclusão de curso de Letras-Espanhol, intitulado “Entre

¹ *Trobairitz* é uma palavra em occitano que está presente em Flamenca e significa trovadora. Como veremos no capítulo 4, é provavelmente o primeiro registro desse vocábulo na literatura e primeira vez em que o fazer trovadoresco é atribuído a uma mulher.

Flamenca e El Mal Querer: tradução intersemiótica da personagem feminina”, publicado como artigo na Revista Areia no mesmo ano.

O amor a El Mal Querer, que inicialmente aparentava surgir por meio da música, trouxe consigo outros amores, o amor a Rosalía, amor a *Flamenca*, amor a Flamenca, amor à tradução, e fez com que eu despertasse para aquilo que eu já conhecia, mas que ainda não havia explorado, o amor à literatura e o amor à pesquisa. Por isso, antes de tudo, essa dissertação é sobre *Flamenca* e sobre Flamenca; depois de tudo, é sobre amor e sobre Amor.

É preciosa a relação entre musicalidades e intertextualidades que rodeiam a obra e suas traduções aqui estudadas e que serão exploradas nos capítulos subsequentes. Uma obra medieval, escrita provavelmente no século XIII, que ecoa a cadência das histórias cantadas na poesia trovadoresca com a gravidade melódica do amor cortês, que atravessa os séculos, ora deixando de ser música, ora mingando a um silêncio secular, ora reinventando-se por meio de uma combinação de Pop, Flamenco e música experimental. O sentimento que *El Mal Querer* provoca é o mesmo que sentimos ao ouvir determinadas canções, em que quando entendemos que chegaremos ao seu fim, nos deparamos com uma inesperada modulação que a reapresenta em sua mais urgente intensidade. Quando o som de Flamenca está constante e linear, *El Mal Querer* surge para fazer essa obra ser ouvida novamente, em um alto volume que cresce exponencialmente junto com a música de Rosalía.

É por meio da música, das canções trovadorescas de amor cortês, que *Flamenca* nasce e tem sua história difundida, cantada e contada. Como se voltasse à sua forma primeira, é também por meio da música que ela retorna ao seu lugar de honra, à qualidade de clássico, alcançando reconhecimento mundial, através de Rosalía, que assume o papel de trovadora, ao contar essa história numa composição poética e política, mas que também desempenha o papel de Flamenca, por cantar essa mulher personagem, cuja voz representa muitas outras mulheres e histórias atravessadas entre os oito séculos que as separam. A protagonista também é traduzida e interpretada a partir de diversas perspectivas, desde a pureza da sua religiosidade, à discrição de sua sensualidade, como também à força do seu empoderamento e das suas decisões.

Apesar de todas as versões, traduções e interpretações que possam existir sobre a protagonista, declaro minha predileção à Flamenca amante, pois Amor, com inicial maiúscula, é o que fundamenta a sua história. Esse entendimento nos induz a pensar sobre o conceito

clássico do *eros*, um amor que foge da ideia de pureza e envolto apenas em sentimentos, um amor que foge da perspectiva do amor de casal pregada pelo cristianismo.

A depender do olhar que direcionamos ao panorama completo desse amor, podemos ver o quão contraditório é entender que o pensamento moralmente aceito pela sociedade do contexto no qual *Flamenca* se insere é justamente o bíblico, que prega um amor que supostamente “não maltrata”. A propriedade que o esposo tinha sobre a sua esposa na época dava legalidade a atrocidades como as que ocorrem no romance. Mas se é absurdo pensar nessa não intervenção da sociedade diante de um relacionamento abusivo, pensar que situações como essa seguem acontecendo no século XXI, parece algo muito mais gritante.

É essa perspectiva que ordena ao amor determinada pureza, mas que, ao mesmo tempo, fecha os olhos aos abusos visivelmente vividos dentro das relações que podemos compreender o amor de Archambault. A perspectiva de Pausânias em *O Banquete* (1999) traz essa clássica distinção entre o amor celeste e o amor vulgar. Segundo o seu pensamento o amor celeste é belo e consequentemente bom, em contraste com sua versão vulgar, que seria superficial e passageira. Em *Flamenca*, considero que esse amor vulgar é o mais importante, pois é por meio dele que a traição se ressignifica na vida da protagonista. Viver o amor proibido significa muito mais do que se entregar à luxúria, mas marca um importante ponto na evolução da personagem, pois é a partir dele que Flamenca reflete sobre a sua condição e planeja suas ações para a sua liberdade. No caso de Flamenca, o amor puro, o sagrado, é também o que a aprisiona. Em contrapartida, o amor impuro, transgressor, é libertador à sua forma.

Amor é o que induz ao pensamento de que vale a pena lutar contra uma aflição, contra a dor na alma da nossa heroína, contra a prisão e contra os abusos sofridos por ela e causados por seu marido. Como Flamenca, Amor tem muitas faces. A relação entre Amor e Dor, talvez a mais clichê das rimas, representa uma dualidade comumente vista nos discursos sobre os vínculos amorosos, em que há uma linha tênue que separa a satisfação e o sofrimento. Essa rima, também presente em Flamenca, enfatiza a marca de dor que o amor deixa nos amantes:

Li mi'amors non es amors:
Ans es angoissa e dolors,
Plena d enui e de treball
Sanglot e sospir debadaill (Anônima, séc. XIII)

Nessa perspectiva, podemos evocar o entendimento socrático do amor e da sua associação com a ausência. No diálogo que se estabelece em *O banquete*, Sócrates associa o amor à ausência, o amor é um desejo por algo que nos falta (Platão, 1999). Essa relação também está presente na história de Flamenca, pois até que a relação dos amantes não se realize, eles sofrem males no corpo e na alma. A protagonista chega a lamentar que seu amor não é amor, mas angústia e dor.

No entanto, Sócrates também diz que o ser humano primeiramente se apaixona pelos corpos e pela sua beleza e só depois por algo além disso. Isso é bem diferente do que acontece nesse romance, no qual Guillermo, o típico mocinho das histórias de amor, o cavaleiro virtuoso, se apaixona por Flamenca sem vê-la, apenas por sua descrição e por sua história. Qualifico-o como típico e destaco a sua importância na narrativa, mas também quero redirecionar um pouco os holofotes que normalmente lançam luz a esse tipo de personagem masculina. Guillermo não é o príncipe encantado dos contos de fadas, que salva a princesa no fim da história. Flamenca não é quem teria o poder para decidir sobre a sua própria vida pelos padrões do seu tempo, no entanto é ela quem subverte esses princípios e muda o seu próprio destino.

Embora o amor próprio de Flamenca seja admirável, considero que o amor mais belo da obra está na relação entre Flamenca e suas damas de companhia. Alicia e Margarita são duas mulheres, que inicialmente são postas ao lado de Flamenca, por serem servas de confiança de seu marido, mas elas mesmas encontram erros nas atitudes de Archambault. Com isso, a partir desse momento, a sororidade fala mais alto e a relação entre senhora e servas, se torna uma linda história de amor, na qual Alicia e Margarita passam a ajudar e aconselhar Flamenca sobre suas atitudes em suas relações com seu marido e com seu amante.

Dentre tantos amores presentes nesse romance, poderíamos deixar no esquecimento o amor de Archambault, conde de Borbón e marido de Flamenca. Um amor possessivo e doentio. A representação de um patriarcado que até condiz com o seu tempo e que lamentavelmente tenta resistir e existir na atualidade. Um sentimento que transpassa as virtudes de qualquer outro amor e se torna desprezível e maldoso. Diante de tudo, é com muito prazer que o amor de Flamenca na narrativa faz com que, muitas vezes, esqueçamos de seu marido, como um desejo de que este não existisse.

São formas, versões e traduções de um amor, que resultam em uma infinidade de amores, a partir das vidas que os lêem. Quando lemos *Flamenca* em uma língua que temos acesso, adentramos a um universo literário que também está relacionado às impressões que o vocabulário dessa língua nos permite contemplar. O ponto importante da tradução vai além do sentido literal da ação de transpor texto entre fronteiras linguísticas. A tradução de *Flamenca* permite que, a partir de sua leitura, seja possível vislumbrar *Flamenca* como uma mulher que também faz parte da cultura da língua de chegada, ou seja, por meio da tradução e através da visão de mundo do leitor de determinada língua, a personagem também é transposta social e culturalmente.

Nesse sentido, seguindo o percurso desta dissertação, apresento, no segundo capítulo deste trabalho, algumas características formais de *Flamenca*. Inicialmente trago uma síntese da história sobrevivente, da parte da obra que remanesce até a atualidade por meio do manuscrito de Carcassonne, deixando explícita a presença das lacunas que ocorreram por meio da deterioração do texto original através dos séculos que separam a sua escrita do seu redescobrimto por François Raynouard.

Em seguida, trago, por meio de uma pesquisa bibliográfica de estudos anteriores sobre a obra, análises literárias, aspectos historiográficos relativos à data de composição, à língua, ao local de composição, bem como ao espaço da narrativa, ao seu gênero e aos seus aspectos formais. Ainda nesse capítulo, percorro os caminhos obscuros da autoria do texto e apresento as hipóteses sobre elas, visto que atualmente a obra é classificada como de autoria anônima, mas que, para alguns autores, há indícios de autoria, principalmente de Bernardet, o trovador, e a Daudé de Pradas. Além disso, apresento uma nova perspectiva à autoria dessa obra, atestando, por meio de pesquisadoras que estudam a literatura de autoria feminina na Idade Média, que é válido considerar também que *Flamenca* possa ter sido escrita por uma mulher e considerada uma obra com características feministas, algo que está atestado na cinto da edição de 2019, traduzida por Espadaler. Ademais, o capítulo traz um percurso histórico de traduções e edições e reedições de *Flamenca*, referendadas no site Occitanica, portal da língua occitana, no Index Translationum e em sites alternativos, como portais de universidades e sites de compras de livros.

No terceiro capítulo, serão apresentadas as concepções tradutórias e metodológicas que permitirão que *Flamenca*, como obra traduzida por Espadaler, possa ser analisada dentro desta dissertação, com um olhar sobre os possíveis horizontes da tradução e do trabalho do

tradutor como conceitua Berman. Além disso, também serão vistos conceitos editoriais referentes aos paratextos conforme compreensão de Genette (2009).

No quarto capítulo, serão realizadas as análises dos paratextos das edições de *Flamenca* traduzidas por Espadaler, primeiramente individualmente e, na sequência, em cotejo. Nessas análises, refletiremos sobre o papel da edição e do tradutor por meio de alguns elementos paratextuais, como capas, prólogos, intertítulos e notas. Ademais buscaremos a compreensão de alguns princípios tradutórios que se apresentam nas edições para a construção das duas traduções como produtos que atendem a determinado objetivo acadêmico e/ou mercadológico.

Em todo o trajeto pelo qual este trabalho percorrerá, buscaremos caminhar junto com o tradutor Anton M. Espadaler, no tocante à sua produção acadêmica e às entrevistas concedidas sobre as suas traduções de *Flamenca*. Assim, entenderemos processos, percorremos caminhos e contemplaremos horizontes que se desenham através da tradução, que transporta línguas, histórias, canções, culturas e amores a lugares inimagináveis.

Em Espadaler também encontramos relações de amor, sentimento refletido no seu estudo que transpassa a língua catalã, a literatura medieval e a tradução. Através do trabalho desse medievalista, quem nos apresenta *Flamenca*, será possível conhecê-la pela perspectiva de um experiente professor acadêmico, mas que não se vale apenas do seu próprio conhecimento, mas também bebe de outras fontes, de outros amantes de *Flamenca*.

Capítulo 1: No percurso de uma obra que “*merece ocupar su lugar entre nuestros clásicos*”.

trobairitz (v. 4581) és el femení de trobador. El mot apareix molt probablement per primera vegada en aquest passatge.

Anònima/o, 2015, p. 214

Flamenca é um romance anônimo em occitano antigo em forma versificada. O que se conhece da obra é uma única cópia que apresenta uma certa quantidade de lacunas e se conserva na Biblioteca de Carcassona, na França. Apesar de datado do século XIII, o manuscrito da obra esteve sob desconhecimento durante séculos, voltando à luz apenas no século XIX, quando descoberto e reeditado para publicação por François Raynouard. Da sua origem aos dias atuais, a obra passou por um longo percurso. Inicialmente, é importante pensarmos nesse romance levando em consideração que não há registros históricos que declarem certeza sobre a sua data de escrita. Os estudos que datam *Flamenca* como sendo do século XIII se baseiam em aspectos presentes no texto da própria obra, como datas, características presentes no manuscrito de Carcassona, tais como o seu material, letras e tintas utilizadas na escrita.

Apresento esses dados que iluminam as origens de *Flamenca* com incertezas, para prestar-me à compreensão de que também este estudo é fundamentado em terreno, até certo ponto, desconhecido, cujo alicerce se constrói com base na investigação de estudiosos, medievalistas, especialistas em tradução, entre outros. No entanto, este trabalho também buscará iluminar os caminhos em alguns pontos obscurecidos durante a Idade Média.

Partindo desse olhar sobre o medieval, é importante destacar que os registros, relatórios e estudos sobre o Roman de *Flamenca* só existem após o seu redescobrimento, no século XIX. Por muitos anos a obra passou por um silêncio e somente na quarta década do século XIX o romance é encontrado por Raynouard, e a partir dessa descoberta surgem as primeiras traduções e, conseqüentemente, os trabalhos de investigação sobre essa obra.

No século XX foram realizadas traduções ao francês, ao inglês, ao alemão, ao italiano e ao russo. Essas traduções, além da difusão da obra, permitem e incitam o estudo em

diversos âmbitos de investigação acadêmica. Além dessas traduções, o que considero um fator de extrema relevância para a difusão da obra no século XXI é o lançamento do álbum musical *El Mal Querer*, de Rosalía. Se no século XIII existiam diversos obstáculos para a circulação de uma obra, no século XXI, com o advento da internet, na divulgação de *El Mal Querer*, Rosalía não promociona apenas o seu álbum, mas apresenta *Flamenca* ao mundo. É por meio de *El Mal Querer* que muitos, assim como eu, conheceram e conhecerão *Flamenca*, bem como a trarão ao universo da pesquisa acadêmica.

1.1. Flamenca através dos tempos: do medievo ao tempo presente

Flamenca é uma obra escrita no período conhecido como Idade Média, portanto é importante fazer algumas observações que não só a caracterizam, mas também são recorrentes em obras dessa época. *Flamenca*, na forma da qual dispomos na atualidade, apresenta lacunas em partes da sua narrativa, principalmente no início e no fim. É importante reiterar que, como grande partes das obras que sobrevivem ao tempo, o que se tem hoje como início da obra apresenta uma lacuna que, segundo Mercedes Brea, no prólogo da edição de Antoni Rossell (2009), não nos coloca nenhum obstáculo para o conhecimento ou para a apreciação da história de Flamenca, pois:

A história está completa e os versos que faltam serviriam, talvez, só para fazer uma apresentação inicial da protagonista e das circunstâncias que rodeiam o momento que seu pai decide outorgar-lhe marido, assim como para completar os detalhes da recuperação final da ordem social que se considera desejável. (p. 6)²³

Nessa perspectiva, Rocha apresenta, em comparação com Chrétien de Troyes, alguns aspectos que possivelmente estiveram na lacuna inicial, como as informações sobre o autor e um detalhamento maior acerca da protagonista:

O manuscrito apresenta algumas lacunas que não comprometem o entendimento da obra. A lacuna inicial, entretanto, priva-nos de conhecer melhor o próprio autor, pois era comum, como nos mostra Chrétien de Troyes, que o escritor se apresentasse, na terceira pessoa, relatando as suas dificuldades e seu empenho em contar a história da maneira mais fiel e cativante, privando-nos também de uma descrição e de uma contextualização a respeito da protagonista Flamenca— bela como o sol, ajuizada e letrada (2014, p. 171).

² La historia está completa y los versos que faltan servirían, tal vez, sólo para hacer una presentación inicial de la protagonista y de las circunstancias que rodean el momento en que su padre decide otorgarle marido, así como para completar los detalles de la recuperación final del orden social que se considera deseable.

³ Todas as traduções não referenciadas nesta dissertação foram feitas pelo autor.

Existem diversas outras possibilidades que justificariam a ausência desses trechos, entre elas que a ação do tempo pode ter deteriorado os trechos faltantes. A hipótese de desgaste ou decomposição do material é bastante aceitável, principalmente pela maior parte das ausências estarem nas extremidades, no início e no fim da narrativa. Entretanto, outras causas também podem ser consideradas, como a censura, que pode ser a responsável por eliminar trechos que pudessem disseminar determinado tipo de ideologia. A retirada intencional de partes da obra é a perspectiva defendida por Anton María Espadaler, professor acadêmico responsável pelas traduções de Flamenca estudadas neste trabalho. Em entrevista ao portal Núvol, sobre as “mutilações” na obra, Espadaler argumenta:

Em primeiro lugar, é necessário perguntar-se como se interpreta a mutilação. Há quem pense que estas faltas são voluntárias e que o autor seria um tipo de antavanguardista que nos momentos mais críticos opta por deixá-lo em branco. Mas isso é excessivo. A crença majoritária, e a que eu sigo, considera que as mutilações foram feitas por um censor, porque a maioria dessas faltas se produzem em momentos muito conflituos. Assim então, ou foi cortado para evitar uma ideologia perigosa, ou porque a página do manuscrito era bonita e algum colecionista malvado a roubou. Eu opto pela censura, porque é um romance, do ponto de vista ideológico e da ortodoxia moral cristã (católica, sobretudo), muito perigoso⁴ (Espadaler, 2015, n.p).

Ainda segundo o tradutor, é possível que o autor, bem como seu texto, apresentasse tendências hedonistas. A teologia hedonista, doutrina ética e filosófica, foi proibida pela Igreja na Idade Média, pregava o prazer extremo como a maior dádiva da vida humana, pois defende que Deus, encarnando-se, livrou a humanidade do pecado original. Dessa forma, a censura é uma possibilidade dentro da compreensão sobre as lacunas no manuscrito da obra.

Para conhecermos um pouco da narrativa, apresentaremos um pequeno resumo da história. O que temos atualmente no romance, inicia-se pela dúvida do conde Gui de Namur, que deve decidir entre duas propostas a quem deve dar a mão de sua filha, Flamenca, em casamento. Entre os proponentes estão o rei e o conde de Archambault de Borbón. Os conselheiros do conde Gui recomendam que ele ouça a sua esposa e a própria Flamenca, que recebe nessa conversa os atributos de “que es muy sensata y sabe apreciar las cosas razonables” (Anônima/o, 2019, p. 13). Considero importante destacar que nesse trecho não

⁴ En primer lloc cal preguntar-se com s’interpreta la mutilació. Hi ha qui pensa que aquestes manques són voluntàries i que l’autor seria una mena d’avantguardista que en els moments més crítics opta per deixar-ho en blanc. Però això és excessiu. La creença majoritària, i la que jo segueixo, considera que les mutilacions van ser fetes per un censor, perquè la majoria d’aquestes manques es produeixen en moments molt conflictius. Així doncs, o bé s’ha retallat per evitar una ideologia perillosa, o bé perquè la pàgina del manuscrit era bonica i algun col·leccionista malvat la va escapçar. Jo em decanto per la censura, perquè és una novel·la, des del punt de vista ideològic i de l’ortodòxia moral cristiana (catòlica, sobretot), molt perillosa.

temos nas edições uma apreciação de Flamenca quanto ao assunto, pois na fala de sua mãe há uma interrupção por uma lacuna do texto, que é continuado em outra cena. Diante de dois motivos, o escolhido para casar-se com Flamenca é o conde Archambaut de Borbón, porque o conde Gui⁵ sempre quis estabelecer alianças com Archambaut e apresentou certa insatisfação ao pensar em não voltar a ver sua filha quando caso esta se tornasse rainha. Dessa forma, o conde Archambaut de Borbón vem às terras de Namur e assim que encontrou Flamenca,

acendeu-se o seu coração dentro do corpo de um fogo de amor, impregnado de uma doçura tão suave, que enquanto o corpo preserva todo o fogo, e por fora não aparece nenhum sinal do calor que sofre o corpo porque queima por dentro, no entanto, por fora treme e, por isso, não parece que o mal lhe venha do ardor⁶ (*Ibid.* p. 16).

São realizadas duas cortes luxuosas com a presença dos mais nobres da região, a primeira em Namur e a segunda em Borbón. Na cerimônia em Namur, o conde Gui entrega Flamenca a Archambaut, que inicialmente demonstra grande admiração e respeito. As bodas duraram mais de oito dias e ao ir embora Archambaut apresenta sua gratidão ao seu agora sogro para ir a Borbón preparar também a sua corte, pedindo, assim, que Flamenca lhe seja enviada no prazo acordado.

A corte de Borbón se deu, como em Namur, de forma luxuosa e com a presença dos mais nobres, incluindo o rei. O bispo de Clermont proibiu que se abandonasse a corte antes dos quinze dias que o rei queria que durasse. Durante a corte, Flamenca era admirada por homens e mulheres. Em um momento da cerimônia, o rei solicita que se comece uma dança para que ele a dance com Flamenca e a partir desse episódio se inicia o que vai desenvolver o sentimento de ciúme de Archambaut. A rainha informa a Archambaut que a relação entre o rei e a Flamenca lhe parece indigna, que resplandece um sinal de amor. A princípio, o conde não dá muita importância ao sentimento da rainha, mas as suas palavras seguiram atormentando o pensamento do noivo, que aparenta buscar motivos para que elas sejam reais. A partir desse diálogo, todas as ações que envolviam o rei e Flamenca eram vistos com olhar de desaprovação dos seus respectivos cônjuges, apesar de que Archambaut não aparentasse.

A corte de Borbón durou mais de dezessete dias e aos vinte dias, o rei e todos os demais se despediram. Apesar do sentimento iniciado a partir da rainha, o rei não tinha intenções maldosas em relação a Flamenca: “ no entanto, o rei não a amava por amor, mas

⁵ Os nomes próprios das personagens apresentados neste trabalho seguem a edição de 2019 traduzida por Anton M. Espadaler.

⁶ “se le encendió el corazón dentro del cuerpo de un fuego de amor, impregnado de una dulzura tan suave, que mientras el cuerpo preserva todo el fuego, y por fuera no aparece ninguna señal del calor que sufre el cuerpo, porque quema por dentro, sin embargo por fuera tiembla, y por eso no parece que el mal le venga del ardor”

cria fazer uma grande honra a Archambault quando a abraçava e a beijava diante dos seus olhos, já que não havia nisso nenhuma má intenção”⁷ (*Ibid.* p. 32).

Ao fim das festas, Archambaut estava sendo corroído pelo ciúme e “não via a hora de estar em seu quarto para encontrar sua esposa e bater nela”⁸ (*Ibid.* p. 33), mas a encontrou acompanhada por um grande número de damas do castelo. Como consequência desse mal, Archambaut começou a nutrir um sentimento de ódio e rechaço à Flamenca, inclusive um arrependimento de tê-la tomado como esposa.

O conde decide prender Flamenca em uma torre junto com duas donzelas, de onde ela só pode sair para missas e cerimônias oficiais. Apesar de mantê-la presa, Archambaut vinha constantemente vigiá-la e inspecionar se havia algo suspeito. As donzelas que acompanhavam Flamenca se chamavam Alicia e Margarita e se tornaram grandes amigas de sua senhora, consolando-a e dando o suporte para sobrelevar a triste situação na qual se encontrava. Na igreja, assistia à missa em um local escuro e escondido, longe da visão das pessoas inclusive do padre, recebendo a paz por meio de um coroinha, que dificilmente conseguia vê-la.

Havia em Borbón lugares de águas termais muito famosas por suas propriedades curativas que sanavam qualquer tipo de males, um dos mais luxuosos era de um amigo de Archambaut que se chamava Pedro Gui e ficava perto de sua casa. Archambaut levava sua esposa para banhar-se nessas águas quando queria dar a ela algum tipo de distração, porém com muita desconfiança, fechava a porta dos banhos com uma grande chave e ficava esperando fora.

Nessa parte da história surge o personagem Guillermo de Nevers, um cavaleiro de Borgonha que, do que se mantém nas edições da atualidade, é quem tem a descrição mais longa e detalhada. É válido reiterar a ideia que no início do romance, na parte perdida, pudesse haver uma descrição muito mais rica e detalhada de Flamenca, ou até mesmo de Archambaut, que não é descrito pelo narrador, mas pela fala de personagens, permitindo-nos especular que talvez o caráter abusivo do conde de Borbón tivesse sido anunciado anteriormente na parte perdida da obra de partida. A descrição de Guillermo destaca suas virtudes de caráter, intelectuais e seus atributos físicos, seus estudos em Paris, seu domínio sobre aspectos religiosos e sua linhagem nobre. Ao ouvir falar da situação na qual se

⁷ “Sin embargo, el rey no la amaba por amor, sino que creía hacer un gran honor a Archambaut cuando la abrazaba y la besaba delante de sus ojos, ya que no había en ello ninguna mala intención.”

⁸ no veia el momento de estar en su habitación para encontrar a su mujer y pegarle

encontrava Flamenca e sobre a sua inigualável beleza, o cavaleiro começa a sentir que a amava: “Amor se aproximou a ele mostrando-se muito contente e alegre”⁹ (Ibid., p.48)

Guillermo se alojou em uma casa a quinze léguas de Borbón. É importante destacar que Amor, na narrativa, é tratada como uma personagem, sempre quando, nessas traduções, aparece com inicial maiúscula: “Amor não lhe concedia paz, nem tregua, o assaltava por todas as partes e lhe hostilizava, estando acordado ou dormindo”¹⁰ (ibid. p. 49). Em seguida, o cavaleiro foi a Borbón, perguntou qual a melhor pousada e o homem mais honrado, recomendaram a Pedro Gui, que lhe recebeu de forma muito cortês. Amor manteve Guillermo acordado durante uma noite, na qual o cavaleiro pensa e questiona sobre a situação de Flamenca como sobre a sua angústia por amá-la.

Na primeira missa após a sua chegada em Borbón, Guillermo vê a Flamenca pela primeira vez e lamenta por não poder vê-la completamente e confirma em seu coração o sentimento por ela. Em seguida, trata de estreitar relações com o padre e o acólito, o que será de grande importância para o seu plano futuro. Depois de uma noite em vela, Amor concede a Guillermo um bom repouso e em um sonho lhe mostra a sua senhora. Guillermo sofria de amor, “quem tivesse visto então a cor do seu rosto, teria se convencido de que ele era um apaixonado”¹¹ (Ibid., p. 74), ou seja, pelo mau estado de seu aspecto físico era possível saber que sofria por amor.

Guillermo se põe de acordo com Don Justino, o padre, para assumir as funções de acólito, mandando Nicolás, o coroinha, a Paris para estudar por alguns anos. Além disso, pede para que Pedro Gui mude de casa e deixe-o livre todos os quartos por um tempo, com a justificativa de estar só para curar seu mal. Assim, manda pedreiros construírem uma passagem do seu quarto aos banhos.

O plano do enamorado entra em ação e, agora na função de acólito, no momento da missa que teria que dar a paz, ele direciona, em voz bem baixa, uma mensagem a Flamenca: “Ai de mim”¹². Aquelas palavras chegaram a Flamenca, que junto com suas amigas refletiram acerca do significado daquela mensagem e até a próxima missa estiveram pensando na resposta que daria. Na missa seguinte, no momento de receber a paz, Flamenca diz “De que

⁹ Amor se acercó a él, mostrándose muy contento y alegre

¹⁰ Amor no le concedía paz ni tregua y le asaltava por todas partes, y le hostilizaba velando y durmiendo.

¹¹ Quien hubiese visto entonces el color de su rostro se habría convencido de que era el de un enamorado.

¹² “Ay de mí”

vos queixais?”¹³. Dessa vez, Guillermo é quem passa dias pensando na melhor resposta. Nesse diálogo, de missa em missa, ficam em uma conversa que dura meses, concluindo quando Guilherme propõe que eles se encontrem nas fontes de águas termais de Pedro Gui.

Flamenca, demonstrando estar doente pede a seu marido que lhe permita ir aos banhos para curar-se do seu mal:

— Querido senhor, já havia sentido esse nó (no coração) em outra ocasião e me curei tomando as águas. Por isso, senhor, queria banhar-me esta quarta-feira, se não o tens como inconveniente. Já é lua nova e daqui a três dias se verá toda inteira, e eu então já estarei melhor desse maldito desfalecimento que quase me tira a vida.¹⁴ (*Ibid.*, p. 128)

Assim, Archambaut permite que Flamenca vá aos banhos. Quando Flamenca, acompanhada de Alicia e Margarita, vai aos banhos, encontra Guillermo, que aparece pela passagem criada para este fim, então eles conversam e o cavaleiro lhe conta sua história e como chegou até ali. Após esse encontro, muitos outros se seguiram e foram permitidos por Archambaut pela justificativa de utilizar as propriedades curativas dos banhos.

Os encontros com Guillermo fizeram com que Flamenca estabelecesse para si mesma um pensamento de igualdade nessa relação, bem como percebesse o poder que tinha para comandar o seu próprio destino. Depois de algum tempo encontrando o seu amante nos banhos, “Flamenca se encontrava tão bem, tão alegre, tão graciosa e confiante que não se preocupava nem um pouco com Archambaut, nem sequer se colocava de pé quando entrava ou saía, e não tinha por ele nenhuma consideração”¹⁵ (Anônima/o, 2019, p. 149), o que fez com que o esposo questionasse a forma com a qual era tratado. Flamenca expõe o seu sentimento e propõe um pacto com seu marido, jurando que a partir desse momento ela vigiará a si mesma, como ele a vigiou, a fim de que conquistar a sua confiança¹⁶. Além disso, Flamenca, liberta de sua prisão, naquela mesma noite, organiza uma festa e pede que sejam convidados todos os nobres locais. Na manhã seguinte, Flamenca pede a Guillermo que siga seu caminho e volte à sua terra, retornando a Borbón apenas para o torneio que seria realizado em breve como parte de seu plano.

¹³ De que os quejais?

¹⁴ — Querido señor, ya había sentido este nudo en otra ocasión y me curé tomando las aguas. Por eso, señor, quisiera bañarme este miércoles, si no tenéis inconveniente. Ya es luna nueva, y de aquí a tres días se verá toda entera, y yo entonces ya estaré mejor de este maldito desfallecimiento que casi me quita la vida.

¹⁵ Flamenca se encontraba tan bien, tan alegre, tan graciosa y confiada que no se preocupaba lo más mínimo de Archambaut, y ni siquiera se ponía en pie cuando entraba o salía, y no tenía con él ninguna consideración.

¹⁶ Nesta continuidade temos mais uma lacuna no texto.

Guillermo avisa aos seus hóspedes que está de partida por encontrar-se bem, decidindo ir a Flandres ao tomar conhecimento de que o local estava em guerra. Após informar-se sobre a liberdade de sua filha e que, supostamente, seu genro estava curado dos ciúmes, o pai de Flamenca foi vê-la. O conde Gui, conta sobre Guillermo de Nevers, que havia conquistado fama na região devido ao seu desempenho em Flandes, para que seja convidado para o torneio.

Então, o duque de Brabante convocou um torneio, no qual Guillermo é convidado por Archambaut para participar do torneio organizado em Borbón. É importante salientar que no que temos do texto do *Roman de Flamenca* na atualidade, o torneio de Borbón é interrompido pela última lacuna do livro, deixando à imaginação do leitor o desfecho do torneio e da história de Flamenca.

1.1.1 Em busca do Amor Cortês

O amor cortês, gênero ao qual o *Roman de Flamenca* pertence, é uma tendência literária medieval e juntamente com a poesia trovadoresca, “acham-se intimamente ligados através de um contexto histórico-social bastante específico, e ambos são produtos e caminhos para uma nova forma de sensibilidade e para uma nova predisposição estética que despontam com bastante intensidade entre os séculos XI e XIV” (Barros, 2011, p. 195).

Inicialmente é válido chamar atenção ao fato de que Flamenca, segundo algumas perspectivas a respeito de sua data de composição, é um romance de amor cortês tardio, sendo comumente situada “um pouco mais tarde que outras narrativas occitanas, que servem de contraponto à esplêndida lírica trovadoresca que havia tido seu período de maior esplendor entre o meio e a segunda parte do século XII”¹⁷ (Brea, 2009, n.p). Outro ponto interessante destacado por Michel Pastoureau em seu livro *A vida cotidiana no tempo dos cavaleiros da tábua redonda* (1947) é que “a expressão amor cortês jamais foi empregada por autores medievais” (1989, p. 143). Segundo Pastoureau, “grosseiramente, podemos admitir que a expressão designa esse amor fundado na sublimação da dama, tal como é pintado pelos poetas líricos e romancistas dos séculos XII e XIII” (1989, p. 143). Quando voltamos à forma como Flamenca é descrita no romance, temos uma exaltação da personagem por meio das falas de

¹⁷ Un poco más tarde que otras obras narrativas occitanas, que sirven de contrapunto a la espléndida lírica trovadoresca que había tenido su período de mayor esplendor a mediados y en la segunda parte del siglo XII.

outras personagens, como pelo narrador que apresenta essa admiração partindo de olhares tanto de homens como de mulheres.

Eram muitos, no entanto, que só olhavam e contemplavam a Flamenca. E quanto mais consideravam seu aspecto, seu porte e sua beleza, que aumentava sem cessar, seus olhos se alimentavam com o olhar, mas deixavam a boca em jejum. Que Deus lhes condene, se acreditam que ela o agradecerá! Mas, se algum deles conseguisse trocar com ela uma só palavra, não lhe importaria se depois ficasse em jejum. Muitos se levantaram sem provar mordida/pedaço. Entre as damas, não havia uma só que não quisesse parecer com Flamenca; porque assim como o sol não há igual em beleza e luminosidade, assim era Flamenca entre elas, pois sua cor era tão fresca, seu olhar tão doce e amoroso, suas palavras tão prazerosas e encantadoras que a mais bela, a mais nobre, e a que costumava ser mais graciosa ficava quase muda e coibida. E tinha a impressão de já não valer nada, e assegurava que se esforçava em vão a dama que queria ser formosa quando ela estava presente.¹⁸ (Anônima/o, 2019, p. posição 214 cap 3.)

Pastoureau ainda afirma que nesse gênero existiam características comuns às protagonistas femininas, de caráter e principalmente físicas que dificilmente eram do corpo, portanto, “a maioria dos autores omite castamente tudo o que se encontra abaixo do pescoço” (1989, p. 147).

As vivas cores de seu rosto, que resplandeciam sem parar, eclipsavam e apagavam a beleza das demais. Deus não economizou nada quando a criou tão encantadora. Encantava em seguida aos que a viam ou a escutavam, e despertava seu desejo. E já que as damas louvavam sua beleza, podem convencer-se do quão bela era, já que no mundo inteiro não há três mulheres sobre as que se pussem de acordo todas as demais para encarecer unanimemente a sua beleza.¹⁹

Já no que diz respeito às características do Amado, não há uma definição concretamente estabelecida dentro do gênero (Pastoureau, 1989). Entretanto, é comum que a descrição feita apresente essa personagem com aspectos nos quais a beleza física seja evidenciada, pelo contrário, “os autores costumam pintar a feiura com numerosos detalhes” (Pastoureau, 1989, p. 148). Apesar dessa recorrência, em Flamenca, Guillermo é descrito com

¹⁸Eran muchos, sin embargo, los que sólo miraban y contemplaban a Flamenca. Y cuanto más consideraban su aspecto, su porte y su belleza, que aumentaba sin cesar, sus ojos se alimentaban con la mirada, pero dejaban la boca en ayunas. ¡Que Dios les condene, si creen que ella se lo agradecerá! Pero, si alguno de ellos lograra cruzar con ella una sola palabra, no le importaría si después se quedaba en ayunas. Muchos se levantaron sin probar bocado. Entre las damas, no había una sola que no quisiese parecerse a Flamenca; porque así como el sol no tiene igual en belleza y luminosidad, así era Flamenca entre ellas, pues su color era tan fresco, su mirada tan dulce y amorosa, sus palabras tan placenteras y encantadoras que la más bella, la más noble, y la que solía ser más graciosa se quedaba casi muda y cohibida. Y tenía la impresión de no valer ya nada, y aseguraba que se esforzaba en vano la dama que quería ser hermosa cuando estaba ella presente.

¹⁹ Los vivos colores de su rostro, que resplandecían sin parar, eclipsaban y apagaban la belleza de las demás. Dios no escatimó nada cuando la creó tan encantadora. Gustaba en seguida a los que la veían o la escuchaban, y despertaba su deseo. Y ya que las damas alababan su belleza, os podéis convencer de lo bella que era, ya que en el mundo entero no hay tres mujeres sobre las que se pusiesen de acuerdo todas las demás para encarecer unánimemente su belleza

adjetivos que não apenas enaltecem a sua nobreza e qualidades como cavaleiro, mas também seus atributos físicos e intelectuais.

Tinha os cabelos loiros, crespos e ondulados; a testa branca, alta, lisa e larga; as sobrancelhas negras e arqueadas, longas, espessas e bem separadas; os olhos grandes, verdosos e alegres; o nariz agraciado e bem proporcional, longo, reto e bem alinhado como a árvore de uma balestra; o rosto liso e colorado: uma rosa de maio no dia que brota não é tão bela, nem tão clara, como as cores do seu rosto, nos quais se misturava o branco onde se devia. Ninguém teve jamais tão boa cor. Suas orelhas estavam muito bem formadas: grandes, firmes e coloradas; a boca formosa e própria de alguém avisado e inclinado ao amor em tudo o que dizia; os dentes tinham a medida que lhes correspondia, eram mais brancos que o marfim; o queixo estava bem formado e para melhorá-lo ainda mais, tinha uma covinha no meio; o pescoço era reto, grande e largo, nem que se fossem vistos nervos nem ossos. Era muito largo de costas e as tinha tão fortes como Atlas; ombros arredondados e fortes bíceps, e os antebraços como devem ser; tinha as mãos grandes, fortes e duras; os dedos longos e lisas suas junções; o peito vigoroso e os flancos sutis; de nenhum modo mancava: suas anca eram grandes e²⁰ quadradas; as coxas redondas e compactas; os joelhos lisos, as pernas saradas/saudáveis, longas, retas, sem caroços; os pés curvos, côncavos e nervados: [à hora de correr] ninguém jamais o havia alcançado. (Anônima/o, 2009, p. 44-45)

Ademais, um aspecto que une o Amador de Flamenca a outros do gênero é uma busca por livrar-se de uma perturbação psicológica que lhe afeta em decorrência da intangibilidade do seu amor, bem como uma paciência e um domínio das suas capacidades intelectuais para lidar com a sua situação. Essa é uma característica de Guillermo comum dentro do Amor Cortês:

A *Mesura*, virtude que torna o Amador capaz de comportar-se com temperança e com moderação diante desta relação amorosa que é por outro lado de completa entrega, deve ser cultivada, e na verdade *aprendida* pelo trovador ou pelo amante cortês que realiza através do amor o *aprimoramento* do seu espírito. Deve o Amador exercitar uma infinita capacidade de espera, aprimorando uma paciência que é a única virtude que o permitirá manter-se vivo diante deste desejo extremo que está fadado a não se realizar nunca. Neste sentido, desempenha uma função dialética imprescindível a virtude da *Mesura*, através da qual o Amador procura exercer algum controle sobre os seus próprios sentidos, exercitando-se tanto na capacidade de discrição como na de evitar que o conduza aos extremos da loucura e da morte o inevitável desespero diante do afastamento do objeto amado. É assim que o Amor Cortês, pleno deste e de outros paradoxos, apresenta-se simultaneamente como um

²⁰ Tenía los cabellos rubios, crespos y ondulados; la frente blanca, alta, lisa y ancha; las cejas negras y arqueadas, largas, espesas y bien separadas; los ojos grandes, verdosos y alegres; la nariz agraciada y bien proporcionada, larga, recta y tan bien alineada como el árbol de una ballesta; el rostro liso y colorado: una rosa de mayo el día que brota no es tan bella ni tan clara como los colores de su rostro, en los que se mezclaba el blanco, donde se debía. Nadie ha tenido jamás tan buen color. Sus orejas estaban muy bien formadas: grandes, firmes y coloradas; la boca, hermosa y propia de alguien avisado e inclinado al amor en todo lo que decía; los dientes tenían la medida que les correspondía, y eran más blancos que el marfil; el mentón estaba bien formado, y para mejorarlo aún más tenía un huequecito en medio; el cuello era recto, grande y ancho, sin que se observasen nervios ni huesos. Era muy ancho de espaldas y las tenía tan fuertes como Atlas; hombros redondeados y fuertes bíceps, y los antebrazos como tienen que ser; las manos las tenía grandes, fuertes y duras; los dedos largos y lisas sus junturas; el pecho vigoroso y los flancos sutiles; en modo alguno cojeaba: sus ancas eran grandes y cuadradas; los muslos redondos y compactos; las rodillas lisas, las piernas sanas, largas, rectas y sin bultos; los pies curvos, côncavos y nervados: nunca nadie le había dado alcance.

extravasamento dos sentidos e como um sistema educativo para a *contenção dos sentidos*. (Barros, 2008, p. 7)

Segundo José D'Assunção Barros, um padrão de narrativa e de personagens se apresentam no Amor Cortês como elementos fundamentais:

Os personagens fundamentais estão todos ali: o Amador devotado, a Dama idealizada e socialmente inatingível, o marido ciumento, e até mesmo os *losengiers* que denunciam a paixão clandestina. Da mesma forma, aparecem intrincados neste romance trágico alguns dos tradicionais paradoxos do Amor Cortês: a relação íntima entre Amor e Morte, o imbricamento entre Nobreza e Sofrimento, bem como o confronto entre o Casamento socialmente condicionado e o Verdadeiro amor, levado até as suas últimas consequências trágicas – eis aqui os ingredientes de uma história amorosa que realiza o amor extremo e que o concretiza na metáfora da mulher que sem o saber devora o coração do trovador, ao qual vai depois se juntar no abraço definitivo da própria Morte. (2011, p. 197)

Ao buscarmos justificar a narrativa de Flamenca com os aspectos elencados por Barros, encontramos a própria Flamenca como a dama idealizada, cujo amor seria impossível por ser uma mulher casada; Archambaut, o marido ciumento; Guilherme o amante devotado; Amor, como uma personagem, o amor personificado, que não se apresenta como uma forma humana, mas está sempre presente; a relação indissociável entre o Sofrimento e a Nobreza; e a contraposição entre o Casamento, que traz angústias, violência e prisão, e o Verdadeiro Amor, que se dá por meio da traição, mas que brinda liberdade e condiciona empoderamento à protagonista.

Embora seja possível encontrar em Flamenca características das corriqueiras mocinhas das histórias de amor, se a analisarmos de forma atenta, será possível enxergar uma personagem que também perturba a moral, a religião e o papel que se esperava da mulher dentro de um casamento no contexto da sociedade na qual estava inserida. Paul Olson, em seu artigo "Le Roman de Flamenca: History and Literary Convention" (1958), apresenta diversos pensamentos sobre a obra a partir desse olhar. O amor também é transgressor, ele faz com que, em nome de si próprio, os enamorados ajam diferente do que agiriam se não estivessem sobre o seu domínio. Guillermo se utiliza de artifícios que rompem a barreira do sagrado a fim de alcançar e tornar real o seu desejo por Flamenca. Guillermo se utiliza do seu conhecimento religioso para assumir o lugar do coroinha da missa e pôr em prática o seu plano de chegar à Flamenca: "Queria que me prometessem que me tratarão como se fosse um coroinha, porque de outro modo não me conviria. Minha intenção é a de servir com total humildade a Deus e a

vocês ao mesmo tempo. Enquanto eu puder atender meu ofício, não me poupem de nenhuma tarefa.”²¹

Além disso, o amor faz sofrer. Quando Flamenca começa a questionar-se sobre as intenções de Guillermo, ela sugere que ele deveria buscar outra, pois o seu amor traz consigo alguns infortúnios: “Bem, é necessário procurar outra. Meu amor não é amor, é angústia e dor, e é cheio de raiva e labuta. Soluços, suspiros, sofrimentos, lamentações, calafrios, choros, tristezas no coração e amarguras são meus vizinhos e meus melhores amigos²²” (Anônima/o, 2015, p. 106).

Paul Olson divide a obra em três partes: a primeira trata do casamento de Flamenca com Archambaut e o seu ciúme; a segunda conta a chegada de Guillermo a Bourbon e seus artifícios para ligar-se a sua amada e a terceira, que se inicia a partir do fim do ciúme de Archambaut e a partida de Guillermo de Bourbon, até os torneios. Segundo Olson, as duas primeiras partes “usam convenções literárias para interpretar e satirizar as carreiras de figuras históricas individuais”²³ (Olson, 1958, p.18). Ou seja, possivelmente, como era comum nos textos desse tempo, as personagens que compõem a obra sejam inspiradas em personalidades que realmente existiram e que eram conhecidas pela/o autora/or de Flamenca. Outro aspecto que podemos destacar sobre a análise de Paul Olson é que Flamenca traz elementos satíricos e irônicos acerca da sociedade da época.

1.1.2 O contexto de *Flamenca*

É importante retomar e ratificar mais uma vez que apesar de Flamenca ser uma obra do século XIII, a crítica sobre ela não atravessa os séculos, já que há um intervalo, entre algum momento prematuro da sua história e o século XIX, no qual a obra permaneceu em torpor. Segundo parte dos críticos, o Roman de Flamenca foi descoberto de forma acidental²⁴

²¹ Quisiera que me prometierais que me trataréis como si fuese un monaguillo, porque de otro modo no me convendría. Mi intención es la de servir con total humildad a Dios y a vos a la vez. Mientras pueda atender a mi oficio, no me ahorréis ninguna tarea.

²² Doncs ja cal que se'n busqui una altra. El meu amor no és amor, és angoixa i dolor, i és ple d'enuigs i de treballs. Els sanglots, els sospirs, els patiments, les lamentacions, els rigors i el plor, la tristesa en el cor i l'amargor són els meus veïns i els meus millors amics.

²³ The first two parts use literary conventions to interpret and satirize the careers of individual historical figures.

²⁴ “The anonymous manuscript of *Le Roman de Flamenca* was accidentally discovered in Carcassonne (France) by Raynouard and was first fully edited and translated by P. Meyer in 1865” (Scrivner, Kübler, Vance, Beuerlein, 2013)

por François Raynouard, que publicou em 1838 alguns trechos acompanhados de tradução ao francês.

Janáina Marques Ferreira Rocha, que o analisou entre outras obras da Idade Média Central a partir de um olhar direcionado à arte do jogral em sua dissertação, afirma que “a estrutura métrica de Flamenca segue uma simetria rigorosa, formada pela sucessão de rimas consoantes, emparelhadas, em versos octossílabos” (Rocha, 2013, p. 41). Ainda sobre alguns aspectos formais da obra, a pesquisadora afirma que:

em alguns casos, é utilizado o enjambement que estabelece a continuidade de um verso a outro, atenuando a pausa final, fazendo com que a voz sustente a última palavra para se unir à primeira do verso seguinte, o que instaura uma ruptura na cadência rítmica de cada estrofe e produz versos mais aligeirados. Esse desalinhamento intencional da simetria é marca inequívoca da oralidade da obra, podendo revelar-se também como uma alternativa ao paralelismo tradicional presente na poesia lírica (Ibid., p. 41)

Sobre a língua de composição do poema, Chambon (2018) evoca Jud (1939) para afirmar que Flamenca foi escrita em uma variedade do *ancien rouergat*, o rouergat antigo. O site Occitanica²⁵ ratifica o rouergat como língua do autor da obra. Além disso, *The collection of Medieval Occitan*, um projeto de digitalização de textos em occitano antigo da Universidade de Indiana, apresenta *Le Roman de Flamenca* como parte de seu corpus. Ainda no referido site, há uma seção chamada *Flamenca Project*, na qual podemos acessar uma digitalização do texto do manuscrito em occitano antigo, a tradução para o francês de Paul Meyer (1865), a tradução para o inglês de E. D. Blodgett (1995), sendo possível colocá-las em cotejo, tanto verticalmente como horizontalmente. Um pouco do que é investigado pelo projeto é descrito no artigo “Le Roman de Flamenca: An Annotated Corpus of Old Occitan”, de Olga Scrivner, Sandra Kübler, Barbara Vance e Eric Beuerlein, que discute, entre outras questões, os aspectos formais e linguísticos da obra:

Este projeto se concentra no romance occitano antigo do século XIII, Le Roman de Flamenca. O manuscrito anônimo de Le Roman de Flamenca foi descoberto acidentalmente em Carcassonne (França) por Raynouard e foi totalmente editado e traduzido pela primeira vez por P. Meyer em 1865. Este romance foi caracterizado de várias maneiras como uma comédia de costumes, “o primeiro romance moderno”, e um romance psicológico, entre outras caracterizações. [...] Este romance apresenta múltiplos estilos literários, como monólogos internos, diálogos e narrativas, e oferece uma rica representação lexical, morfológica e sintática da língua falada no sul da França medieval.²⁶ (Scrivner et al., 2013, p.2)

²⁵ (<https://www.occitanica.eu/items/show/5160>)

²⁶ This project focuses on the 13th-century Old Occitan romance Le Roman de Flamenca. The anonymous manuscript of Le Roman de Flamenca was accidentally discovered in Carcassonne (France) by Raynouard and was first fully edited and translated by P. Meyer in 1865. This romance has been variously characterized as a comedy of manners, “the first modern novel”, and a psychological romance, among other characterizations...

1.1.3 Hipóteses de autoria.

Antes de adentrarmos nas discussões sobre a autoria de Flamenca, considero refletir sobre alguns aspectos que se apresentam como passíveis de questionamento quando optamos por debater a autoria em textos medievais, especialmente no que se refere ao significado da palavra autor. Para tanto, apoiamo-nos primeiramente no estudo apresentado no artigo “Auctor, Actor, Autor” (1927), de Marie-Dominique Chenu, que nos mostra um possível caminho etimológico e semântico do termo *auteur* em francês e, por extensão, que podemos aplicar para outras línguas neolatinas. Nesse estudo, Chenu afirma que, no latim, havia dois vocábulos, *auctor* e *actor*, que se distinguiam entre si em suas escritas, mas se assemelhavam em seus significados. Chenu especifica o significado de *auctor* como “aquele que, graças ao reconhecimento oficial, civil, acadêmico, eclesiástico, vê autenticadas a sua opinião, o seu pensamento, a sua doutrina, a ponto de deverem ser recebidos com respeito e acolhidos com docilidade”²⁷ (1927, p.83). Assim, a palavra *auctor* traz consigo um sentido de alguém que produz ou cria algo e tem propriedade para *fazê-lo*, pois, como afirma Chenu, na forma da palavra está sua origem na palavra *auctoritas*.

Em alguns estudos, discutiu-se analisar uma obra literária levando ou não em consideração o autor. Essa função do autor em relação a obra é comumente chamada de intenção e “sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e o seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido pela significação do texto” (Compagnon, 1999, p. 47). Sobre a análise de textos literários, refletiu-se sobre a relevância da intenção do autor para uma determinada obra, relevância que foi vista como indispensável. No entanto, foi no século XX que diversos grupos de estudiosos, como os *new critics*, os formalistas russos e os estruturalistas franceses, apresentaram-se desfavoráveis à consideração do autor no que se refere à obra de forma geral. Por mais que esse fosse um ponto de vista considerado em outros momentos da história, desde o século XX, a tendência crítica “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra” (*Ibid.* p. 47).

This romance features multiple literary styles, such as internal monologues, dialogues, and narratives, and offers a rich lexical, morphological, and syntactic representation of the language spoken in medieval southern France.

²⁷ Un auctor, désormais, c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiqués, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité.

Ademais, na tese da morte do autor, a partir da proposta desenvolvida por Barthes, conecta um novo elo à ideia entendida previamente: o leitor. A partir dessa forma de entender o texto, não temos um único sentido em um texto literário, mas uma infinidade de possibilidades interpretativas presentes em cada um dos leitores, fazendo com que a intenção do autor não seja fundamental para a compreensão geral do texto e, dessa forma,

o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é “esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita” (*Ibid.* p. 51)

No questionamento sobre a autoria de Flamenca existem algumas hipóteses, mas não há nem um consenso, nem um registro que testifique de forma segura quem foi o responsável pela escrita da obra. Sobre esse olhar, trarei nesta subseção algumas reflexões que podem ser estabelecidas sobre o anonimato na autoria da obra, que também será detalhado nos próximos capítulos.

Em 1865, a introdução da primeira edição completa de *Le Roman de Flamenca*, traduzida e com glossário por Paul Meyer, estabelece que “deve-se, portanto, até nova informação, resignar-se a considerar Flamenca como uma obra anônima”²⁸ (p. xxii), no entanto, por meio desta seção, apresentaremos alternativas a essa autoria que foram produto de investigação desde essa afirmação até os dias de hoje.

Na introdução da edição intitulada *The Romance of Flamenca*, tradução de Edward Dickinson Blodgett (1995), o crítico literário apresenta questões que permitem considerar Bemardet, o trovador, como provável autor da obra. É válido destacar que nas edições de Espadaler, o nome do trovador está grafado Bernadet (*Anônima/o*, 2019, p. 47; *Anônima/o*, 2015, p. 64), bem como nas edições apresentadas no site do Occitana Project, o que nos leva a entender um possível erro de leitura na grafia de algum dos dois casos.²⁹ Segundo E. D. Blodgett,

Apesar do fato de que um certo Bemardet é referido no poema, a maneira como ele é tratado é de pouca utilidade para determinar se ele é o autor. Ele é mencionado em um contexto que implica uma relação infeliz entre o Senhor de Alga, que se destaca por sua generosidade, que, no entanto, ele não concede a sir Bernardet. Este pensamento é enquadrado pelo elogio do narrador, na medida em que nunca deixa de prover aos seus menestrelis. Seria então Sir Bernardet um menestrel do Senhor de Alga, por quem o autor sente certa compaixão? Pois a passagem referente a

²⁸ Il faut donc, jusqu'à nouvel informé, se résigner à considérer Flamenca comme un ouvrage anonyme.

²⁹ Blodgett utiliza Grimm para mencionar que a apresentação do trovador como Bemardet, pode se referir a um possível erro de leitura que reproduziu as letras “rn” como um “m”.

Bernardet também aborda uma terceira figura que não é nomeada, mas que pode ser o autor/narrador³⁰ (Blodgett, 1995, n.p).

Apesar disso, Blodgett apresenta, por meio de outros estudiosos, problemas para o reconhecimento de Bernadet como autor da obra pela simples menção no texto, como por exemplo o fato de que ele seja citado com uma forma de tratamento honrosa, o que geralmente não acontecia ao referir-se a um trovador, que costumava não ser um nobre, mas mais um dos empregados da corte.

No artigo “Sur la date de composition du roman de Flamenca”, Jean Pierre Chambon, na sua investigação sobre as datas nas quais a história se passa e o possível intervalo de tempo da sua composição, inclui respostas aos questionamentos de “Quem? Qual língua? Para quem? Onde? Quando?”³¹ (Chambon, 2018, p. 349). Com isso, temos a sua perspectiva de autoria de Flamenca, que, conforme a sua investigação, recai sobre Daudé de Pradas:

Sobre essa base solidamente estabelecida, nos pareceu possível passar da determinação do regioleto auctorial à determinação do idioleto auctorial. A partir de um bom número de pistas linguísticas, mas sobretudo estilísticas e textuais – e mesmo extratextuais –, propusemo-nos, com a prudência que é devida, responder à pergunta “Quem?” pelo nome do trovador rouergat Daudé de Pradas.³² (*Ibid*, p. 350)

O portal da língua occitana, quando se refere à língua de Flamenca, indica que a variedade do rouergat antigo usado pelo autor de Flamenca seria a mesma presente nas obras de Daudé de Pradas, devido às numerosas semelhanças no que se refere aos seus aspectos linguísticos, permitindo assim a interpretação de que tanto esse trovador pode ser o autor de Flamenca quanto alguém contemporâneo a ele. Segundo a introdução da edição de *Four Cardinal Virtues*, de Daudé de Pradas, editada e com notas de Austin Stickney (1879), não se tem muitas informações sobre o autor:

Muito pouco se sabe sobre a vida de Daude de Pradas. A breve nota que em alguns manuscritos é anteposta às suas canções apenas nos diz que ele era de Rouergue, da cidade de Pradas, perto de Rhodéz; que ele era cônego da igreja de Maguelonne, um homem de talento e erudição, um grande “connaissance dels auzels prendedors”, e

³⁰ Despite the fact that a certain Bernardet is referred to in the poem, the manner in which he is addressed is of little avail in determining whether he is the author. He is mentioned in a context that implies an unfortunate relationship between the Lord of Alga, who is noted for his largesse, which, however, he fails to bestow upon sir Bernardet. This excursus is framed by the narrator’s praiseworthy, in as much as he never fails to provide for his minstrels. Would Sir Bernardet, then be a minstrel of the Lord of alga, for whom the author feels a certain compassion? For the passage referring to Bernardet also addresses a third figure who is unnamed, but who may be the author/narrator.

³¹ «Qui?», «Quelle langue?», «À qui?», «Où?», «Quand?»

³² Sur cette base solidement établie, il nous a paru possible de passer de la détermination du régiolecte auctorial à la détermination de l’idiolecte auctorial.4 À partir d’un bon nombre d’indices linguistiques, mais aussi et surtout stylistiques et textuels — voire même extra-textuels —, nous avons proposé, avec la prudence qui est de mise, de répondre à la question «Qui?» par le nom du troubadour rouergat Daudé de Pradas.

que ele escreveu canções. As canções, no entanto, não sendo a expressão de sentimentos reais, não eram populares ou frequentemente cantadas.³³ (p. 5)

Outra perspectiva que já foi problematizada de forma breve no capítulo “Flamenca: um clássico feminista do século XIII?”, que publiquei em 2022 no livro *O personagem feminino na literatura* (2022), é de uma possível autoria feminina para *Flamenca*. Conforme Luciana Calado Deplagne, em seu trabalho “A contribuição dos escritos de mulheres medievais para um pensamento decolonial sobre Idade Média” (2019), podemos pensar em uma possível autora para *Flamenca*. Nesse trabalho, Deplagne traz para um olhar decolonial a perspectiva do gênero na Idade Média e pensa a decolonialidade não apenas por caminhos percorridos após a colonização, mas, em diálogo com Quijano (2005), através dos dualismos hierárquicos intensificados a partir desse período, “modernidade/idade das trevas, homem/mulher, povos civilizados/povos selvagens etc” (Deplagne, 2019, p. 25).

É importante ressaltar que são muitas as discussões sobre as histórias de mulheres na Idade Média, como sobre o que as mulheres desse tempo contam sobre si mesmas. É indiscutível que há uma problemática apontada pelos recentes estudos feministas de que as histórias de mulheres sejam contadas por homens, a partir de uma ótica que traz consigo o peso do olhar do patriarcado, que representa a mulher como inferior ao homem. Assim, Deplagne afirma:

Defendo que é imprescindível construir não apenas a história das mulheres medievais, mas a história dos escritos dessas mulheres. Ao estudar a produção intelectual das mulheres medievais concretiza-se mais a fundo a percepção de um novo olhar sobre ideias preconcebidas sobre elas e sobre as relações entre os gêneros nesse período. (*Ibid.* p. 31)

Ademais, se pensarmos que o sistema da época faz com que a leitura que temos hoje sobre as mulheres da Idade Média seja diretamente influenciada pelo patriarcado entendermos que, por esse motivo, os registros sobre as mulheres chegam na atualidade de forma que os vejamos através de uma lente misógina. É importante destacar que, apesar da problemática referida acima, ainda foi possível que chegassem até os nossos tempos material tanto de autoria feminina, como referente às mulheres no medievo, apesar de dois fatores que implicam diretamente nesse tipo de obra: a quantidade de autoras e os princípios da produção de mulheres. Sobre esses fatores, Alves aponta :

³³ Very little is known of the life of Daude de Pradas. The short notice which in some manuscripts is prefixed to his songs merely tells us that he was from Rouergue, of the town of Pradas, near Rhodéz ; that he was canon of the church of Maguelonne, a man of talent and learning, a great connaisseur dels auzels prendedors, and that he wrote songs. The songs however, not being the expression of real feeling, were not popular, or often sung.

Na ordem da produção literária feminina durante a Idade Média, dois problemas principais são encontrados: primeiramente, a problemática da quantidade de autoras, sobretudo pela dificuldade de publicação de cópias durante o período medieval e na questão da acessibilidade dos estudos; segundo, sobre quais princípios consistem a produção das mulheres, tendo em vista a omissão de muitas delas e a dificuldade quanto a atribuição da autoria. (2021, p. 4)

Outro ponto que devemos perceber é que a cultura patriarcal da época e do local não impediu que obras de autoria feminina atravessassem os séculos e chegassem até o nosso tempo, “apesar dos registros de mulheres que desempenharam papéis fundamentais na cultura medieval terem sofrido um apagamento, existiram figuras femininas, tanto na história como na literatura, que agiram contra essa cultura patriarcal” (Carvalho, 2022, p. 125), destacando assim um papel da mulher diferente do que se destinava a ela pela cultura da época, nem sempre de inferioridade, submissão ou sujeição no que se refere ao homem:

De fato, ao observar algumas experiências entre homens e mulheres em determinados períodos do medievo, é possível perceber que nem sempre o lugar da mulher foi de apenas submissão e apagamento como se é de costume afirmar. Se é inegável que as assimetrias de gêneros com relações de opressão bem visíveis nas sociedades patriarcais, seja na Idade Média, seja nos demais períodos históricos, alguns estudos revelam que a nossa civilização nem sempre foi regida pelo patriarcado. (Deplagne, 2019, p. 28)

Assim, destaco a importância de que a autoria de Flamenca não seja atribuída apenas a um possível autor anônimo, mas também a uma possível autora, pois, como afirma Deplagne,

“considerar a inclusão dos escritos de mulheres às fontes canônicas, utilizadas até então pela retórica da colonialidade/modernidade, pode contribuir para a projeção de novas narrativas em torno da falsa imagem de uma mulher medieval submissa, iletrada e silenciosa. (Ibid. p. 55)

A própria obra, em sua narrativa, apresenta ao leitor a existência da figura feminina trovadora, com uma função que não apresenta distinção do papel masculino dentro desse movimento. Diante das palavras de conselho de Margarita, Flamenca exalta a astúcia e sabedoria de sua dama: “Margarita, você fez muito bem. Você é uma excelente trovadora”³⁴ (ANÔNIMA/O, 2019, p. 106). Antón María Espadaler, na edição de Flamenca ao espanhol, por meio de nota, afirma que o termo *trovadora* é

o vocábulo corresponde ao occitano *trobairitz*. É possível que tenha visto a luz pela primeira vez nessa passagem. As *trobairitz* participavam do mesmo universo que seus colegas e frequentemente se expressavam com notável liberdade. Entre as damas que trovaram, destacou-se uma parente dos senhores de Alga, Clara de Andusa (Espadaler, 2019, p. 106)³⁵,

³⁴ “Margarita, lo has hecho muy bien. Eres una excelente trovadora”

³⁵ El vocablo responde al occitano *trobairitz*. Es posible que viera la luz por vez primera en este pasaje. Las *trobairitz* participaban del mismo universo que sus colegas, y a menudo se expresaban con notable libertad. Entre las damas que trovaron, destacó una pariente de los señores de Alga, Clara de Andusa.

demonstrando, assim, que existiam mulheres que também exerciam o trabalho poético e literário da época. Em sua tradução para o catalão, também explicando o termo “*trobairitz*”, Espadaler acrescenta a indicação do livro *Les trobairitz, poetes occitanes del segle XII*, de Magda Bogin, como uma referência a essa produção feminina na Idade Média. O tradutor ainda agrega um comentário e afirma que “apesar do tom irônico, é claro que há uma valorização na qualidade e engenhosidade que aos seus olhos está adquirindo a elaboração do diálogo entre Flamenca e Guillem”³⁶. (Anônima/o, 2015, p. 215)

O louvor de Flamenca à inteligência de Margarita coloca em evidência a mulher intelectual, destacando que ela, dentro dessa poética, não se sustenta apenas por suas qualidades físicas, mas como produtora de cultura e arte. Sobre esta seara, Deplagne afirma que:

corpo e desejos das mulheres também são foco da poética trovadoresca produzida por escritoras nas emergentes línguas vernáculas. As mulheres trovadoras participaram da arte poética do período trovadoresco constituída tanto de monólogos amorosos (cansós, coblas), quanto de diálogos poéticos (tensons), manifestando em suas cantigas um elevado grau de consciência autoral e um caráter transgressor no que se refere à forma e escolha das temáticas. O trovadorismo em voz feminina muitas vezes parece romper com a lírica dos trovadores, regida pelas regras do amor cortês, e com ênfase na mesura e comedimento. (2019, p. 42)

Dessa forma, quis trazer aos estudos sobre o Roman de Flamenca o pensamento de que, pelo caráter inovador da obra no que se refere à forma de abordar aspectos femininos e permitir uma análise crítica feminista, a autoria da obra pode ser, sim, atribuída a uma mulher, evocando o que afirma Virginia Woolf: “arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (Woolf, 2014, p. 73). Essa perspectiva não só nos direciona a uma contemplação menos machista dessa obra, como nos permite refletir sobre todo o fazer científico e literário a partir de um olhar que não exclui mulheres, que subverte o sistema social e cultural da época:

Quem sabe tal caminho não sirva de inspiração para se pensar na atualidade outras formas de se representar os papéis do “masculino” e do “feminino” ao longo da História? De um lado, tornar mais visíveis os abundantes exemplos de mulheres protagonistas, e não apenas os de vítimas injustiçadas, por outro lado, refletir sobre posicionamentos positivos de homens em relação às mulheres, proporcionando-lhes identificações outras, além da masculinidade tóxica que as narrativas tradicionais nos ensinaram e que a nossa vivência atual nos confirma. (Deplagne, 2019, p. 55-56)

Ver *Flamenca* como uma obra que também pode ter sido escrita por uma mulher é estabelecer uma subversão que também resiste aos séculos. Se essa hipótese é uma realidade,

³⁶ “Tot i el to irònic, és clar que hi ha una posada en valor de la qualitat i l’enginy que als seus ulls està adquirint l’elaboració del diàleg entre Flamenca i Guillem.”

é real pensar também que a obra esteve desaparecida durante anos devido a uma censura, bem como também é possível pensar que esse anonimato é apenas uma autoria censurada, visto que apesar de uma obra produzida em um período relativamente laico, ela teve que atravessar períodos de repressão, silenciamento e inquisição.

1.2. Traduções do Roman de Flamenca : de *La Dame de Bourbon* à *Flamenca*

Nesta subseção, apresentarei as traduções de Flamenca e uma análise descritiva dos elementos paratextuais de suas respectivas publicações, análise que amplia e atualiza estudo anteriormente realizado no meu trabalho de conclusão de curso e cujos resultados foram publicados na Revista Areia, em 2020.

Como fonte primária para esta pesquisa, utilizamos o site Occitanica, portal da língua occitana, que elenca uma lista de edições e traduções, primeiramente francesas e, em seguida, de outros países. Um ponto relevante do conteúdo dessa página é um tópico sobre versões de títulos e as formas rejeitadas que, algumas vezes, destacam outros personagens que não Flamenca:

Foi François Raynouard quem, na ausência dos versos introdutórios e finais no manuscrito de Carcassonne, elabora o título Flamenca com o nome da heroína do romance. Flamenca é aceito hoje como um título uniforme convencional, mesmo que alguns críticos tenham defendido possíveis variantes que permitam que o romance seja reorientado para o personagem do cavaleiro Guillem (Limentani, 1965) ou o ciumento castigado, o senhor Archimbaut (Gschwind, 1971)³⁷ (Occitanica, s.d, n.p)

As edições citadas no artigo como rejeitadas são *La Dame de Bourbon*, que foi a primeira edição da obra, tradução feita por Mary-Lafon e publicada em 1860, motivo que a faz compor o título desta dissertação; *Las Novas de Guillem de Nivers*, de 1965, por Alberto Limentani; *Novas de Guillaume de Nevers*, de 1971, por Luciana Cocito; *Le Roman de Flamenca*, por Paul Meyer e Nelly-Lavaud, cuja data de publicação não consta no site, mas que podemos afirmar ser a edição de 1865; e *Le Roman d'Archimbaut*, de 1971, por Ulrich Gschwind.

³⁷ C'est François Raynouard qui, en l'absence des vers liminaires et finaux dans le manuscrit de Carcassonne, forge le titre Flamenca d'après le nom de l'héroïne du roman². Flamenca est aujourd'hui accepté comme titre uniforme conventionnel même si certains critiques ont plaidé pour des variantes possibles permettant de recentrer le roman sur le personnage du chevalier Guillem (A. Limentani, 1965) ou du jaloux châtié, le seigneur Archimbaut (U. Gschwind, 1971).

1.2.1 Edições francesas

O primeiro documento, listado entre as edições francesas do portal, que pode ser entendido como uma edição da obra publicada, é uma *notice* de 1935, na qual a descoberta do manuscrito de Flamenca é tornada pública, com os primeiros comentários sobre a obra, acompanhados por trechos extraídos do texto original e da sua tradução francesa, pelo próprio François Raynouard, que descobriu a obra em 1834.

A segunda, intitulada *La Dame de Bourbon*, é a primeira edição que, de fato, se apresenta como texto literário, visto que o documento anterior, apesar de apresentar trechos da obra, tinha um fim muito mais informativo. O livro *La Dame de Bourbon*, publicado em Paris, em 1860, segundo nota disposta na página de Occitanica, “é uma adaptação romanesca e livre da obra em edição ilustrada de desenhos românticos e litogravuras de E. Morin, gravadas por H. Linton”.

Seguindo a lista de edições de Flamenca, encontramos a tradução de Paul Meyer, intitulada *Le Roman de Flamenca* e publicada em Paris, em 1865. Essa é a “primeira edição completa do *Roman de Flamenca* e é acompanhada de uma tradução e de um glossário, além de fazer um julgamento severo sobre a edição de Mary-Lafon³⁸ (Occitanica, s.d, n.p). Como se pode notar, a razão dessa edição estar na lista de edições rejeitadas não está relacionada ao título, mas a um relatório publicado por Camille Chabaneau na *Revue des langues romanes*, em 1876, que faz uma forte crítica à edição de Meyer por erros de transcrição. No entanto, em 1901, Meyer publica uma segunda edição com o mesmo título, em resposta às críticas de Chabaneau, que, por sua vez, em 1902, publica outra crítica à nova edição de Meyer.

A edição listada subsequentemente é a de René Lavaud e René Nelli, publicada juntamente a outras duas obras no livro *Les troubadours [I]: Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, em 1960, pela editora Desclée de Brouwer, e reeditada em 2000 pela mesma editora. Entre as edições francesas, também são elencadas: a edição com o texto em occitano, de 1976, de Ulrich Gschwind, pelas Edicions Francke Berne; a edição de 1989, de Jean-Charles Huchet, pela Union générale d'éditions; e a edição de 2014, com texto original

³⁸ Première édition complète du roman de Flamenca qui s'accompagne d'une traduction et d'un glossaire et porte un jugement sévère sur l'édition de Mary-Lafon.

editado por François Zufferey e traduzido para francês por Valérie Fasseur, pela editora Le Livre de Poche.

1.2.2 Edições estrangeiras

A lista de edições estrangeiras apresentadas pelo portal Occitanica, que inicia com as edições inglesas, começa com uma tradução do texto occitano por William Aspenwall Bradley, publicada em 1922 com o título de *The Story of Flamenca: The Firts Modern Novel*; seguida por uma edição intitulada “*Flamenca: translated from the thirteenth-century provençal of Bernardet the troubadour*”, publicada em 1930 por H.F.M. Prescott; por uma edição com o título *The Romance of Flamenca: a provençal poem of the 13th century* de 1962, traduzida por Merton Jerome Hubert e revisada por Marion E. Porter; e por uma última de língua inglesa, com título *The romance of Flamenca*, de 1995, com edição e tradução por E.D. Blodgett.

Para o Italiano, o portal apresenta uma tradução de Giuseppe G. Ferrero com o título *Flamenca, poema narrativo in lingua d’oc*, publicada em 1963; uma edição com o título *Las novas de Guillem de Nivers: Flamenca*, de 1965, assinada por Alberto Limentani; uma edição de Luciana Cocito intitulada *Il romanzo di Flamenca*, de 1971; uma edição de 2006 feita por Mario Mancini, com o título *Flamenca*, publicada com o texto em provençal antigo e sua tradução para o Italiano; e, por último, uma edição com o título *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo* traduzida por de Roberta Manetti e publicada em 2008.

Para o alemão, o portal apresenta traduções que foram publicadas acompanhadas de textos críticos:

A primeira obra apresentada é o livro *Bruchstücke des provenzalischen Versromans Flamenca* [Fragmentos do Romance provençal em verso Flamenca], de 1926, uma tradução de Kurt Lewent, publicada no primeiro volume de uma coletânea de textos românticos traduzidos. Esta obra apresenta um glossário, o texto em provençal antigo além de uma introdução e notas em alemão. A segunda obra apresentada é o livro *Flamenca : ein altokzitanischer Liebesroman, übersetzt, mit Einführung, Erläuterungen und Anmerkungen versehen* [Flamenca: um romance occitano traduzido com introdução, explicações e notas], edição realizada por Perter Kircsh publicado pela editora Phaidon em 1989. Por último, é apresentado o livro "Ab me trobaras Merce": *Christentum und Anthropologie in drei mittelalterlichen okzitanischen Romanen : Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Imre Gábor Majorossy [Ab me trobaras Merce: Cristianismo e antropologia em três romances occitanos medievais: Jaufré, Flamenca, Barlaão e Josafá], que apresenta o estudo realizado por Imre Gábor Majorossy em 2012. (Carvalho e Sales, 2020, p. 137-138)

O portal também apresenta uma tradução para o Catalão feita por Antony Rossell, com o título *El romàn de Flamenca*, publicada em 2009, bem como, uma tradução para o espanhol por Jaime Covarsi Carbonero, de 2010. Além desse número significativo de edições da obra apresentado pelo site, encontramos ainda mais duas traduções assinadas pelo mesmo tradutor, uma para o Catalão e outra para o Espanhol, ambas feitas por Anton M. Espadaler Poch e com o título “Flamenca”.

Occitanica apresenta também duas edições espanholas. A primeira de Antony Rossell com o título *El roman de Flamenca*, publicada em 2009, e a segunda de Jaime Covarsi Carbonero, de 2010. A edição de Rossell é apresentada no portal como uma edição em catalão, forma como mencionei em trabalho anterior, entretanto na investigação empreendida para este trabalho, constatei que a referida edição é uma tradução para o espanhol, sendo a primeira tradução de Flamenca para essa língua. Essa edição foi publicada pela Ediciones Arlequín com prólogo de Mercedes Brea, catedrática de Filologia Românica da Universidad de Santiago de Compostela. A edição foi atualizada pelo próprio tradutor Antoni Rossell e republicada pela Anem Editors em 2019 como *Flamenca: novela occitana del siglo XIII*, novamente com introdução de Mercedes Brea. A tradução de Jaime Covarsi Carbonero, publicada pela Editum (Ediciones de la Universidad de Murcia), segundo o site da própria editora, está disponível para venda na sua terceira edição, de 2019, tendo sua primeira edição publicada em 2010 e a segunda também em 2019, todas com o título El Roman de Flamenca.

A partir dos resultados de busca no Index Translationum, foi possível encontrar, além de algumas das edições citadas acima, duas edições para o russo intituladas *Flamenka*, ambas traduzidas por A. G. Nejman, uma publicada em 1983 e outra em 1984.

De forma mais clara visualmente, apresentamos a seguir uma tabela que apresenta essa lista de traduções de forma mais visual, desta vez ordenando as edições por ano de publicação. Além das fontes apresentadas anteriormente, para a organização da tabela também foram consideradas as informações dispostas na página Archives de Littérature du Moyen Âge. É importante salientar, que os títulos apresentados abaixo são as edições publicadas em formato de livro completo ou que estejam disponíveis em páginas públicas na internet em sua versão completa, sem considerar os estudos e relatórios que apresentam fragmentos ou versões parciais da obra, bem como traduções anexadas a trabalhos acadêmicos.

Ano	Título	Língua	Tradutor/a/es	Editora	Paratextos
1860	La Dame de Bourbon	Francês	Jean Bernard Mary-Lafon	Bourdilliat	Edição ilustrada de desenhos românticos e litogravura de E. Morin, gravadas por H. Linton.
1865	Le Roman de Flamenca	Francês	Paul Meyer	Material não recuperável	Edição acompanhada de um glossário.
1922	The Story of Flamenca, the First modern novel	Inglês	William Aspenwall Bradley	Harcourt	Material não recuperável
1930	Flamenca	Inglês	H. F. M. Prescott	Constable	Material não recuperável
1960	Les troubadours: Jaufre. Flamenca, et Barlaam	Francês	René Lavaud e René Nelli	Desclée de Brouwer	Material não recuperável
1962	The romance of Flamenca	Inglês	Merton Jerome Hubert	Princeton University Press	Material não recuperável
1965	Las novas de Guillem de Nevers (Flamenca)	Italiano	Alberto Limentani	Ed. Antenore	Introdução, <i>scelta</i> e glossário do Tradutor
1971	Il Romanzo di Flamenca	Italiano	Luciana Cocito	Tilgher	Introdução e notas da tradutora
1976	Le Román de Flamenca, Nouvelle occitane du 13 siècle	Francês	Ulrich Gschwind	Berne Francke	Texto estabelecido e comentado por U. Gschwind, Bern, Francke
1984	Flamenka	Russo	A. G. Nejman	Nauka	The romance of Flamenca
1988	Il Romanzo di Flamenca	Italiano	Luciana Cocito	Jaca Book	Material não recuperável
1989	Flamenca, roman occitan du XIIIe siècle.	Francês	Jean-Charles Huchet	Union générale d'éditions	Material não recuperável
1989	Flamenca	Alemão	F. P. Kirsch	Phaidon	Com introdução, notas e explicações do tradutor
1995	The Romance of Flamenca	Inglês	Edward Dickinson	Garland	Material não recuperável

Ano	Título	Língua	Tradutor/a/es	Editora	Paratextos
			Blodgett		
2006	Flamenca	Italiano	Mario Mancini	Carocci	Material não recuperável
2008	Flamenca	Francês	Valérie Fasseur	Librairie générale française	Material não recuperável
2009	El Roman de Flamenca	Espanhol	Antoni Rossell	Editorial Arlequín	Prólogo de Mercedes Brea
2010	Roman de Flamenca	Espanhol	Jaime Covarsí Carbonero	Editum	Material não recuperável
2015 ³⁹	Lo Roman de Flamenca	Occitano	Michael McGuire, Olga Scrivner	Indiana University	Material não recuperável
2015	Flamenca	Catalão	Anton Maria Espadaler	Universitat de Barcelona	Prólogo e notas do tradutor
2019	Flamenca	Espanhol	Anton Maria Espadaler	Roca Editorial	Prólogo e notas do tradutor

Diante dessa lista, existem alguns pontos que se devem destacar. A coleta desses dados só é possível graças à internet e ao número de informações sobre a obra, especialmente estudos referentes a ela e que são mantidos públicos. Como lidamos com algumas edições do fim do século XIX e da maior parte do século XX, quando a forma de publicação é exclusivamente por meio do livro físico, alguns dados não são possíveis de recuperar devido a sua inexistência em formato virtual. Isso nos permite refletir também que possivelmente existam mais estudos sobre essa obra durante esse período, mas que pelo mesmo motivo citado anteriormente, não dispomos desse acesso.

Sobre algumas dessas edições não tivemos nenhum outro acesso ou informação complementar, como a edição em russo, cuja única informação obtida foi por sua presença na lista de traduções do Index Translationum. A reflexão que esse tipo de inserção implica em nosso entendimento enquanto pesquisador refere-se à amplitude que os periódicos digitais e sites de busca acadêmica nos concedem na conjuntura de investigação da atualidade, tendo

³⁹ Na página de ARLIMA a data se apresenta com uma interrogação. Esta edição se trata de uma digitalização e uma readaptação do manuscrito em Occitano para o código alfabético atual.

em vista que em outro momento da história, construir essa lista sem realizar se deslocar fisicamente seria uma tarefa praticamente impossível.

Capítulo 2: Percurso teórico

Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée, Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre a traduire.
(Berman, 1995, p. 76)

Neste capítulo serão apresentados os principais caminhos teóricos e metodológicos que direcionarão os passos analíticos realizados posteriormente. Apresento, de início, algumas categorias de análise dentro dos estudos da tradução, principalmente ao acionarmos as reflexões apresentadas por Antoine Berman no tocante à ética da tradução (Berman, 2013), o que nos permitirá pensar as categorias de horizonte do tradutor e posição tradutiva (Berman, 1995) no trabalho de Espadaler e de suas duas traduções de Flamenca.

Em diálogo com este pensador dos Estudos da Tradução, dialogamos ainda com os estudos descritivos da tradução, principalmente ao apresentarmos os paratextos, conforme nos descreve Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (2009). Concluiremos refletindo sobre a análise de traduções e seus paratextos a partir de um olhar criterioso, destacando dentre as teorias estudadas, perspectivas que podem ser relevantes para a análise tradutória e paratextual das traduções de Flamenca.

2.1 O fazer tradutório e os horizontes do tradutor

Sobre o ato de traduzir e sobre tradução etnocêntrica, Berman, em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, desenvolve a compreensão de que, durante muito tempo, perdurou a ideia de que para se traduzir bem:

deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se “sinta” a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz. (2013, p. 46)

Dessa forma, a partir desse princípio, trabalhamos na análise das traduções aqui propostas, se os caminhos trilhados nelas se direcionam à essa perspectiva tradutória, bem como a outros aspectos do trabalho e da ética do tradutor. Para falar dessa concepção, o autor organiza um pensamento sobre a relação entre a tradução e a comunicação. Esses caminhos e escolhas do tradutor dentro do fazer tradutório é o que Berman vai denominar como horizontes, pois se pensamos no papel do tradutor dentro de todo o conjunto editorial que

permite que a obra seja lançada como livro, é indispensável compreender que diversos aspectos da publicação estão relacionados diretamente com esses horizontes os quais define Berman. Segundo o autor, “podemos definir numa primeira aproximação o horizonte como o conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que “determinam” o sentir, agir e pensar de um tradutor⁴⁰” (1995, p. 79)

De acordo com o seu entendimento, a tradução com objetivo comunicativo teria efeitos diferentes de acordo com o tipo de texto traduzido. Por exemplo, num texto técnico ou num texto teórico, o viés comunicativo talvez consiga contemplar o objetivo tradutório, no entanto, quando nos referimos à tradução literária, nos deparamos com uma percepção bem mais complexa e que retira o ofício do tradutor do funcionalismo ou do estruturalismo que relega a este um papel totalmente determinado sócio-ideologicamente. Aqui, o horizonte do tradutor explorado por Berman (1995, p. 81) é a terceira etapa de um processo de análise que engloba ainda o estudo de sua posição tradutiva e o estudo de seu projeto de tradução. Essas três etapas mostram-se mais visíveis quando percorremos as reflexões sobre a tradução da obra apresentadas nos paratextos, elementos que dão o contorno necessário para a recepção de Flamenca e que são apresentados no tópico seguinte.

2.2 Paratextos: uma extensão do tradutor

Gérard Genette, em seu trabalho intitulado *Seuils*, traduzido por Álvaro Faleiros para o português como *Paratextos Editoriais*, apresenta, a partir da noção de paratextos, uma reflexão sobre importantes elementos que compõem uma edição. Assim, apresentamos considerações importantes do autor sobre os seguintes conceitos: paratextos, epitextos e peritextos, capas, o nome do autor, títulos, prefácio, intertítulos e notas.

Segundo Genette, paratexto “é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (2009, p. 9). Em outras palavras, a compreensão de paratexto está relacionada aos demais elementos da edição, além do texto propriamente dito, que juntamente com o texto compõem o produto final como o livro que chega ao leitor. Esses elementos podem ser desde partes mais próximas ao texto, como aqueles que acompanham a obra, até textos externos que estão relacionados de alguma forma à edição, mas que não estão circunscritos em seu suporte.

⁴⁰ On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.

Conceitualmente, o autor também acrescenta que

O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que a sua diversidade de aspecto, eu reúno sobre esse termo (Genette, 2009, p.10).

Ademais, Genette divide os paratextos em mais dois conceitos, *epitexto* e *peritexto*, o primeiro descreve material produzido sobre a obra, mas que não acompanha na mesma obra, uma crítica de jornal, por exemplo, e o segundo descreve os discursos que compõem os livros. Essa definição permite que entendamos o conceito de epitexto de forma diferente do peritexto, pois para o autor

Peritexto para o autor se trata de

um elemento de paratexto, caso se constitua de uma mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas (Genette, 2009, p.12).

Ampliando esse conceito, o autor acrescenta sua definição de *peritexto editorial*:

denomino peritexto editorial toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. (*Ibid.*, p. 21).

Na sequência conceito de epitextos também é apresentado:

Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral em um suporte midiático (conversas, entrevistas) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros) (*Ibid.*, p. 12).

Partimos, então, do entendimento de que não existe obra sem paratextos, pois, mesmo no caso de obras medievais como Flamenca, cujo único manuscrito que se conserva na está disposto em um formato de produção textual muito anterior ao das edições de livros que conhecemos hoje em dia. Mesmo sendo uma obra de período tão distante, os epitextos deram e dão conta de acompanhá-la, confirmando que “nesse sentido, pode-se sem dúvida adiantar que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratextos” (Genette, 2009, p. 11). Na sequência, então, veremos alguns elementos peritextuais aqui analisados.

O primeiro paratexto que ganha destaque na contemporaneidade são as capas dos livros, e hoje elas têm muito a dizer. Sobre os tipos que encontramos nos livros atualmente, podemos dizer que a capa como a conhecemos é um formato bastante recente e que, segundo Genette, “parece remontar ao início do século XIX” (2009, p. 27). O autor também elenca

alguns elementos que comumente estão presentes na primeira capa, termo que o autor utiliza em contraste com a segunda, terceira e quarta capas. Entre esses elementos, estão alguns que serão importantes para a análise deste trabalho, como: o nome ou pseudônimo do autor, no nosso caso, a marca do anonimato; título da obra; nome dos tradutores, do ou dos prefaciadores, do ou dos responsáveis pelo estabelecimento do texto e do aparato crítico, ilustração específica, data, edição. Nas traduções de Anton M. Espadaler, por exemplo, não há, na primeira capa, uma marca da autoria ou do anonimato do autor, mas está explícito o nome do responsável pela tradução, pelo prólogo e pelas notas. A presença do nome do tradutor, bem como a sua disposição na capa, demonstra um aspecto importante dentro dos estudos da tradução, pois retira o trabalho do tradutor do lugar de invisibilidade e evidencia as edições como traduções assumidas. Além disso, esse e outros elementos da capa representam e enfatizam algumas escolhas editoriais importantes no que se refere às edições de Flamenca detalhadas no próximo capítulo.

Outro elemento paratextual que merece devido destaque são as *cintas*, que muitas vezes, como no caso das edições de Flamenca, são “a primeira manifestação do livro que é oferecida à percepção do leitor” (Genette, 2009, p. 30), um suporte editorial da atualidade, também chamado de *sobrecaça*, a depender de sua cobertura total ou parcial da capa. Segundo o autor, é possível considerá-las como anexos da capa devido ao seu caráter removível, mas acrescenta a respeito da função da sobrecaça um entendimento que ampliaremos às cintas. A função mais evidente dela é chamar a atenção por meios mais espetaculares do que aqueles que não se pode ou não se quer permitir uma capa: ilustração chamativa, menção de uma adaptação cinematográfica ou televisiva, ou apenas uma apresentação gráfica mais agradável ou mais individualizada, que as normas de uma capa de coleção não permitem (*Ibid.*, p. 31).

Ainda em referência à obra de Genette, fala-se ainda do nome do autor, e uma das primeiras afirmações nos direciona ao fato de que a prática de destinar em alguns lugares do livro para evidenciar a autoria da obra não era algo comum nos manuscritos antigos e medievais, “a não ser uma menção integrada, ou antes imersa nas primeiras (incipit) ou nas últimas frases (explicit) do texto” (Genette, 2009, p. 39). Apesar da naturalidade com a qual hoje nós lidamos com a inscrição do nome do autor, seja ele real ou fictício, nas capas dos livros, essa nem sempre foi uma prática comum. Quando lidamos com esse elemento paratextual podemos deparar-nos com o *onimato*, o *pseudonimato* e com o *anonimato*.

Existem alguns tipos de anonimato, como os que Genette denomina anonimato falso ou anonimatos crípticos, bem como os anonimatos de fato “que não têm relação com qualquer decisão, e sim, como uma carência de informação permitida e perpetuada por uma prática geral e antiga: é o caso dos textos da Idade Média” (Genette, 2009, p. 43), como no caso de Flamenca. Apresento o anonimato de Flamenca como uma possibilidade, e não como uma certeza devido ao fato de que essa é a forma na qual temos a obra hoje por meio do manuscrito conservado na biblioteca de Carcassona. Desse detalhe, há dois pontos a serem destacados: o primeiro é que não sabemos se esse manuscrito é a primeira versão da obra ou se é uma cópia, uma nova tiragem no formato existente à época; o segundo é que devido à sua deterioração não conseguimos ter acesso à parte inicial do livro, onde poderia haver a assinatura da obra ou algum tipo de marca autoral, algo que ocorria na época de uma forma muito menos frequente. Como também era comum na época, é possível pensarmos em um anonimato de conveniência, como ocorria em casos “de pessoas de alta condição” (Ibid., p. 43) e como na possibilidade de uma autoria feminina, como salientado no capítulo anterior.

Outro elemento paratextual importante neste estudo são os títulos das traduções. Apesar de termos diversas propostas para as traduções da obra aqui estudada, destacamos os mais comuns *Le Roman de Flamenca*, e suas variações quando traduzido, ou, simplesmente, *Flamenca*, título das traduções de Espadaler. Atualmente não temos no manuscrito de Carcassona nenhuma evidência ao título da obra, não sabemos qual seria esse título originalmente e tampouco se ele realmente existiu um dia.

No que se refere aos textos prefaciais, Genette utiliza o vocábulo *prefácio* para designar todos os textos liminares que consistem em “um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede” (Genette, 2009, p. 14), aspectos nos quais podemos localizar os prólogos das edições de Flamenca traduzidas por Espadaler (2015; 2019). Na edição de 2015, temos como parte dessa instância prefacial uma seção intitulada *Pròleg* no corpo do texto, mas que no sumário está como *Pròleg d'Anton M. Espadaler*, bem como uma seção denominada como *Sobre la Traducció*. Na edição de 2019, encontramos uma seção que inicia o livro e fala resumidamente da obra, outra muito pequena intitulada “*Sobre el Traductor*” e uma última com o título de Prólogo.

Um aspecto que se apresenta bastante interessante ao compararmos as duas traduções de Flamenca por Anton M. Espadaler é a diferença no número de capítulos, bem como a diferença nos títulos desses capítulos da segunda tradução em relação à primeira. A edição em

espanhol, lançada em 2019, está seccionada em 23 capítulos, enquanto a primeira tradução de Espadaler, de 2015, está dividida em 19, dos quais para cada um deles há um equivalente na edição lançada posteriormente. Dessa forma, entendemos que já havendo uma edição lançada, optou-se que, para a nova edição a ser lançada, alguns capítulos fossem seccionados.

Retomamos, para que haja uma percepção nítida quanto a isso, a inexistência de seções e de intertítulos no manuscrito de Carcassona, que deu origem a todas as demais traduções, que também “é o caso, por exemplo, até onde sei, da maioria das epopeias medievais, pelo menos no estado em que chegaram até nós” (Genette, 2009, p.260). Sendo assim, todas as divisões das edições em análise desta dissertação, bem como as intertitulações, são escolhas tradutórias e editoriais, uma adequação ao sistema literário de chegada dessas traduções.

Diante de algumas possibilidades no que se refere às notas, em Flamenca são utilizadas notas de fim, ou seja, os comentários, explicações ou informações referenciadas durante o texto são marcados no próprio texto com uma numeração específica para cada capítulo e as notas referentes a esse número estão todas na seção que sucede o último capítulo.

As capas das duas traduções de Flamenca por Espadaler antecipam que as notas foram realizadas pelo próprio tradutor, deixando evidente que todas as notas das edições são de sua autoria, visto que o formato do manuscrito de partida não apresenta esse tipo paratextual. Dessa forma, podemos por meio das notas entender alguns aspectos dos horizontes tradutórios de Espadaler na realização dessa tradução e parte dos seus objetivos quanto à apresentação dessas notas ao leitor de Flamenca.

Os aspectos paratextuais apresentados por Genette, no que diz respeito às notas, são essenciais para a compreensão das edições de Flamenca, já que suas definições abordam uma ampla gama de anotações, que são peculiares às obras. Porém, para expandir essas reflexões, utilizaremos também os conceitos propostos por Yuste-Frías, que, sobre as notas de tradução, enuncia:

lugar onde se escuta a voz do tradutor, as notas do tradutor (NDT) constituem o elemento paratextual editorial por antonomásia que nos lembra que sempre há margem e que esta participa plenamente do processo tradutivo. As NDT refletem, no rodapé, que a suposta invisibilidade do tradutor é uma autêntica falácia: ao não ser uma máquina e deixar sempre marcas da sua própria subjetividade, o tradutor humano (segundo autor com imaginação que não máquina sem imaginação) sempre é visível porque, em realidade, nunca pode esconder-se detrás do primeiro autor. As NDT, sejam estas exegéticas ou não, nos recordam, à margem, que a tradução, em

essência interpretativa, prepara a via ao comentário e à crítica⁴¹ (Yuste Frías, 2015, p. 332)

2.3 Flamenca, traduções e paratextos

Para que se entenda a nossa perspectiva em relação à obra na análise que será apresentada no próximo capítulo, considero importante salientar que as análises serão realizadas a partir das próprias traduções, não serão realizados, de forma pormenorizada, contrastes ou comparações tradutórias em relação à língua de partida, mas daremos o enfoque à voz do tradutor dentro das edições, especialmente por meio dos paratextos que atestam textualmente o longo trabalho de pesquisa e experiência na tradução de um texto literário.

Será importante ainda levarmos em consideração os contextos literários nos quais a obra de partida transita. Dessa forma poderemos vislumbrar as escolhas do tradutor de Flamenca de acordo com as perspectivas das duas edições traduzidas que serão analisadas neste trabalho (Anônima/o, 2015; 2019) em função de aspectos referentes ao sistema literário no qual Flamenca foi produzido inicialmente.

É importante ressaltar também que as duas traduções de Espadaler não são coincidentes no que se refere ao sistema de língua, e o fato de que a primeira tradução feita por Espadaler tenha sido ao catalão, evidencia um posicionamento político e demonstra uma posição ideológica, visto que ao ser a Catalunha uma região bilingue, onde o acesso a uma tradução em castelhano seria possível ao mesmo público, já que lê em catalão e em castelhano. Durante muito tempo, a tradução foi relegada a um lugar de marginalização, e ler uma tradução foi considerado uma prática inferior à leitura da obra na língua de partida.

Ainda nessa perspectiva, podemos entender que Flamenca originalmente foi escrita em um sistema de língua de menos prestígio, se levarmos em consideração o contraste entre a *langue d'oc*, que originou a língua occitana e se falava na metade sul da atual França, e *langue d'oïl*, que originou a língua francesa e se falava na parte norte do país. Esse contraste já representava uma perspectiva social na Idade Média, de tal modo que resultou na situação

⁴¹ Lugar donde se escucha la voz del traductor, las notas del traductor (NDT) constituyen el elemento paratextual editorial por antonomasia que nos recuerda que siempre hay margen y que éste participa plenamente del proceso traductivo. Las NDT refl ejan, a pie de página, que la supuesta invisibilidad del traductor es una auténtica falacia: al no ser una máquina y dejar siempre huella de su propia subjetividad, el traductor humano (segundo autor con imaginación que no máquina sin imaginación) siempre es visible porque, en realidad, nunca puede esconderse detrás del primer autor. Las NDT, sean estas exegéticas o no, nos recuerdan, al margen, que la traducción, en esencia interpretativa, prepara la vía al comentario y a la crítica.

de importância e notoriedade na qual se encontram ambas as línguas atualmente. No que se refere ao sistema de língua, a própria tradução de Flamenca para o catalão pode ser entendida como periférica em contraste com a tradução ao castelhano, por mais que ambas tenham sido empreendidas pelo mesmo tradutor. Quando analisamos o alcance de cada uma e a relação histórica de dominação entre as duas línguas, na qual, após a rebelião das Germanías, o catalão se torna a língua do povo enquanto a língua da nobreza é o castelhano, também encontramos uma perspectiva sistemática de centralidade e periferia que repercute socialmente na região até hoje.

Capítulo 3: A voz do tradutor nos paratextos de Flamenca

Flamenca es un texto de una gran complejidad, rico en matices de afinada sutileza, con muchos pliegues y recovecos por lo que de la misma manera que es difícil asegurar que uno se ha hecho con toda la novela, mucho más lo es olvidarse de ella.

Cuatro pinceladas para Flamenca, Anton Maria Espadaler, 2018

Neste capítulo, discorreremos sobre os paratextos das edições catalã e espanhola de Flamenca na tradução de Anton M. Espadaler. Por meio desses paratextos, refletiremos sobre algumas características da tradução e da edição sob a perspectivas de descrição e análise percorridas no capítulo 2 deste trabalho.

É importante, como procedimento de análise, irmos em busca do tradutor para que possamos ter uma compreensão maior do seu processo tradutório, pois, como afirma Antoine Berman,

torna-se cada vez mais impensável que o tradutor permaneça este completo desconhecido de que ainda é a maior parte do tempo. É importante sabermos se ele é francês ou estrangeiro, se é “apenas” tradutor ou se exerce outra profissão significativa, como a de professor (caso de uma parcela muito grande dos tradutores literários na França); queremos saber se ele também é autor e produziu obras; de qual(is) língua(s) ele traduz, que relação(ões) mantém com ela(s); se é bilingue e de que tipo; que tipos de obras ele costuma traduzir e que outras obras ele traduziu; se é polítradutor (caso mais comum) ou monotradutor (como Claire Cayron); queremos saber quais são, portanto, os seus domínios linguísticos e literários; queremos saber se ele realizou um trabalho de tradução no sentido acima indicado e quais são as suas traduções centrais; se escreveu artigos, estudos, teses, trabalhos sobre as obras que traduziu; e por fim, se escreveu sobre a sua prática como tradutor, sobre os princípios que a norteiam, sobre as suas traduções e a tradução em geral.⁴² (1995, p. 73-74)

Dessa forma, é indispensável que essa pessoa que traduz venha à luz e torne-se presente para que possamos vislumbrar os caminhos percorridos pelas traduções, que tanto

⁴² Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps. Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, com me celle d'enseignant (cas d'une très importante portion de traducteurs littéraires en France); nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des oeuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s) ; s'il est bilingue, et de quelle sorte; quels genres d'oeuvres il traduit usuellement, et quelles autres oeuvres il a traduites; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (comme Claire Cayron 81) ; nous voulons savoir quels sont, done, ses domaines langagiers et littéraires; nous voulons savoir s'il a fait oeuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les oeuvres qu'il a traduites; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en general. (p. 73-74)

dizem sobre as culturas de onde sai o texto de partida e sobre as culturas que recebem esses textos.

Particularmente no caso das traduções aqui estudadas, dedicamos nosso olhar ao trabalho de Anton Maria Espadaler i Poch, licenciado em Direito e doutor em Filologia Românica, que é professor de Literatura Medieval na Universidade de Barcelona. O acadêmico colaborou com diversos jornais, entre eles El País, La Vanguardia, l'Avui, como também em TV3 e Catalunya Ràdio. Algumas das obras que se destacam no currículo de Espadaler são *Novelas caballerescas del siglo XV* (2003), *La Catalogna dei re* (2001), *Una reina per a Curial* (1984), o que confere às suas traduções o seu olhar de especialista sobre a literatura medieval.

Além disso, Espadaler também tem diversos artigos e trabalhos acadêmicos publicados, como “Petrarca en la lírica catalana medieval” (2015), na revista *Quaderns d'Italià*; *El final del Jaufre i, novament, Cerverí de Girona* (2000), em *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*; “Els almogàvers: les cares d'un mite” (2007), também em *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*; *Josep Carner i el Tirant lo Blanch* (1992), em *Catalan Review*; *La recepció d'Ausiàs March a la Renaixença* (2000), na *Reduccions: revista de poesia*; “Les Razos de trobar de Ramon Vidal: una gramàtica per al cant” (2015), na revista *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, entre muitos outros. A maior parte da sua produção que não se relaciona com conteúdo jornalístico, está envolta em temas relacionados à literatura medieval e à literatura catalã.

Espadaler publicou, em 2015, pela editora da Universidade de Barcelona, sua tradução, a primeira em catalão, do Roman de Flamenca, com o título de *Flamenca*. Essa edição, com notas e prólogo do próprio tradutor, apresenta além do próprio texto traduzido da obra, um grande e rico material crítico, com reflexões sobre o texto literário, sobre a língua, sobre cultura e história. Em 2018, Espadaler apresenta um artigo intitulado “Quatro pinceladas para Flamenca”, e discorre sobre alguns aspectos que não fizeram parte dos paratextos da obra, mas que segundo o autor “poderiam complementar certos passos e, em algum caso, talvez lançar um pouco de luz sobre algum ponto de reconhecida escuridão”⁴³ (ESPADALER, 2018, p. 21).

⁴³ ...pudieran complementar ciertos pasos, y en algún caso tal vez echar un poco de luz sobre algún punto de reconocida oscuridad.

Sobre esse artigo, tenho dois pontos a destacar. Primeiramente, entendo que ele é, a partir de um ponto de vista, considerado como mais um paratexto de Flamenca, mais especificamente um *epitexto*. Em segundo lugar, considero válido destacar as datas de submissão, 13 de outubro de 2018, e de aceite, 10 de novembro de 2018, para consolidar a ideia de que a produção do artigo não é influenciada pela obra da qual falaremos na sequência.

Outro material que também considero como epitexto da edição de 2015 traduzida por Espadaler é uma entrevista disponível em Núvol, seção dedicada à literatura da página jornalística Ara. Nessa entrevista, realizada por Griselda Oliver i Abalau ao tradutor, na qual são explicados diversos dos posicionamentos do tradutor no que se refere a pontos importantes da obra, como o anonimato, as lacunas e questões ideológicas do contexto do século XIII.

Em 2 de novembro de 2018, a artista espanhola Rosalía, lança o seu segundo álbum de música, intitulado *El Mal Querer*, cuja inspiração temática segue a linha narrativa de Flamenca, lida pela cantora através da tradução para o catalão de Espadaler. Além disso,

Rosalía, em parceria com diversos outros artistas, entrega nesse álbum um trabalho minucioso que apresenta diversas camadas no âmbito da arte, desde aspectos melódicos, poéticos e literários, aos imagéticos no que se refere ao design do disco e do material que o acompanha. O trabalho empreendido em *El Mal Querer* foi reconhecido através da vigésima edição do Grammy Latino, realizada em 14 de novembro de 2019, celebração que o premiou nas categorias Álbum do Ano, Melhor Álbum Vocal Pop Contemporâneo, Melhor Álbum de Engenharia de Gravação e Melhor Projeto Gráfico de Um Álbum. (Carvalho; Sales, 2022, p. 1061)

Com isso, Rosalía não só atrai o olhar do mundo ao seu trabalho, mas traz, por meio do seu álbum, um novo olhar à *Flamenca*, difundindo a obra a nível internacional. Sobre o conceito estético e formal das canções do álbum,

Rosalía opta por denominar cada canção do álbum com um título, que seria o nome da canção, e um subtítulo, que seria um capítulo de livro, com o objetivo de deixar nítida a relação do álbum com a obra literária nos moldes tradicionais. Ainda sobre o título das canções, é válido destacar que Flamenca, originalmente, não é dividida em capítulos, dispondo nos manuscritos originais de uma sequência de versos sem uma determinada segmentação. Além disso, a tradução catalã de Anton M. Espadaler, edição lida por Rosalía, está dividida em 19 capítulos, o que permite interpretar que a forma dos capítulos com a qual estão subtituladas as canções é uma opção de tradução dos compositores. (Carvalho; Sales, 2020, p. 141)

Trataremos *El Mal Querer*, como mais uma das reverberações de Flamenca, uma tradução intersemiótica conforme atestamos no artigo “Entre Flamenca e *El Mal Querer*: Tradução Intersemiótica da personagem Feminina”, publicado em 2020 na Revista Areia.

Além disso, considero que o lançamento e a difusão do álbum de Rosalía, apresentam uma grande relevância para a sobrevivência da obra. Se notarmos as republicações das edições em língua espanhola de Flamenca, é possível também atribuir algum tipo de influência de *El Mal Querer* para sua difusão, visto que há duas edições da tradução de Jaime Covarsi Carbonero no ano de 2019 e a publicação da tradução de Antoni Rossell por uma nova editora no mesmo ano, ambas posteriores ao lançamento do álbum de Rosalía.

Considero importante que se entenda a relevância de *El Mal Querer* dentro deste trabalho, visto que o álbum se trata de um tipo de tradução que não é exatamente o foco desta dissertação. No entanto, é válido considerá-la devido à sua influência na realização da edição analisada mais adiante. Além disso, *El Mal Querer* é o maior fator de divulgação, não apenas da edição de Espadaler em Catalão, edição lida e apresentada por Rosalía na divulgação do seu álbum, mas o seu sucesso, evidencia a obra como um todo e traz a tona todas as suas edições.

Então, em junho de 2019, é lançada, pela Roca Editorial, uma nova edição de Flamenca, com tradução, prólogo e notas de Anton M. Espadaler, dessa vez para a língua espanhola. Ademais, é lançada uma edição de bolso da mesma tradução em 2020, cujo texto e acompanhamentos se mantêm iguais aos da edição em capa dura, no entanto com uma arte de capa diferente e sobre esses pormenores das edições de Espadaler, trataremos em um capítulo mais adiante no texto.

A diante, serão apresentados alguns elementos editoriais que consideramos importantes no conjunto de paratextos que compõem as edições de Flamenca (Anônimo, 2015; 2019) estudadas neste trabalho. Entre esses elementos daremos destaque às capas e às notas de fim de ambas as edições. Como recorte para este trabalho, analisaremos as notas elaboradas por Espadaler como acompanhamento dos capítulos 2 e 3 das duas edições, passagem da obra referente às cerimônias de casamento, por meio das quais refletiremos os aspectos marcados pelo tradutor para a compreensão desse evento no contexto do século XIII.

3.1 Paratextos de *Flamenca* (2015)

Como ponto de partida para adentrarmos no estudo dos paratextos de Flamenca, devemos refletir sobre o papel do tradutor que vai além de uma necessidade de que

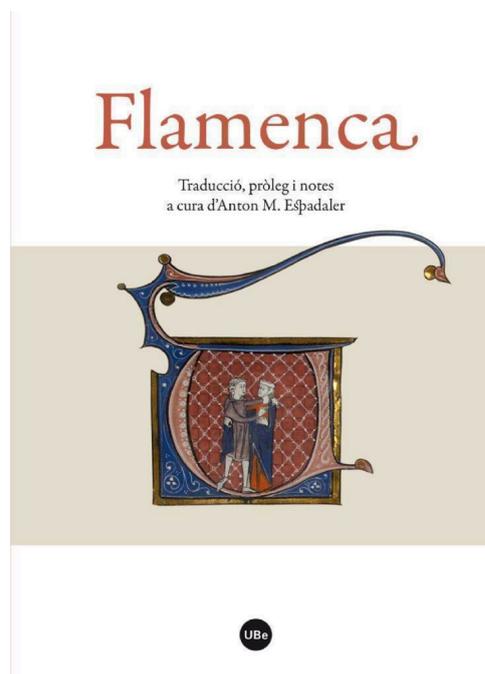
determinados leitores acessem a obra, mas a tradução também se realiza a partir de ideais, de posicionamentos políticos, de lutas sociais.

Em 2015, é publicada pela editora da Universitat de Barcelona a primeira edição do *Roman de Flamenca* em catalão, com tradução, prólogo e notas de Antón Maria Espadaler Poch. Esse fato nos leva à reflexão sobre o que nos motiva a empreender um projeto de tradução. Por que traduzir Flamenca para o catalão? Esse é o tipo de tradução que nos permite entender o processo tradutório não apenas como uma necessidade, visto que no momento dessa publicação já haviam duas edições publicadas em castelhano, a primeira de Antoni Rossell (2009) e a segunda de Jaime Covarsi Carbonero, o que já permitia sua leitura, pois, como vimos, falamos de uma região bilíngue, os leitores que acessam a língua catalã também acessam a língua castelhana.

Podemos entender que a escolha de Espadaler ao realizar a tradução de Flamenca para o catalão reflete um posicionamento que, diante dos conflitos internos da Espanha, pode ser interpretado como político, mas sobretudo de valorização e salvaguarda da língua, que durante vários momentos da história foi proibida de ser utilizada. Ademais, a edição promove a língua catalã como um meio pelo qual a produção, não só literária como científica, se estabelece e se difunde dentro da comunidade acadêmica internacional.

As características ditas acima também estão impressas na capa. Esta edição apresenta uma capa simples com a cor predominantemente branca, o título em destaque em cor avermelhada e logo abaixo o crédito ao tradutor em fonte menos destacada na cor preta: “Tradução, prólogo e notas a cargo de Anton M. Espadaler”.

Figura 1: Capa de Flamenca (2015)



Fonte: Amazon (2023)

Ademais, ocupando um local central na capa está uma imagem com inspiração nas pinturas medievais, com a representação de um casal no meio da pintura. A escolha dessa imagem, infere à interpretação da busca editorial por manter uma relação com as características culturais e literárias que compõem o sistema do texto de partida.

O prólogo escrito por Espadaler nessa edição é iniciado por uma explicação do contexto literário da narrativa occitana e a sua relação quase indissociável com a lírica. Com riqueza de referências a estudos anteriores da obra, o tradutor apresenta a história de Flamenca e as características comuns à sua temática. Ademais, o autor estabelece elos temáticos entre Flamenca e outras obras, ao relacionar outros casos na literatura nos quais a mulher é aprisionada por seu marido:

A literatura, certamente, já havia apresentado diversos casos de damas jovens presas pelos seus maridos, além do poema de Arnaut de Carcassès: aconteceu com os leigos de Guigemar e Yonec de Maria de France ou em um romance de aspecto hagiográfico como Heracles, em que a esposa do imperador de Roma é trancada em uma torre por precaução quando ele vai para a guerra, e em sua reclusão, como Flamenca, ela obtém consolo lendo e depois, com a ajuda de uma velha, consegue ao

encontrar seu amante em um porão construído propositadamente.⁴⁴ (Espadaler In: Anônima/o, 2015, p. 11)

Além do prólogo, outro espaço no qual podemos encontrar-nos com a voz de Espadaler, é nas notas. No caso das duas traduções que estamos estudando neste trabalho, são utilizadas notas de fim e através delas podemos encontrar diversos elementos da cultura medieval traduzidos e explicados ao público alvo dessas edições.

A edição em catalão (2015) oferece ao leitor um total de 235 notas, localizadas ao fim da edição, para os 19 capítulos nos quais o livro está dividido. Essas notas apresentam-se, na maioria das vezes, como um auxílio ao leitor para a compreensão de aspectos culturais e sociais do contexto da obra, bem como explicações sobre escolhas tradutórias em que Espadaler elucida os caminhos transitados para a eleição de determinada palavra ou expressão em sua tradução. O tradutor também se utiliza nessas notas de referências externas, outros estudos medievais, outros textos pertencentes ao mesmo contexto literário e outras traduções da mesma obra ou de obras que coincidem com Flamenca no que concerne ao seu sistema de língua.

Com fim analítico, trarei a exemplificação dos recursos utilizados no trabalho tradutório de Espadaler dentro das notas do capítulo 2 da edição catalã de Flamenca (2015) paralelamente à tradução feita por mim desses paratextos. O capítulo 2, intitulado Cort i noces a Namur, apresenta 10 notas, que veremos a seguir.

Quadro 1 - Nota 1, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p.189	Tradução em português
Les fires de Lagny i Provins (v. 193), a la Xampanya, es convocaven sis vegades l'any i gaudien de fama internacional, per la bona organització, el paper dels instruments de crèdit i la llibertat del seu mercat, i com a lloc on es produïen els intercanvis entre l'Europa del sud i la del nord (López 1965: 326-328; 1971: 116. També Pirenne 1975: 91).	As feiras de Lagny e Provins (v. 193), em Champanhe, convocavam-se seis vezes ao ano e desfrutavam de fama internacional, pela boa organização, o papel dos instrumentos de crédito e a liberdade do seu mercado, e como lugar onde se produziam os intercâmbios entre a Europa do sul e a do norte (López 1965: 326-328; 1971: 116. também Pirenne 1975: 91) ⁴⁵ .

Fonte: Flamenca (2015)

⁴⁴ La literatura, certament, ja havia presentat diversos casos de dames joves tancades pels seus marits, a més del poema d'Arnaut de Carcassès: passava als lais de Guigemar i de Yonec de Maria de França, o en una novel·la de caire hagiogràfic com l'Eracle, en la qual l'esposa de l'emperador de Roma és tancada preventivament en una torre quan ell va a la guerra, i en la seva reclusió, com Flamenca, obté consol amb la lectura, per després, amb l'ajut d'una vella, reeixir a trobar-se amb el seu amant en un soterrani fet a propòsit.

⁴⁵ Para esta e para as demais traduções, opto por manter a referência no sistema normativo utilizado por Espadaler.

No capítulo 2, que apresenta o título de “Cort i noces a Namur”, ou seja “Corte e boda em Namur”, a obra apresenta a magnitude da corte nupcial de Flamenca e Archambaut na localidade de origem da protagonista e, já no seu início, aparece a primeira indicação de nota, no seguinte trecho: “Ninguém nunca havia visto nenhuma feira nem em Lagny, nem em Provins, onde houvesse tantas peles de marta zibelina e de esquilos e tantos tecidos de seda e lã⁴⁶”(Anônima/o, 2015, p. 39).

A partir disso, o tradutor explica o motivo de que as feiras referenciadas tenham sido as de Lagny e de Provins. Orientações referentes a determinados termos também são possibilidades das notas do tradutor, como na seguinte, correspondente à “Tots els rics homes de vuit jornades a l’entorn hi van anar amb ganes de fer-s’hi veure” (Ibid., p. 39). Sobre essa asserção, o tradutor diz:

Quadro 2 - Nota 2, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 187	Tradução em português
Els rics homes (v. 196) eren els magnats. Se sol considerar que aquesta és una apel·lació pròpia de la península Ibèrica, comuna a Castella i Aragó.	Os ricos homens (v.196) eram magnatas. Costuma-se considerar que essa é uma nomenclatura própria da península Ibérica, comum a Castela e Aragão.

Fonte: Flamenca (2015)

A informação de que os homens ricos citados no texto eram magnatas, parece um pouco óbvia, mas a informação seguinte é o que a torna relevante, pois não se trata simplesmente de homens ricos, mas de uma expressão ou nomenclatura própria referente à península Ibérica. A nota apresentada acima adiciona ao leitor uma informação que poderia ser obtida por meio de pesquisa, mas a utilização desse elemento paratextual facilita a compreensão desse assunto sem que seja necessário afastar-se do texto.

Na sequência, como podemos ver no quadro 3, Espadaler situa dois termos, *condors* e *varvassors* em catalão, que provavelmente não existem na maioria das línguas modernas devido a inexistência dessas funções:

⁴⁶ Ningú no havia vist mai cap fira ni a Lagny ni a Provins, on hi hagués tantes pellisses de vair i de pell d’esquirol i tants teixits de seda i de llana.

Quadro 3 - Nota 3, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 187	Tradução em português
<p>Els comdors (v. 199), títol que alguns estudiosos creuen originat a Catalunya, eren els auxiliars dels comtes, generalment sortits del mateix llinatge (Hackett 1986: 320). Els varvassors —<i>vassus vassorum</i>— ocupaven el darrer esglaió entre els cavallers. En la literatura solen ser personatges que viuen modestament, gairebé sempre d'edat avançada, que no participen en els torneigs, però que exerceixen generosament l'hospitalitat i serven els ideals cortesos. La seva presència és pràcticament nul·la en textos històrics i molt escassa en la narrativa del segle xiii en comparació del segle anterior (Wolledge 1969: 1263-1272).</p>	<p>Os comdors (v. 199), título que alguns estudiosos creem originário da Catalunha, eram os auxiliares dos condes, geralmente provenientes da mesma linhagem (Hackett 1986: 320). Os varvassors —<i>vassus vassorum</i>— ocupavam o último escalão entre os cavalheiros. Na literatura costumam ser personagens que vivem modestamente, quase sempre de idade avançada, que não participam nos torneios, mas que exerciam generosamente a hospitalidade e servem aos ideais cortesos. Sua presença é praticamente nula em textos históricos e muito escassa na narrativa do século XIII em comparação com o século anterior (Wolledge 1969: 1263-1272).</p>

Fonte: Flamenca (2015)

Algo destacável desse paratexto é que, apesar de não existir uma nota referente ao trecho na edição espanhola, na tradução de Espadaler para o espanhol, no lugar de *comdors*, está *vizcondes* e, no lugar de *varvassors*, aparece *infanzones*. No entanto, pelo que se apresenta na nota acima, *comdors* seriam auxiliares de condes, o que não corresponde a visconde, que seria um título de nobreza inferior ao de conde. Por sua vez, em se tratando do vocábulo *varvassors*, que está disposto como *infanzones* na tradução ao espanhol, também teriam pouca semelhança semântica, visto que, segundo o dicionário da Real Academia Española, o termo em espanhol significa “fidalgo, que em sua herança tinha potestade e senhorio limitados⁴⁷” (RAE, n.p.). Talvez essa escolha se deva efetivamente ao fato de não existir na língua espanhola moderna um equivalente, então a substituição desse termo por outro de classe gramatical semelhante e que não apresentasse interferência na construção sintática do período, tenha sido uma saída para manter um sentido verossímil ao texto e manter a sua fluidez.

Na seguinte nota, Espadaler explica outra escolha lexical referente a um significante inexistente na atualidade.

⁴⁷ Hidalgo que en sus heredamientos tenía potestad y señorío limitados.

Quadro 4 - Nota 4, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 188	Tradução em português
<p>He traduït per «tendelló» l'original <i>trap</i>, que equival al francès <i>tref</i>, o sia «l'apartament transportable destinat a una persona», cosa que el diferencia de «tenda» i de «pavelló», l'una quadrada i l'altre de forma cònica i acabat en punxa, destinats a més d'un ocupant, segons dedueix Eskénazi de l'obra de Chrétien de Troyes (1993: 560). El fet que el tref fos per a una sola persona no en compromet la capacitat: al tref de Raoul de Cambrai «qatre cenx homes s'i pueent herbergier» (Kay i Kliber 1996: v. 1222); «Ou tref Yaumont s'asist a son disner, .m. chevaliers i von le jor laver» (<i>Aspremont</i>: vv. 6507-6508); «El tref entra... [...] .xxx. dames et plus dedens trouva» (<i>Roman d'Auberon</i>, Subrenat 1973: 731-734). L'alcova era una «petita tenda baixa en forma de paral·lelogram» anota Laurence Harf-Lancner al v. «Tentes et pavellons et aucubes tendues» del <i>Roman d'Alexandre</i> (1994: v. 920). Quant a la imatge, Limentani (1977: 223-224) la va relacionar amb el <i>Cligès</i>: «tote la pree est hebergiee de paveillons verz et vermauz, e colors se fiert li solauz, si reflamboie a riviere», i Lavaud i Nelli, acceptat per Limentani, Mancini i Manetti, amb Peire Cardenal, on es remarca l'idèntic ordre: «Tendas e traps, alcubas, pabalhos veyrem tendre per prats». De fet, es tracta d'un tòpic, freqüent a tota mena de narracions. Tampoc no és excepcional la presència d'una àguila al pom de les tendes: <i>Primera continuació de Perceval</i>, on el pavelló de Galvany «un aigle d'or qui reflamboie avoit sor le pomel asise» (Roach 1993 [1949-1952]: vv. 1574-1575). <i>Roman d'Alexandre</i>: «Tant aigle et tant pomel i ot a or batus» (v. 1938), entre molts d'altres</p>	<p>Traduzi por “tendelló” o original <i>trap</i>, que equivale ao francês <i>tref</i>, ou seja “o apartamento transportável destinado a uma pessoa”, coisa que o diferencia de “tenda” e de “pavilhão”, uma quadrada e a outra de forma cônica e acabada em ponta, destinadas a mais de um ocupante, segundo deduz Eskénazi da obra de Chrétien de Troyes (1993, p.560). O fato que o tref fosse para uma só pessoa não compromete a sua capacidade: ao <i>tref</i> de Raoul de Cambrai “quatrocentos homens podem ser acolhidos aqui” (Kay e Kliber 1996: v.1222); “<i>Ou tref Yaumont s'asist a son disner, .m. chevaliers i von le jor laver</i>” (<i>Aspremont</i>, v. 6507-6508); “<i>El tref entra... [...] .xxx. dames et plus dedens trouva</i>” (<i>Roman d'Auberon</i>, Subrenat 1973: 731-734). A alcova era uma “pequena tenda baixa em forma de paralelogramo” anota Laurence Harf-Lancner no verso “<i>Tentes et pavellons et aucubes tendues</i>” do <i>Roman d'Alexandre</i> (1994, v. 920). Quanto à imagem, Limentani (1977: 223-224) vai relacioná-la com o <i>Cligés</i>: “<i>tote la pree est hebergiee de paveillons verz et vermauz, e colors se fiert li solauz, si reflamboie a riviere</i>” e Lavaud e Nelli, aceito por Limentani, Mancini i Manetti, com Peire Cardenal, onde se remarca a idêntica ordem: “<i>Tendas e traps, alcubas, pabalhos veyrem tendre per prats</i>”. De fato, trata-se de um tópico, frequente em toda espécie de narrações. Tampouco é excepcional a presença de uma águia no pom das tendas: <i>Primeira continuação de Perceval</i>, onde o pavilhão de Galvany “un aigle d'or qui reflamboie avoit sor le pomel asise” (Roach, 1993 [1949-1952], v. 1574-1575). <i>Roman d'Alexandre</i>: “Tant aigle et tant pomel i ot a or batus” (v. 1938), entre muitos outros.</p>

Fonte: Flamenca (2015)

Apesar de utilizar o vocábulo *tendelló*, o tradutor explica a sua origem e, para justificar a sua escolha, apresenta tanto o seu significado, como passagens de outras obras que também apresentavam esse termo. O autor da nota utiliza o estudo de outros pesquisadores, como Eskénazi, em seu estudo sobre a obra Chrétien de Troyes, provavelmente *Cligés*, bem como *Roman d'Alexandre*, outra obra pertencente ao sistema literário occitano da Idade

Média. Entre outras obras medievais, também são citadas deduções de Limentani, Mancini e Manetti, que traduziram Flamenca ao italiano.

O trabalho investigativo apresentado em notas confere consistência e credibilidade à tradução, como é possível observar em todo o trabalho de Espadaler, tanto no prólogo quanto nas notas. Um ponto que considero negativo nesse projeto de tradução, é a manutenção dos termos analisados para a explanação da seleção lexical na língua de partida, sem que seja disposta conjuntamente a sua tradução na língua da edição em questão, isso pressupõe que o/a leitor/a acessa todas as línguas apresentadas.

Apesar disso, é possível notar o cuidado do tradutor para que o leitor consiga compreender os contextos de diversos elementos da época, estratégia já demonstrada por Solange Mittmann, em uma das perspectivas tradutórias referidas em seu livro *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*, na qual uma função do tradutor seria

acrescentar informações que possam ser úteis para a compreensão do contexto histórico-social e de corrigir discrepâncias linguísticas e culturais . Isso é feito, por exemplo, explicando costumes diferentes, identificando objetos e lugares desconhecidos, apresentando equivalentes de pesos e medidas, oferecendo informações sobre trocadilhos e incluindo dados sobre nomes próprios (2003, p. 115).

Esse é um horizonte em direção ao qual o tradutor visualiza e também orienta o olhar da/o leitora/o. Essa perspectiva se mantém na nota seguinte, na qual Espadaler explica a utilização do vocábulo em catalão “goig”, presente na seguinte passagem:

Já não há cortes como costumavam ser antes. Hoje, todo mundo se contenta com pouca coisa e assim, a Fama vai se perdendo. Ninguém se surpreende porque todo mundo vai a uma. E sabem de qual se trata? De Maldade, que enviou ao exílio Valor e tudo aquilo que lhe pertence. A Fama e o seu companheiro, o Gozo, estão mortos. Oh, Deus! Por que? Deus! Porque Vergonha morre dia a dia. E não é ruim para curá-la o Conhecimento? De forma alguma, por Deus, pois a Benevolência não é hoje outra coisa além de pura fraude, e assim, se pediam um simples conselho não encontrariam quem lhes desse se não tirasse nenhum proveito, ou se o aproveitavam os seus amigos, ou conseguia prejudicar os seus inimigos, Por isso, fracassa quem

mantém Juventude. Não faz falta que diga, porque todo mundo o vê, que Amor cai e ergue a cabeça. Agora, então, retorno à minha história.⁴⁸ (Anônima/o, 2015, p. 39)

Outro adendo que se pode estabelecer sobre esse fragmento, refere-se aos vocábulos Malvestat, Valor, Fama, Goig, Vergonya, Coneixença, Benvolença, Jovent e Amor, que apresentam-se no texto iniciados por letra maiúscula, recurso que os permite entender para além dos seu aspecto essencial como substantivo abstrato, mas os converte em também substantivos próprios, convertendo-os em personagens dentro do texto. Esse artifício vai aparecer frequentemente no texto, especialmente com a palavra Amor. Esse é um detalhe que não passa imperceptível através do minucioso trabalho do tradutor. Ademais, explica o uso da palavra Goig:

Quadro 5 - Nota 5, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 188	Tradução em português
Amb Goig (v. 238) tradueixo el concepte fonamental en l'ètica trobadoresca de 'Joi', que expressa no només l'alegria per l'amor satisfet, sinó sobretot una activa i positiva actitud que guia l'aspiració a obtenir la felicitat (Topsfield 1975: 19)	Com Goig, traduzo o conceito fundamental na ética trobadoresca de "Joi", que expressa não apenas a alegria pelo amor satisfeito, mas sobretudo uma ativa e positiva atitude que guia a aspiração a obter a felicidade (Topsfield, 1975, p. 19)

Fonte: Flamenca (2015)

Sem dificuldades, o vocábulo em questão seria entendido como alegria ou gozo, mas o seu significado vai além da literalidade, pois trata-se de "Joi" um conceito que está relacionado a um aspecto específico da ética trobadoresca, como é possível compreender por meio da nota. Na nota seguinte, Espadaler registra a recorrência da temática da decadência do amor e da cortesia na lírica trobadoresca.

Quadro 6 - Nota 6, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 188	Tradução em português

⁴⁸ Ja no hi ha corts com solien ser abans. Avui tothom s'accontenta amb poca cosa, i així la Fama va a mal borràs. No se n'ha de sorprendre ningú, car tothom va a una. I sabeu de quina una es tracta? De Malvestat, que ha enviat a l'exili Valor i tot allò que li pertany. La Fama i el seu company el Goig són morts. Oh, Déu! Per què? Déu! Perquè Vergonya mor dia a dia. I no malda per guarir-la la Coneixença? No gens, per Déu, car la Benvolença no es avui altre cosa que pur frau, i així, si demanàveu un simple consell no trobaríeu qui us el donés si no en treia cap profit, o se n'aprofitaven els seus amics, o aconseguia perjudicar els seus enemics. Per això fracassa qui manté Jovent. No cal que digui, perquè tothom ho veu, que Amor decau i duu el cap cot. Ara, però, us torno a la meva història.

El tema de la decadència d'Amor i de la cortesia (vv. 242-251) comença ja amb els primers trobadors, singularment amb Marcabré, amb qui no debades s'han relacionat les reflexions pessimistes de l'autor (Stebbins 1976: 185- 197). L'afer adquireix un abast diferent després de Muret, i aleshores cal afegir el nom de Peire Cardenal (Nelli 1989: 163-181; Camproux 1984: 219- 226; Remy 1976: 175-193).	O tema da decadência do Amor e da cortesia (v. 242-251) já começa com os primeiros trovadores, singularmente com Marcabru, com quem não em vão se relacionaram as reflexões pessimistas do autor (Stebbins 1976: 185- 197). O assunto adquire um alcance diferente depois de Muret, então é preciso adicionar o nome de Peire Cardenal (Nelli 1989: 163-181; Camproux 1984: 219- 226; Remy 1976: 175-193).
---	--

Fonte: Flamenca (2015)

A recorrência do tema nos textos desse gênero foram exemplificadas inicialmente por meio de Marcabré, trovador do século XII conhecido por produzir justamente nessas duas tendências literárias, o *fals' amor*, ou o falso amor, ou o *fins' amor*, o amor cortês. Outra informação importante diz respeito à ascensão dessas tendências trovadorescas que, segundo o tradutor, acontece a partir da batalha de Muret, datada de 1213, bem como a adição do nome de Peire Cardenal, trovador do século XIII, como nome relevante relacionado ao alcance dado a esse movimento.

Essa nota permite entender um pouco mais sobre a posição de Flamenca dentro de seu contexto histórico e literário. Ademais, por meio das notas, o autor auxilia a/o leitora/or quando o texto dispõe de elementos que aludem a textos externos. Por exemplo, na sétima nota do capítulo 2 (p.) o autor utiliza-se de um texto contemporâneo a *Flamenca* que fala dos elementos que estão citados nessa obra.

Quadro 7 - Nota 7, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 188	Tradução em português
L'ambre i l'almesc (v. 264) solen aparèixer junts en els textos antics en qualitat de substàncies preuades per a l'elaboració de perfums. Ramon Llull afirma a la <i>Doctrina pueril</i> que «per odorar ambre e almesch s'engenra luxúria» (Schib 1972: xci, 34).	O âmbar e o almíscar (v. 264) costumam aparecer juntos nos textos antigos como substâncias valiosas para a elaboração de perfumes. Ramon Llull afirma na <i>Doutrina pueril</i> que “por cheirar âmbar e almíscar se desperta luxúria” (Schib, 1972, xci, 34)

Fonte: Flamenca (2015)

Doutrina Pueril também é uma obra do século XIII, que não tem relação direta com a literatura, pois trata-se de um texto de cunho religioso, mas é utilizado por Espadaler para demonstrar o significado dos elementos em questão. Vale ressaltar que o próprio conde Gui, que diz a Archambault que em Flamenca, entre outras coisas preciosas, há almíscar e âmbar, o

que nos permite entender que o seu próprio pai concede a permissão ao noivo ao deleite nupcial.

Na nota seguinte, encontramos a explicação do que seria “hora sexta”:

Quadro 8 - Nota 8, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
L’hora sexta (v. 300) era la sisena hora del dia, que començava a les sis del matí.	A hora sexta (v. 300) era a sexta hora do dia, que começava às seis da manhã

Fonte: Flamenca (2015)

Para o falante do português, talvez essa informação não fosse tão relevante, pois não há diferença na escrita da palavra e, portanto, não há dificuldades na compreensão sobre o significado de “hora sexta”. Isso também acontece com a língua espanhola, sendo provavelmente por esse motivo, que essa nota explicativa não existe na edição de 2019. Já a nona nota do capítulo explica o que seria “joc de la taula parada” (Anônima/o, 2015, p. 41).

Quadro 9 - Nota 9, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
Joc de paraules entre ‘parar taula’ —«taula messa» (v. 304)— i el joc de les taules, que és un precedent de l’actual <i>backgammon</i> .	Jogo de palavras entre ‘parar taula’ – “taula messa” (v. 304) – e o jogo de mesas, que é precedente do atual gamão.

Fonte: Flamenca (2015)

Esse seria um tipo de trocadilho no original que associa palavras que significam mesa, mas que também se confundem com o nome de um jogo. O jogo em questão seria similar ao que hoje se conhece como gamão, que o tradutor apresenta por meio do vocábulo correspondente em inglês, provavelmente para que não haja confusão com os termos já apresentados em catalão. Por fim, a última nota do capítulo 2 faz referência a Limentani, que por sua vez, refere-se à obra “A arte de amar” de Ovídio.

Quadro 10 - Nota 10, capítulo 2, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
Limentani, que remarca el deute amb l’ <i>Ars amatoria</i> (ii: 215-216), observa que, a diferència de l’amant ovidià, que es complau a ocupar el	Limentani, que aponta a semelhança com a <i>Ars amatoria</i> (ii: 215-216), observa que, diferentemente do amante ovidiano, que se

lloc de la minyona i sostenir l'espill per tal d'estar així a prop de la seva estimada, Archimbaud (vv. 351-353) sent la vergonya «del senyor feudal, o senzillament del mascle, de dur a terme un acte de serventa o d'immiscir-se en una feina íntima pròpia de dones» (1977: 186-187).	diverte em ocupar o lugar da criada e segurar o espelho para estar assim perto de sua amada, Archimbaud (vv. 351-353) sente a vergonha «do senhor feudal, ou simplesmente do homem, de realizar um ato de criada ou de se envolver em um trabalho íntimo próprio de mulheres» (1977: 186-187)
---	---

Fonte: Flamenca (2015)

A nota é referente à passagem que diz “se não sentisse tanta vergonha, ele mesmo lhe apresentaria a grinalda, o pente e o espelho”⁴⁹ (Anônima/o, 2015, p. 41). Essa nota faz uma referência externa para entendermos que a função citada era realizada normalmente por uma criada e Archambault, apesar de sua vontade, não a realiza por vergonha, não apenas porque seria rebaixar-se à altura de um servo, mas também por igualar-se à condição de uma mulher ao cumprir essa tarefa. Esse comentário diz muito sobre Archambault, que apesar de nesse momento da narrativa ainda não estar transtornado pelos ciúmes, já demonstra o machismo presente na época e tão bem personificado por meio dessa personagem.

A tarefa do tradutor por meio da nota em questão também é muito importante. Por meio desse paratexto, quem lê entende um aspecto específico do contexto da corte matrimonial cuja informação dificilmente seria entendida sem esse auxílio. Essa também é uma função que pode ser desempenhada pelo tradutor, a depender do seus horizontes tradutórios, situar a/o leitora/or no contexto sociocultural no qual a obra se desenvolve.

Através das características vistas nesta subseção, na qual apreciamos um recorte dos paratextos da edição de Flamenca em catalão, traduzida por Espadaler, conseguimos compreender um perfil tradutório específico. Contemplamos nesse caso, uma edição com um caráter acadêmico, desde a capa, que parece tentar resgatar uma tradição medieval através de uma imagem característica da época, às notas do segundo capítulo, que traz à leitora/or especificidades do casamento medieval, bem como escolhas lexicais no que se refere a algumas terminologias que transitam entre a língua de partida, o occitano do século XIII e o catalão do século XXI.

Na próxima seção, refletiremos sobre os paratextos da edição em língua espanhola, de 2019, também traduzida por Anton M. Espadaler, buscando analisar sobre um recorte semelhante ao realizado nesta seção.

⁴⁹ “Si no li fes molta vergonya, ell mateix li presentaria la garlanda, la pinta i el mirall”

3.2 Paratextos de Flamenca (2019)

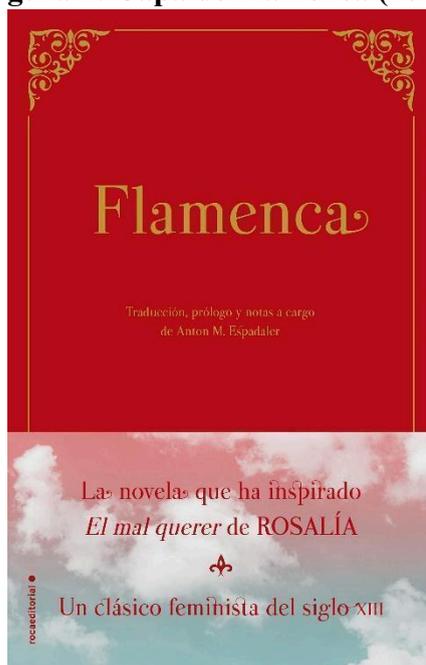
É válido partir do pressuposto de que, entre a publicação da edição catalã em 2015 e a publicação da tradução em castelhano em 2019, existem publicações que podem ser apresentadas como fatores importantes para entender escolhas tradutórias e, especialmente, editoriais na publicação dessa última.

A principal delas é o lançamento de *El Mal Querer*, segundo álbum musical da cantora espanhola Rosalía, que representa por meio das canções que o compõem o mesmo fio condutor que atravessa *Flamenca*, a história dessa mulher que se casa, passa por um relacionamento abusivo e expressa suas angústias até o ponto de seu empoderamento e de sua libertação. Como vimos, entendemos *El Mal Querer* como mais uma tradução de *Flamenca*, nesse caso transpassando a barreira das semioses do livro para chegar à canção, bem como a outros aspectos semióticos que fazem parte da produção de um álbum de música (Carvalho, Sales, 2020).

Pouco tempo após o lançamento de *El Mal Querer*, Rosalía explicou, por meio de *stories* do *Instagram*, diversos pontos sobre a composição e a produção desse projeto, confirmando que a inspiração para a linha narrativa do álbum foi concebida por meio da leitura da edição catalã de *Flamenca* traduzida por Espadaler. o álbum ganhou diversos prêmios, entre eles quatro categorias da 20ª edição do Grammy Latino: Álbum do Ano, Melhor Álbum Vocal Pop Contemporâneo, Melhor Álbum de Engenharia de Gravação e Melhor Projeto Gráfico de Um Álbum, e o prêmio *Best Latin Rock, Urban or Alternative Album* na 62ª edição do *GRAMMY Awards* dos Estados Unidos. Esse sucesso obtido pela cantora, trouxe também um novo olhar a *Flamenca*, talvez o momento da história no qual a obra mais teve visibilidade, não só a nível local, mas internacional.

Os holofotes direcionados sobre *El Mal Querer* também lançam luz sobre *Flamenca*, de forma tão clara que a edição demonstra se utilizar dessa difusão para a elaboração da edição ao espanhol de Espadaler, como podemos visualizar por meio da capa.

Figura 2: Capa de Flamenca (2019)



Fonte: Roca Editorial (2013)

Essa edição, lançada em capa dura, com letras em dourado, é acompanhada por uma cinta com as inscrições “O romance que inspirou El mal querer de ROSALÍA” e “Um clássico feminista do século XIII”. Além do texto, a cinta apresenta a imagem de nuvens em um tom degradê que se inicia no vermelho, cor da capa da edição, e termina em azul, cor do céu na capa de El Mal Querer, uma explícita referência a esse trabalho.

Figura 3: Capa do álbum El Mal Querer, de Rosalía



Fonte: Spotify

Não podemos assegurar com convicção que essa edição foi lançada apenas devido ao sucesso do álbum de Rosalía, mas podemos, com segurança, afirmar que esse lançamento

aporta grande influência em algumas escolhas editoriais. É válido retomar a informação de que antes da edição espanhola de Anton M. Espadaler, já existiam para o espanhol as traduções de Antoni Rossell de 2009 e de Jaime Covarsi Carbonero de 2011, ou seja, uma nova tradução ao espanhol parece não ser uma necessidade de ter a obra em uma determinada língua, mas uma estratégia comercial para aproveitar o boom que *El Mal Querer* deixou para Flamenca.

Essa edição apresenta também um prólogo de 3 laudas e meia, no qual são apresentadas informações básicas sobre a obra, como a origem, uma breve sinopse e alguns aspectos históricos. Além disso, esse texto também apresenta uma informação sobre a tradução, que apesar de ser realizada diretamente do occitano, considerou a tradução de outros estudiosos⁵⁰, o que também demonstra um pouco da forma com a qual Espadaler empreendeu seu projeto tradutório.

No que se refere às inserções, comentários e explicações referentes ao texto de Flamenca, assim como na edição catalã, na edição espanhola são apresentados no formato de notas de fim, devidamente referenciadas durante o texto. Nessa edição são apresentadas 76 notas divididas em 23 capítulos.

Como exemplo da disposição desses capítulos, na sequência, apresento as notas dispostas como inserções do tradutor ao capítulo 2, intitulado “Corte y boda em Namur”, a partir do qual, também podemos fazer uma comparação com o capítulo 2 da edição catalã, apresentada no subtópico anterior.

A primeira nota, se podemos encontrar uma correspondência com a edição em catalão dispõe da mesma informação, que explica a relevância das feiras em Champanhe, na França medieval.

Quadro 11 - Nota 1, capítulo 2, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 179	Tradução em português
Ferias en la Champaña que se celebraban seis veces al año, y gozaban de fama internacional	Feiras em Champanhe que se celebravam seis vezes ao ano e desfrutavam de fama

⁵⁰ Esta traducción se ha efectuado teniendo a la vista las ediciones de Paul Meyer (Ginebra 1974 [París 1901]), René Lavaud y René Nelli (Brujas 1960), Ulrich Gschwind (Berna 1976), Jean-Charles Huchet (París 1988), Mario Mancini (Roma 2006), Roberta Manetti (Módena 2008) y François Zufferey y Valérie Fasseur (París 2014). (ESPADALER, 2019, p. 10)

por su buena organización, el papel de los instrumentos de cambio y la libertad de su mercado, y como lugar en el que se producían los intercambios entre la Europa del norte y la del sur (Vid. Robert S. López El nacimiento de Europa, Barcelona, 1965: 326-328).	internacional pela sua boa organização, o papel dos instrumento de câmbio e a liberdade do seu mercado e como lugar onde se produziam os intercâmbios entre a Europa do norte e a do sul (Vid. Robert S. López El nacimiento de Europa, Barcelona, 1965: 326-328)
--	---

Fonte: Flamenca (2019)

Algo que se pode destacar dessa nota individualmente, é a manutenção de todos os elementos que estão na nota anterior, todas as informações, incluindo a referência, podendo até ser esta uma tradução da nota da edição de 2015. Entretanto, essa não é uma tendência que se repete nas demais notas do capítulo 2, como podemos notar na segunda nota do mesmo capítulo.

Quadro 12 - Nota 2, capítulo 2, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 179	Tradução em português
«Tienda grande de campo» (Covarrubias). Traduzco así el original <i>trap</i> .	“Tenda grande de campo” (Covarrubias). Traduzo assim original <i>trap</i> .

Fonte: Flamenca (2019)

A nota acima é remetida a palavra *tendejones*, que pelo dicionário da *Real Academia Española* significa “tenda pequena” ou “barraca mal construída”⁵¹ (Real Academia Española, n.p). Diferentemente do que foi apresentado na nota equivalente da edição catalã, a informação apresentada na edição espanhola é bem simples, sem comparações com outras obras do occitano medieval nem com a quantidade de referências a outros autores que falaram sobre ou traduziram o mesmo vocábulo.

A única referência é “Covarrubias” que aparece entre parêntesis após a explicação que aparece anteriormente entre aspas latinas, o que me faz entendê-las como uma citação direta. Como no fim dessa edição não há referências bibliográficas, por meio do peritexto da obra, mas que pode ser uma referência a Sebastián de Covarrubias, lexicógrafo espanhol responsável pelo primeiro dicionário monolíngue do castelhano, o *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611).

A terceira e última nota do capítulo 2 da edição espanhola explica uma escolha tradutória:

⁵¹ Tienda pequeña; Barraca mal construída.

Quadro 13: Nota 3, capítulo 2, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 179-180	Tradução em português
Traduzco así el término <i>novas</i> , que si bien suele indicar narraciones breves, se aplica a obras que no dudáramos en calificar de «novelas», como la misma Flamenca (unos 8.000 versos conservados) o el Jaufré (casi 11.000). Aquí más que una precisa designación de género —por otra parte muy flexible en la tradición occitana—, indica la historia que está narrando en octosílabos pareados. Sobre la cuestión remito a mi artículo «Las novas: un territorio sin fronteras», en Reinhard Huamán Mori/Helena Roig eds., <i>De los orígenes de la narrativa corta en Occidente</i> , Lima-Barcelona, 2007: 103-117.	Traduzo assim o termo <i>novas</i> , que costuma indicar narrações breves, aplica-se a obras que não duvidaríamos em qualificar como “novelas”, como a mesma Flamenca (uns 8000 conservados) ou o Jaufré (quase 11000). Aqui más que uma precisa designação de gênero -por outra parte muito flexível na tradição occitana-indica, a história que está narrando em octossílabos pareados. Sobre a questão, remito ao meu artigo “Las novas: un territorio sin fronteras», em Reinhard Huamán Mori/Helena Roig (eds.), <i>De los orígenes de la narrativa corta en Occidente</i> , Lima-Barcelona, 2007, p. 103-117.

Fonte: Flamenca (2019)

Essa nota é referente ao momento em que, depois de uma interrupção para realizar uma inserção, a/o autora/or retoma a narrativa. Por meio desse recorte paratextual, podemos perceber algumas diferenças de edição entre as traduções publicadas por Espadaler em catalão e em espanhol. É possível perceber que algumas explicações consideradas relevantes ao público leitor da edição em catalão, como vimos em 4.2, não acompanham a tradução em espanhol. Isso nos permite entender que a edição de 2019 é publicada para um público diferente do público-alvo da edição em 2015, provavelmente a segunda tradução de Flamenca por Espadaler, busca um leitor que se interessa pela narrativa em si, sem um maior detalhamento de aspectos próprios do gênero, como especificidades do amor cortês, questões socioculturais da época de escrita da obra ou uma relação que ela tenha com outros textos.

Nesta seção e na anterior analisamos cada uma das edições individualmente, na próxima seção, refletiremos sobre ambas as traduções e suas relações paralelamente, bem como as diferenças entre as duas edições.

3.3 Perspectivas tradutórias de Espadaler entre as duas edições

Se levarmos em consideração aspectos editoriais para analisar as duas edições, podemos, através do foco das editoras que as publicam, entender o objetivo de cada

publicação, bem como o público a qual cada uma está destinado. A tradução para o catalão de Espadaler foi publicada pela editora da Universitat de Barcelona, na qual o tradutor também é professor de literatura medieval. O site da editora a descreve da seguinte forma:

A editora publica livros destinados a difundir o conhecimento entre o público leitor interessado em temas de formação e divulgação dos âmbitos científico, investigador e pedagógico-docente, e situa as obras no mercado editorial. A seleção de obras editadas responde às necessidades formativas, docente e de investigação, e também à demanda do público com interesse na divulgação de alto nível de conhecimentos gerados na Universidade de Barcelona. As obras propostas para sua edição podem ser apresentadas pelos mesmos autores ou por centros ou equipes de investigação, e devem ir acompanhadas de um questionário de obra, do índice, e, se se considera oportuno, de uma descrição do projeto de pesquisa. *Edicions de la Universitat de Barcelona* aprova, de acordo com os diretores de coleção, a edição dos originais apresentados em função de relatórios de avaliação cega por pares de especialistas externos e relatórios econômico-comerciais. Também fomenta a criação de novas obras, de maneira que os projetos de pesquisa e docentes e os projetos editoriais se alimentem mutuamente.⁵² (Universitat de Barcelona, n.p)

O fato de estarmos tratando de uma editora de uma universidade conceituada, já indica um caráter acadêmico no que toca às produções publicadas por ela. Por meio desse texto, é possível compreendê-la como uma editora com fins muito relacionados à pesquisa e à difusão de publicações que colaborem para o desenvolvimento acadêmico, com aspectos criteriosos para a aceitação e manutenção de obras nos seu catálogo, que não envolve apenas questões comerciais, mas, sobretudo científicos e de valor artístico.

Por outro lado, ao analisarmos o texto autodescritivo da editora que publicou a tradução de Espadaler para o espanhol, podemos destacar que, diferentemente da edição em catalão, essa edição é publicada pela Roca Editorial, editora independente, no qual identificamos um caráter distinto, que se apresenta como segue:

Somos uma editora independente fundada em 2003 por seis sócios com uma dilatada experiência no mundo do livro. Gostamos dos livros, gostamos das livrarias e das bibliotecas, e pensamos que o mundo pode ser melhor com um livro na mão. Também gostamos de ser independentes, poder trabalhar sem ataduras e ao mesmo tempo ser criativos e conscientes do que somos e a quais leitores nos dirigimos. [...] Sabemos que temos que nos adaptar aos gostos e necessidades dos leitores, é por

⁵² L'editorial publica llibres destinats a difondre el coneixement al públic lector interessat en temes de formació i divulgació dels àmbits científic, de recerca i pedagogicodocent, i situa les obres en el mercat editorial. La selecció de les obres editades respon a les necessitats formatives docents i de recerca, i també a la demanda del públic que té interès en la divulgació d'alt nivell dels coneixements generats a la Universitat de Barcelona. Les obres per editar poden ser presentades pels mateixos autors o per centres o equips de recerca, i han d'anar acompanyades d'un qüestionari d'obra, de l'índex i, si es considera escaient, una breu descripció del projecte de publicació. Edicions de la Universitat de Barcelona aprova, d'acord amb els directores de col·lecció, l'edició dels originals presentats en funció d'informes de doble cec d'experts externs i informes economic comercials. També fomenta la creació de noves obres de manera que els projectes d'investigació i docents i els projectes editorials s'alimentin mútuament.

isso que criamos novas coleções, encerramos as que já não têm aceitação e buscamos vozes novas.⁵³ (Roca Libros, s.d, n.p)

Nesse caso, apesar de se tratar de uma editora independente, é possível identificar um caráter diferente, sem as especificidades da anterior, que se adequa e adequa suas publicações de acordo com o interesse e a aceitação do público, enfatizando muito mais esse caráter comercial. Esse contraste entre as duas edições não se mantém apenas nas editoras que publicaram as traduções, mas em diversas outras características paratextuais como as que veremos adiante.

O formato dos prólogos também se distingue nas duas obras. Enquanto o prólogo da edição catalã vai da página 9 à 31, o prólogo da edição espanhola vai da página 7 à página 10. Além disso, a forma como o conteúdo de cada um é expresso demonstra algumas escolhas editoriais para cada uma das edições. O prólogo da edição em catalão, inclusive, apesar do seu caráter já explicativo, dispõe de 23 notas de fim que também o explicam.

Ao compararmos o número de notas das duas edições, podemos ver uma grande diferença. Por mais que a edição espanhola tenha sido publicada alguns anos após a edição catalã, diversas informações presentes na edição catalã não estão na edição espanhola e vemos claramente uma redução no conteúdo de notas. Talvez seja mais compreensível entender que o passar do tempo aporta cada vez mais conteúdos paratextuais e paratradutivos às obras, ou seja, é natural que esperássemos mais notas na edição que é lançada posteriormente. O próprio tradutor, em seu artigo “Cuatro Pinceladas para Flamenca”, afirma que o conteúdo desse trabalho aporta informações novas às notas interpretativas que acompanham a sua tradução ao catalão.

Flamenca é um texto de grande complexidade, rico em matizes de afinada sutileza, com muitas dobras e saídas pelas quais da mesma maneira que é difícil assegurar que alguém se fez com todo o romance, muito mais do que é esquecer-se dela. Com esse breve escrito apenas pretendo aportar novos dados que possam complementar certos passos, e em alguns casos, talvez lançar um pouco de luz sobre algum ponto de reconhecida escuridão.⁵⁴ (Espadaler, 2018, p. 20 – 21)

⁵³ Somos una editorial independiente fundada en 2003 por seis socios con una dilatada experiencia en el mundo del libro. Nos gustan los libros, nos gustan las librerías y las bibliotecas, y pensamos que el mundo puede ser mejor con un libro en la mano. También nos gusta ser independientes, poder trabajar sin ataduras, y a la vez ser creativos y conscientes de lo que somos y de a qué lectores nos dirigimos. [...] Sabemos que tenemos que adaptarnos a los gustos y necesidades de los lectores, y es por lo que creamos nuevas colecciones, cerramos las que ya no tienen aceptación y buscamos voces nuevas.

⁵⁴ Flamenca es un texto de una gran complejidad, rico en matices de afinada sutileza, con muchos pliegues y recovecos por lo que de la misma manera que es difícil asegurar que uno se ha hecho con toda la novela, mucho más lo es olvidarse de ella. Con este breve escrito solo pretendo aportar nuevos datos que pudieran complementar ciertos pasos, y en algún caso tal vez echar un poco de luz sobre algún punto de reconocida oscuridad.

Com isso, podemos entender que a redução no número de notas, não é equivalente ao repertório do tradutor sobre a obra ou sobre determinado tema referente a ela. A edição de 2015 contém mais que o triplo de notas que a edição de 2019, número que indica uma escolha editorial para que a tradução ao espanhol fosse um pouco menos detalhada e que os seus paratextos fossem expostos de forma muito mais sintetizada como podemos ver abaixo.

Quadro 14 - Quantitativo de capítulos das edições de Flamenca (Anônima/o, 2015; 2019)

	Edició Català	Edición Española
Prólogo	23	0
Capítulo 1	12	3
Capítulo 2	10	3
Capítulo 3	22	6
Capítulo 4	6	3
Capítulo 5	12	6
Capítulo 6	8	1
Capítulo 7	17	4
Capítulo 8	5	6
Capítulo 9	6	4
Capítulo 10	8	1
Capítulo 11	11	2
Capítulo 12	12	6
Capítulo 13	6	4
Capítulo 14	21	5
Capítulo 15	9	1
Capítulo 16	3	3
Capítulo 17	4	6
Capítulo 18	5	2
Capítulo 19	35	1
Capítulo 20		1
Capítulo 21		2
Capítulo 22		2
Capítulo 23		4
Total	235	76

Fonte: Elaboração própria

É interessante observar que na edição em catalão até o prólogo apresenta uma quantidade significativa de notas explicativas, ou seja, as notas produzidas por Espadaler não tem apenas o objetivo de explicar aspectos da narrativa, mas também facilitar ao leitor a compreensão de referências externas ao texto, dentro da própria edição.

Como também se pode notar, apesar do número de notas reduzidas em relação à primeira tradução de Espadaler, a edição em espanhol está publicada com uma quantidade maior de capítulos, ou seja, optou-se por seccionar alguns capítulos em blocos menores:

Quadro 15 - Títulos capitulares das edições de Flamenca (Anônima/o, 2015; 2019)

Edició Català	CAPÍTULOS	Edición Española
Les esposalles de Flamenca	Capítulo 1	Los esponsales de Flamenca
Cort i noces a Namur	Capítulo 2	Corte y boda en Namur
La cort de Borbó	Capítulo 3	La corte de Borbón
Les sospites	Capítulo 4	Las sospechas
Esclata la gelosia	Capítulo 5	Estallan los celos
Guillem de Nevers	Capítulo 6	Guillermo de Nevers
Guillem de Nevers a Borbó	Capítulo 7	Guillermo de Nevers en Borbón
A missa	Capítulo 8	Una noche en blanco
El somni de Guillem	Capítulo 9	En misa
Els primers passos	Capítulo 10	En vela
Desig i tonsura	Capítulo 11	El sueño
Breus mots, llargs neguits	Capítulo 12	Los primeros pasos
Diàlegs d'amor en el temple	Capítulo 13	Deseo y tonsura
Dies decisius	Capítulo 14	Palabras breves, largos suspiros
Als banys	Capítulo 15	El arte de responder
Jocs d'amor i galania	Capítulo 16	Diálogos de amor en el templo
El seny i les seves conseqüències	Capítulo 17	Días decisivos
Cavalleries de Guillem de Nevers i Archimbaud de Borbó	Capítulo 18	En los baños
El torneig de Borbó	Capítulo 19	Juegos de amor y galanía
	Capítulo 20	La cordura y sus consecuencias
	Capítulo 21	Caballerías de Guillermo de Nevers y de Archambaut de Borbón
	Capítulo 22	Guillermo de Nevers de nuevo en Borbón
	Capítulo 23	El torneo de Borbón

Fonte: Elaboração própria

É importante retomar a ideia de que o manuscrito utilizado para realizar todas as traduções modernas de Flamenca está escrito em versos em uma sequência contínua dos 8096 versos, ou seja não há seções. Traduzi-la em prosa é uma saída que facilitaria tanto o trabalho do tradutor quanto a compreensão do leitor, visto que transpondo o texto de verso à prosa, abre-se mão da versificação, do número de sílabas poéticas de cada verso e das rimas, permitindo-se à possibilidade de realizar escolhas sintáticas e semânticas de forma mais fidedigna ao original.

Sobre esse horizonte, quando perguntado por Griselda Oliver em entrevista sobre os motivos de fazer a tradução em prosa, Espadaler responde:

Pela língua de hoje, é mais fácil traduzir do verso à prosa, embora seja frequentemente difícil evitar a rima, coisa que na prosa não é muito agradável. Entretanto, eu já previa que houvesse certo eco de poeticidade, porque é absolutamente impossível que um leitor atual — não necessariamente catalão, mas de qualquer lugar do mundo — perceba um concreto trovador por trás de uma frase. É muito difícil, não há leitor, nem sequer os occitanistas, que possam saber, se não for intuindo, com qual autor se inspirou para escrever uma frase concreta. Deve-se encontrar algum suporte, e nesse caso, são as notas, que me serviram para salvar os passos que foram dados ou que eu acreditava que eram difíceis para o leitor. As notas têm a função de fazer legível o texto e não perturbar⁵⁵ (Núvol, n.p, 2015).

A perspectiva adotada por Espadaler na escolha de traduzir o texto do verso à prosa defende uma perspectiva da tradução que pensa em uma ambientação do leitor em relação à história que é contada em sua própria língua, com a facilidade de compreensão que os textos narrativos ostentam. Esse horizonte também foi pensado por outros teóricos. Goethe, por exemplo, em suas reflexões sobre a tradução de poesia, também apresenta pontos de defesa da opção de um texto de chegada em prosa:

Há três espécies de tradução. A primeira nos apresenta o estrangeiro à nossa maneira; uma tradução singela em prosa é a melhor para este caso. Pois, ao suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética e até mesmo reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual, a prosa se presta perfeitamente para a iniciação, porquanto ela nos surpreende com a excelência desconhecida em meio à familiaridade da nossa pátria, de nossa vida comum, sem que saibamos o que nos sucede, conferindo-nos uma disposição superior, edificando-nos verdadeiramente. (2010, p. 31)

⁵⁵ Per la llengua d'avui, és més fàcil traduir del vers a la prosa, tot i que sovint és difícil evitar la rima, cosa que en la prosa no és gaire agradable. Tanmateix, jo ja preveia que hi hagués cert ressò de poeticitat, perquè és absolutament impossible que un lector actual — no necessàriament català, sinó de qualsevol lloc del món — percebi un concret trovador darrere d'una frase. És molt difícil, no hi ha lector, ni tan sols els occitanistes, que puguin saber, si no és intuït, amb quin autor s'ha inspirat per escriure una frase concreta. Has de trobar alguna cosa, i en aquest cas, són les notes, que m'han servit per salvar els passos que s'han donat o que jo creia que eren difícils per al lector. Les notes tenen la funció de fer llegible el text i no empenyar.

No entanto, existem outros estudiosos que também questionam a perda poética da transposição à prosa, como é o caso de Lola Badia Pàmies, que em uma resenha sobre as traduções de Flamenca por Espadaler discorre:

As duas traduções de Flamenca de Espadaler, como textos autossuficientes em prosa, satisfazem as expectativas do leitor do século XXI. O que se perde inevitavelmente na tradução é o artesanato sutil da narrativa em verso. O versador antigo, que trabalha com breves sequências rítmicas sincopadas pelas rimas, completa as oito sílabas sem dizer absurdos e liga as homofonias sem falhas, e isso durante alguns milhares de versos. É uma técnica que hoje nos parece estranha. O salto da narrativa em verso à prosa foi um grande desafio no século XIII, sobretudo em terras d’oïl⁵⁶ (2021, p.111).

Além da escolha tradutória de transpor de verso a prosa, temos um texto inicialmente sem seções que o tradutor opta por dividir em capítulos. Como se vê no quadro 15, a edição catalã (2015) tem menos capítulos que a edição espanhola (2019), ou seja, na edição espanhola opta-se por seccionar mais o texto, o que resulta em quatro capítulos a mais em comparação com a edição em catalão. Esse aumento no número de capítulos da segunda tradução, que se apresenta com 23 capítulos, em relação à primeira tradução, que tem 19 capítulos, pode ser interpretada como uma forma para que a narrativa esteja dividida de forma mais simples e menos cansativa para um leitor menos acadêmico.

Para comparação entre as notas das edições, optamos por utilizar o capítulo 3, que segue narrando sobre a outra parte da festa matrimonial, agora em Borbón, terra de Archambaut. Desta vez, não seguiremos a ordem dos capítulo, faremos as reflexões sobre as notas do referido capítulo de cada uma das edições ordenando-as pelo que entendemos como sendo o objetivo de cada uma das notas.

Um dos usos para os quais Espadaler se utiliza das notas nesse capítulo é o de explicar o vocabulário empregado em sua tradução em paralelo ao vocábulo occitano presente no manuscrito de partida. Como exemplo, podemos ver a primeira nota do capítulo 3 da edição de 2015. A nota se refere a uma passagem que narra a decoração feita em Bourbon para a realização da corte matrimonial de Flamenca e Archambault.

⁵⁶ Les dues traduccions de la Flamenca d’Espadaler, en tant que textos autosuficients en prosa, satisfan les expectatives del lector del segle xxi. El que es perd inevitablement en la traducció és l’artesania subtil de la narrativa en vers. El versaire antic, que treballa amb breus seqüències rítmiques sincopades per les rimes, completa les vuit síl·labes sense dir ximpleries i enllaça les homofonies sense rebles, i això durant alguns milers de versos. És una tècnica que avui ens resulta aliena. El salt de la narrativa en vers a la prosa va ser tot un repte cultural al segle xiii, sobretot en terres d’oïl.

Quadro 16: Nota 1, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
<i>Samit</i> (v. 388): mot d’origen grec que assenyala una ‘tela de seda preciosa’. dcvb: ix, 719	<i>Samit</i> (v. 388): palavra de origem grega que assinala um “tecido de seda preciosa”. dcvb: ix, 719

Fonte: Anônima/o (2015)

Na edição em espanhol não há notas que explicam esse tipo de tecido porque o tradutor opta por outra construção desse trecho. Para demonstrar essa diferença, no quadro 15, apresentaremos a passagem em ambas as versões, junto com uma possível tradução literal dos trechos.

Quadro 17: Comparação entre trecho em catalão e espanhol

(Anônima/o, 2015, p. 41)	(Anônima/o, 2019, p. 21).
Mentrestant, va fer engalanar la vila, i la va fer endomassar amb bancals i bells tapissos i amb sedes i samits.	Mientras tanto, hizo engalanar la villa, recubrir los bancos con telas, colocar hermosos tapices, cobertores y sedas.
Enquanto isso, fez engalanar a vila e a fez cobrir com bancos e belas tapeçarias e com sedas e <i>samits</i> .	Enquanto isso, fez engalanar a vila, recobrir os bancos com tecido, colocar belas tapeçarias, cobertores e sedas.

Fonte: Anônima/o (2015; 2019)

Podemos entender, que no primeiro caso, como encontramos na edição um caráter muito mais acadêmico, o tradutor fez questão de manter a palavra do occitano para que o leitor entenda tratar-se de uma tipo de tecido específico em contraste com a seda citada anteriormente no mesmo trecho. Provavelmente, a distinção feita em occitano tenha sido estabelecida apenas com o objetivo de listar elementos que conferissem um certo luxo à corte de Bourbon, o que também é feito na tradução ao espanhol. Entretanto, a tradução ao catalão vai além do objetivo geral do sentido, atendo-se ao detalhe da palavra que existia no texto de partida e não apresenta vocábulo equivalente na língua de chegada.

Também nesse sentido, Espadaler explica a expressão, presente em uma passagem na qual, após comerem, colocaram aos convidados magníficas e grandes almofadas e “granz ventailles”. Pelo que se apresenta na nota 9 do mesmo capítulo, este é um caso que ele denomina “exemplo único”, ou seja, não há outros registros dessa expressão. Para dar

credibilidade à sua escolha lexical, Espadaler apresenta a escolha de outros tradutores para esta mesma passagem.

Quadro 18 - Nota 18, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 194	Tradução em português
<p>granz ventaillas (v. 590). Hom ha donat interpretacions força distintes d'aquest mot, en part pel fet que es tracta d'un exemple únic. Meyer optava, amb un interrogant, per «éventails». Lavaud i Nelli: «de grands éventails». Huchet: «de grands miroirs pliants». Cocito: «grandi ventagli». Mancini: «grandi specchi». Manetti: «grandi zanzariere» (mosquiteres). Covarsí: «grandes espejos». Gschwind: «À quoi les miroirs serviraient-ils? On ne se fardait pas publiquement au 13e s.». Tinc la impressió que les «granz ventaillas» no han de ser gaire diferents dels «moscaderos» —en català, «moscalls»— que documenta Gonzalo Menéndez Pidal (1986: 126-127).</p>	<p><i>granz ventaillas</i> (v. 590). Foram dadas interpretações bastante distintas desta palavra, em parte pelo fato de que se trata de um exemplo único. Meyer optava, com uma interrogação, por “éventails”. Lavaud i Nelli: “de grands éventails”. Huchet: “de grands miroirs pliants”. Cocito: “grandi ventagli”. Mancini: “grandi specchi”. Manetti: “grandi zanzariere” (mosquiteres). Covarsí: “grandes espejos”. Gschwind: “À quoi les miroirs serviraient-ils? On ne se fardait pas publiquement au 13e s.»” Tenho a impressão de que as “granz ventaillas” não devem ser muito diferentes dos “moscaderos” - em catalão “moscalls” que documenta Gonzalo Menéndez Pidal (1986: 126-127).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Como podemos ver, o objeto referente ao termo, aparece de diferentes formas de acordo com a tradução. Meyer, em francês, usava *éventails*, que significa leque, bem como Lavaud e Nelli. Ainda em francês, Huchet utiliza *miroirs pliants*, ou seja, espelhos dobráveis. Em Italiano, cada tradutor, dos três tradutores apresentados, são três traduções com distintos significados. Luciana Cocito, opta por utilizar, *ventagli*, que em português também seria leques; Mario Mancini traduz o termo por *specchi*, que significa espelhos; e Roberta Manetti escolhe traduzi-lo por *zanzariere*, ou seja, mosquiteiros. Covarsí, também traduz o vocábulo em questão por espelhos, em espanhol *espejos*. Dentre diversas perspectivas e horizontes tradutórios de outros especialistas, Espadaler escolhe manter a palavra utilizada em occitano, adaptando-a à estrutura do catalão atual.

Ademais, a voz do tradutor aparece de forma nítida ao demonstrar a sua impressão de que provavelmente, o significado de *granz ventaillas* não seria algo muito diferente do que no catalão de hoje se tem por meio do significante *moscalls*, que no espanhol seria *moscaderos*. Esta nota também não está na sua tradução ao espanhol, justamente porque ele utiliza o vocábulo *moscaderos*, deixando de lado um pouco a tradução criteriosa em relação à manutenção do escrito occitano.

Além desse tipo de nota, o autor também elucida algumas passagens que explicam aspectos culturais bem específicos do contexto da obra. Entre eles está a terceira nota do terceiro capítulo da edição em catalão. A passagem que a nota explica diz “Havia mais de mil cavaleiros, mil burgueses e mil seguidores e todos queriam convidar e hospedar o rei”.

Quadro 19 - Nota 3, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
La disputa per convidar el rei de França compta amb el precedent de la competició entre la gent de Logres per allotjar Lançalot (Roques 1981: vv. 2437-2467).	A disputa por convidar o rei da França conta com o precedente da competição de Logres por alojar Lancelote (Roques 1981: vv. 2437-2467).

Fonte: Anônima/o (2015)

Essa nota se utiliza de outra obra como precedente para a ação de alojar o rei, ou seja, o fato de que todos quisessem convidá-lo, não é uma situação específica de Flamenca, mas algo recorrente em cerimônias como essa na Europa medieval. A obra citada é *Le chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes, um romance de amor cortês escrito no século XII, que por sua proximidade temporal é comparado com Flamenca nesse aspecto sociocultural.

A nota que veremos na sequência, presente nas duas edições, esclarece o motivo de estarem em jejum. Que era dia de São João o próprio texto já falaria na sequência, no entanto o que a nota insere é a informação de que o jejum realizado e a data religiosa tinham relação, isto é, no dia de São João era costume jejuar.

Quadro 20 - Nota 4, capítulo 3, Flamenca (2015); nota 1, capítulo 3, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2015, p. 189	Anônima/o, 2019, p. 180	
Dejuni per ser la vigília de Sant Joan (v. 463).	Ayuno por ser vigília de San Juan.	Jejum por ser a vigília de São João

Fonte: Anônima/o (2015; 2019)

O entendimento apresentado por essa nota, elucida qual o motivo do jejum e juntamente com outras passagens da obra são utilizadas para estabelecer as possíveis datas nas quais se passa a narrativa de Flamenca. Esse tipo de adição ao texto facilita a imersão do

leitor na obra, pois traz ao tempo da/o leitora/or um aspecto que não pertence ao seu contexto e o leva a outras culturas, como veremos na nota 10, do mesmo capítulo, na tradução de 2015.

A nota é posta quando, após a refeição, entram os menestrais e apresentam-se com diversos instrumentos e alguns gêneros musicais.

Quadro 21 - Nota 10, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 190	Tradução em português
<p>El descort és una composició de desamor —d'«hom qui no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz», diu la Doctrina de compondre dictats (Marshall 1972: 82-83)—, emparentada amb la dansa, en què cada estrofa no presenta acord amb cap altra, ni mètricament ni melòdica. El desacord pot ser lingüístic, com en el cas del poema de Raimbaut de Vaqueiras <i>Eras quan vey verdeyar</i>, que és escrit en sis llengüatges. El lai és una composició en la qual la música fou en origen un element cardinal; en clau lírica, presenta una variant que coincideix amb el descort i significa, en la seva dimensió narrativa, el relat d'una aventura en què l'univers bretó emergeix en una atmosfera en què es troben sovint el meravellós i el sentimental (v. 599).</p>	<p>O descort é uma composição de desamor —d'«hom qui no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz», diz a Doutrina de compondre dictados (Marshall 1972: 82-83)— relacionada com a dança, em que cada estrofe não apresenta acordo com nenhuma outra, nem métrica nem melodicamente. O desacordo pode ser linguístico, como no caso do poema de Raimbaut de Vaqueiras <i>Eras quan vey verdeyar</i>, que é escrito em seis linguagens. O lai é uma composição na qual a música foi originalmente um elemento essencial; em tom lírico, apresenta uma variante que coincide com o <i>descort</i> e significa, em sua dimensão narrativa, o relato de uma aventura em que o universo bretão emerge em uma atmosfera em que se encontram frequentemente o maravilhoso e o sentimental. (v. 599).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Segundo a nota, descort é uma composição cujas estrofes não apresentam relação de acordo entre si e o compara com o lai, um tipo de composição musical que coincide com o descort em temática, sobre desamor, e tom lírico, supondo a possibilidade de que o primeiro seja uma variante do segundo. Além disso, Espadaler se apoia em Marshall para estabelecer o conceito desse tipo de composição e o compara com um poema de Raimbaut de Vaqueiras, trovador provençal.

Existe a mesma nota na edição de 2019, no entanto, apresenta-se o significado de *descort* de forma muito mais resumida e objetiva.

Quadro 22 - Nota 4 , capítulo 3, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 180	Tradução em português
El <i>descort</i> es una composición de desamor en la que ninguna estrofa presenta acuerdo con las restantes (4)	O <i>descort</i> é uma composição de desamor que nenhuma estrofe apresenta acordo com as restantes.

Fonte: Anônima/o (2019)

Esse contraste apresenta de forma muito marcada a diferença de perspectiva do mesmo tradutor para as duas obras. É importante destacar que o horizonte da tradução de Espadaler é diferente nas edições de 2015 e 2019, dado que alguns parâmetros estabelecidos na construção da obra como produto final também são diferentes.

O horizonte da tradução não está vinculado de forma fixa ao tradutor, mas o tradutor terá um horizonte distinto de acordo com diversos aspectos do produto final no qual resultará o seu projeto, como língua de chegada, público, período de publicação, editora, local, entre outros.

Essa divergência também pode ser vista nas notas dos próximos dois quadros. Na nota 12, do capítulo 3, da edição catalã, o texto explica sobre a função dos e menestréis dentro da corte matrimonial, dos trabalhos realizados, instrumentos utilizados por eles e do seu repertório.

Quadro 23 - Nota 12, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 191	Tradução em português
Va ser l'escriptor anglonormand Wace qui va introduir al <i>Roman de Brut</i> (1155) el motiu consistent a esmentar els instruments musicals dels joglars (Baumgartner 2000: 173, seguint A. Henry <i>Les oeuvres d'Adenet le Roi</i> , Brussel·les 1971. Arnold 1940: ii, vv. 10544-10552). La manera de fer de l'anònim s'acosta a la de Chrétien a l'Erec (vv. 1987-2000) i a la de Renaut de Beaujeu al <i>Bel Inconnu</i> (vv. 2881-2899). Sobre això, Bec (1992: 121-126). La viola, l'instrument joglaresc per excel·lència, es toca fent anar un arquet sobre les cordes. El pífre és una mena de flautí molt agut; la giga és un aparell de corda que funcionava com la viola. La rota és un estri de cordes semblant a l'arpa.	Foi o escritor anglo-normando Wace quem introduziu al <i>Roman de Brut</i> (1155) o motivo consistente a mencionar os instrumentos musicais dos menestréis (Baumgartner 2000: 173, seguint A. Henry <i>Les oeuvres d'Adenet le Roi</i> , Brussel·les 1971. Arnold 1940: ii, vv. 10544-10552). A maneira de fazer do anônimo se aproxima à de Chrétien no <i>Erec</i> (vv. 1987-2000) e a de Renaut de Beaujeu em <i>Bel Inconnu</i> (vv. 2881-2899). Sobre isso, Bec (1992: 121-126). La viela, o instrumento menestrel por excelência se toca movendo um arco sobre as cordas. O pífano é um tipo de flauta muito aguda, a giga é um aparelho de corda que se toca como a viela. A rota é um instrumento de cordas

<p>El saltiri és també un instrument de cordes, pla, sense manxa, que es toca amb els dits o amb un plectre (vv. 605-612). D'aquest pas de <i>Les mervelles de Rigomer</i> pot deduir-se que la profusió de músics i instruments era pròpia d'unes noces: «Assés i avoit autre gens qui sonoient lor estrumens et disoient cançons et notes en chifonies et en rotes et en harpes et en vïeles, en calumiaus et en fretieles; flahutes sonoient et cloces. Tot ausi comme a unes noces se deduisoient, ço m'est vis» (Foerster 1908: vv. 8283-8291).</p>	<p>semelhante à harpa. O saltério é também um instrumento de cordas, plano, sem manípulo, que é tocado com os dedos ou com um plectro (vv. 605-612). Desse trecho de <i>Les mervelles de Rigomer</i> pode-se deduzir que a profusão de músicos e instrumentos era própria de um casamento: "Assés i avoit autre gens qui sonoient lor estrumens et disoient cançons et notes en chifonies et en rotes et en harpes et en vïeles, en calumiaus et en fretieles; flahutes sonoient et cloces. Tot ausi comme a unes noces se deduisoient, ço m'est vis" (Foerster 1908: vv. 8283-8291).</p>
--	---

Fonte: Anônima/o (2015)

Nessa nota, Espadaler se apoia mais uma vez em outras obras relativamente contemporâneas a Flamenca, como *Roman de Brut*, *Erec* e *Bel Inconnu*. Além disso, o autor elucida algumas características dos instrumentos usados, alguns dos quais são incomuns atualmente, sendo esta explicação muito importante para ilustrar na mente da/o leitora/or do século XXI, o cenário do casamento medieval.

Ademais, o autor se utiliza do trecho da obra *Les mervelles de Rigomer*, outra obra occitana e anônima, para associar a abundância de instrumentos às cerimônias matrimoniais, apresentando o trecho em occitano, em que a passagem associa o uso dos mesmos instrumentos citados em Flamenca em outro contexto e afirma que o uso desses instrumentos faz soar como em um casamento, permitindo a interpretação de que esses mesmos instrumentos costumavam ser usados nesses eventos.

Essa perspectiva é tratada de forma diferente na edição em espanhol, ela informa que essa diversidade no aspecto musical destaca a grandeza do evento e também menciona *Les mervelles de Rigomer* para relacioná-la aos casamentos, sem exemplificar por meio de citações, o que acontece na edição em catalão.

Quadro 24 - Nota 5, capítulo 3, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 180	Tradução em português
<p>La profusión de músicos y la diversidad de instrumentos subrayan la magnificencia del evento. Por lo que se dice en <i>Les mervelles de Rigomer</i> (Foerster 1908, vv. 8283-8291), cabe deducir que tal abundancia convenía a unas</p>	<p>A profusão de músicos e a diversidade de instrumentos destacam a magnificência do evento. Pelo que se diz em <i>Les mervelles de Rigomer</i> (Foerster 1908, vv. 8283-8291), cabe deduzir que tal abundância convinha a umas</p>

bodas.	bodas.
--------	--------

Fonte: Anônima/o (2019)

Em outras palavras, podemos dizer que o reflexo da grandeza e riqueza do evento era refletido no número de músicos e a variedade de instrumentos, quanto mais músicos e mais instrumentos houvesse, mais luxuosa se considerava a corte. Essa informação é dada por Espadaler para que a/o leitora/or entenda qual o motivo para o qual a/o autora/or da obra narra de forma tão detalhada o número de instrumentos, que não é apenas por questões poéticas, mas sim para que esteja explícito tratar-se de um evento da alta sociedade.

As histórias contadas pelos menestréis durante esse momento da cerimônia são clássicos, muitas delas não perderam esse prestígio com o passar dos anos e chegaram ao nosso século mantendo-se conhecidas, como podemos ver no quadro 25.

Quadro 25 - Nota 13, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 191-192	Tradução em português
Limentani és de l'opinió que l'autor «no pretenia referir-se a textos autò-noms i concrets, sinó a històries de la tradició literària, presents, com a episodis, en una sola obra» (1977: 203). Així, les al·lusions a Príam, al rapte d'Helena, a Ulisses, Hèctor i Aquil·les i Jàson i el drac dependrien del Roman de Troie de Benoit de Sainte-More (c. 1165). Quant a les mencions a Dido i Lavínia, la font seria l'anònim Roman d'Enéas (c. 1160). Sobre els ovidians Píram i Tisbe (Metamorfosis: iv, 55-166), existeix un conte del segle xii en francès, com també de la història de Narcís, no menys ovidiana (Metamorfosis: iii, 344-505), mentre un «lai d'Orpheÿ» (Metamorfosis x i xi) és esmentat al Lai de l'espine (O'Hara Tobin 1976: v. 183). Leandre i Hero ens remetent a les Heroides (xviii i xix); Cadmos, fundador de Tebes, a les Metamorfosis (iii: 3-130) Fil·lis i Demofont, a les Heroides (ii) i a l'Ars amatoria (ii: 353-354). Polinices, Tideu i Etèocles, al Roman de Thèbes (c. 1150). Alcides era com Alceu anomenava Hèrcules, i pot fer-nos pensar en les Metamorfosis (ix). Apol·loni de Tir ens duu a una novel·la d'aventures en prosa del segle v o vi, objecte d'una versió en versos francesos al segle xii, avui perduda. Alexandre fou el protagonista d'un poema primerenc francoprovençal obra d'un escriptor anomenat Alberic a finals del segle xi o començament del xii, que deriva del Pseudo-Cal·lístenes, i,	Limentani é de opinião que o autor “não pretendia referir-se a textos autônomos e concretos, mas a histórias da tradição literária, presentes, como a episódios, em uma só obra” (1977: 203). Assim, as alusões a Príamo, ao rapto de Helena, a Ulisses, Héctor e Aquiles e Jason e o dragão dependeriam do <i>Roman de Troie</i> de Benoit de Sainte-More (c. 1165). Quanto às menções a Dido e Lavínia, a fonte seria o anônimo <i>Roman d'Enéas</i> (c. 1160). Sobre o Píramo Ovidiano e Tisbe (Metamorfoses: iv, 55-166), há um conto do século XII em francês, bem como a história de Narciso, não menos ovidiana (Metamorfoses: iii, 344-505), enquanto um "lai d'Orpheÿ" (Metamorfoses x e xi) é mencionado em Lai de l'espine (O'Hara Tobin 1976: v. 183). Leandro e Hero nos remetem às Heroides (xviii e xix); Cadmo, fundador de Tebas, nas Metamorfoses (iii: 3-130), Filis e Demofonte, nas Heroides (ii) e na Ars amatoria (ii: 353-354). Polinices, Tydeus e Etéocles, no Roman de Thèbes (c. 1150). Alcides era o que Alceu chamava de Hércules, e isso pode nos fazer pensar nas Metamorfoses (ix). Apolônio de Tiro nos leva a um romance de aventura em prosa do século V ou VI, tema de uma versão em verso francês do século XII, hoje perdida. Alexandre foi o protagonista de um antigo poema franco-provençal de um escritor chamado

després, d'un text que havia de deixar un llarg rastre com el Roman d'Alexandre (vv. 623-651). Les històries de Píram i Tisbe, Alexandre i Apol·loni, segons dicta Guerau de Cabrera al seu <i>ensenhamen</i> —per limitar-nos a un trobador català—, havien de formar part del repertori d'un joglar competent (Pirot 1972: vv. 166-168, 150 i 151-153, respectivament).	Alberic no final do século XI ou início do século XII, que deriva de Pseudo-Calístenes e, mais tarde, de um texto que deixaria um longo rastro como o Roman d'Alexandre (vv. 623-651). As histórias de Píramo e Tisbe, Alexandre e Apolônio, ditadas por Guerau de Cabrera em seu <i>ensenhamen</i> – para nos limitarmos a um trovador catalão – deveriam fazer parte do repertório de um menestrel competente (Pirot 1972: vv. 166 -168, 150 e 151-153, respectivamente).
---	---

Fonte: Anônima/o (2015)

A nota supõe as possíveis intenções da/o autora/or, evocando Limentani, em elencar histórias isoladas que compunham obras e não necessariamente as obras completas. O que o tradutor faz por meio da nota é explicar sobre quais seriam as histórias, a obra a qual elas pertencem e a sua autoria, bem como as relações que elas formam entre si. Um aspecto interessante a se destacar é o conhecimento literário se espera a/o leitora/or para compreender as histórias citadas. É válido realçar a correlação feita por meio de outras obras do mesmo gênero e do mesmo período como *Roman de Troie* e *Roman d'Enéas*.

Por meio do tipo de informação que o paratexto adiciona, é possível ratificar o caráter da publicação, pois essas informações são entendíveis e necessárias para um público que possivelmente compreende algo sobre as obras citadas e não realiza a leitura apenas com fins de entretenimento. Essas inserções não acontecem na edição em espanhol, confirmando a hipótese já afirmada anteriormente, que não aparenta ter um objetivo tão culto ou acadêmico, com o alvo em pessoas que a lerão apenas para desfrutar da história.

Na nota seguinte, o tradutor elucida um aspecto geográfico da época, quando um dos *joglars* contava “como Carlos Magno governou a Alemanha até dividi-la”⁵⁷ (Ibid., p. 47). É importante destacar que as divisões geográficas da época estavam estabelecidas como as temos hoje, é o que justifica parte do conteúdo da nota 18.

Quadro 26 - Nota 18, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 194	Tradução em português
vv. 696-699. El context emmena a entendre que Alemanyà vulgui significar tot l'Imperi	v. 696-699. O contexto leva a entender que “Alemanha” queira significar todo o Império

⁵⁷ un altre reportà com Carlemany governà Alemanyà fins que la va dividir

<p>carolingi. El text que els joglars reciten podria ser un «conte» dels que són «voir», com qualificava Jean Bodel a la <i>Chanson des Saisnes</i>, els de la «matèria de França». A la <i>Chanson de Guillaume</i> es parla d'un joglar que sabia recitar com ningú «les chançons de Clodoveu, le premier empereur que en duce France creeit en Deu, nostre seignur [...] e de tuz les reis qui furent de valor tresque a Pepin, le petit poigneur» (Suard 2008: xcvi, vv. 1260-1267). També consten entre les «faulas d'actors» que coneix algú tan pagat de la seva cultura com Peire de Corbian: «L'estoria dels francs sai continuamens del fort rei Clodoier... [...] de Pepin lo petit com visquet leialmens» (Tesaur, Jeanroy i Bertoni 1911: vv. 788-793).</p>	<p>Carolíngio. O texto que os menestréis recitam poderia ser um “conto” dos “voir”, como qualificar Jean Bodel na <i>Chanson des Saisnes</i>, os da “matéria da França”. Na <i>Chanson de Guillaume</i> fala-se de um menestrel que sabia recitar como ninguém “<i>les chançons de Clodoveu, le premier empereur que en duce France creeit en Deu, nostre seignur [...] e de tuz les reis qui furent de valor tresque a Pepin, le petit poigneur</i>” (Suard 2008: xcvi, vv. 1260-1267). Estão também entre as “fábulas de atores” conhecidas por alguém tão bem dedicado à sua cultura como Peire de Corbian: “<i>L'estoria dels francs sai continuamens del fort rei Clodoier... [...] de Pepin lo petit com visquet leialmens</i>” (Tesaur, Jeanroy e Bertoni 1911: vv. 788-793).</p>
--	---

Fonte: Anônima/o (2015)

Ademais, o autor ainda segue com explicações sobre outra história contada, a de *Clodoveu i de Pipí*, essa não tão famosa como as citadas anteriormente, mas o autor supõe, por meio de citações de outros textos, quais seriam as possíveis obras nas quais a história em questão poderia estar.

Quadro 27 - Nota 20, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 194	Tradução em português
<p>Gui de Nantull (v. 702) és l'heroi d'una cançó de gesta homònima que va gaudir d'un gran èxit a Catalunya, no només perquè la mencionen trobadors de finals del segle xii com Guillem de Berguedà (Sirventes ab razon bona, Riquer 1971: xx, 18), possiblement també Guerau de Cabrera (Cabra juglar) i Ramon Vidal de Besalú (So fo, Field 1991: v. 237), sinó perquè Ramon Muntaner, ja als anys vint del segle xiv, en compondre el que constitueix el c. 272 de la Crònica, indica que «ab lo so de Gui Nantull farai un bell sermó» (Soldevila 1971). El fet que Oliver de Verdú (v. 703) aparegui exclusivament en obres occitanes —com <i>l'ensenhamen</i> de Guerau de Cabrera— ha inclinat François Pirot a creure que podria ser l'heroi d'alguna narració en llengua d'oc (1969: 265).</p>	<p>Gui de Nantull (v. 702) é o herói de uma canção de gesta homônima que teve grande sucesso na Catalunha, não só porque é mencionada por trovadores do final do século XII como Guillem de Berguedà (Sirventes ab razon bona, Riquer 1971: xx, 18), possivelmente também Guerau de Cabrera (cabra Jarro) e Ramon Vidal de Besalú (So fo, Field 1991: v. 237), mas porque Ramon Muntaner, já na década de vinte do século XIV, em o que constitui o c. 272 da Crônica, indica que “ab lo so de Gui Nantull farai un bell sermó” (Soldevila 1971). O facto de Oliver de Verdú (v. 703) aparecer exclusivamente em obras occitanas — como o <i>ensenhamen</i> de Guerau de Cabrera — levou François Pirot a acreditar que poderia ser o herói de alguma narrativa occitana (1969: 265).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Como é possível entender por meio das notas expostas até agora, Espadaler busca explicar alguns aspectos sociais, culturais, históricos e geográficos presentes na obra, que

aportem à leitura um maior entendimento do contexto da narrativa, para auxiliar na compreensão dela, lembrando que ela agora possui um público leitor no século XXI. No entanto, o tradutor também estabelece relações com outros estudos sobre a obra, bem como pormenoriza questões sobre referências a outros textos escritos até o século de escritura de Flamenca e que são utilizados para compor a narrativa.

Quadro 28 - Nota 2, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
L'agradable flaire de la «rue as espiciers» montpellerina (vv. 414-417) és l'element cabdal del fabliau titulat Du vilain asnier.	O agradável cheiro da “rua das especiarias” de Montpellier (vv. 414-417) é o elemento fundamental do fabliau intitulado <i>Du vilain asnier</i> .

Fonte: Anônima/o (2015)

Espadaler nos traz por meio da nota 2 do capítulo 3 da sua edição em catalão, um gênero até então não apresentado. Um *fabliau* é um conto cômico, muitas vezes anônimo, escrito por *jongleurs* no nordeste da França entre c. 1150 e 1400. José Rivair Macedo, sobre os *fabliaux* afirma que “tais contos cômicos foram compostos ou colocados por escrito pelos *trouvères*, entre fins do século XII e meados do século XIV sendo em parte extraídos da tradição oral” (2004, p. 4) dentre os quais, apresenta em nota de rodapé *Du vilain asnier*.

Os perfumes, essências e outros tipos de fragrâncias aromáticas mencionados na sua nota eram exclusivos da corte, o que também nos confirma esse recorte social tão bem marcado na Idade Média, no qual a corte era quem detinha o poder e a riqueza, e os servos, a maior parte da população, eram os que trabalhavam e jamais teriam acesso a luxos e até mesmo a bens que hoje entendemos como básicos.

Outra referência a textos aparece por meio da nota 5. O texto narra que no dia de São João “o bispo de Clermont cantou aquele dia a missa maior, disse no sermão que Nosso Senhor amava tanto São João que o chamava mais que profeta”⁵⁸ (Anônima/o, 2015, p. 43). O tradutor. Espadaler apresenta o texto bíblico ao qual essa passagem se refere.

⁵⁸ El bisbe de Clarmon t va cantar aquell dia la missa major; va dir en el sermó que Nostre Senyor s'estimava tanto sant Joan que l'anomenava «més que profeta».

Quadro 29 - Nota 5, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
v. 480. Mateu 11,9: «Sed quid existis videre? Prophetam? Etiam dico vobis, et plus quam prophetam» («Doncs què hi heu sortit a veure [al desert]? Un profeta? I tant que sí, i prou més que un profeta». Jaume Sidera, Pere Franquesa i Ramon Caralt, Nou Testament, Barcelona, 1983). Gairebé igual a Lluc 7,26.	v. 480. Mateus 11,9: “Sed quid existis videre? Prophetam? Etiam dico vobis, et plus quam prophetam” (“Afinal, o que foram ver [al desert]? Um profeta? Sim, eu lhes digo, e mais que profeta.” Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional, online). Quase igual a Lucas 7,26.

Fonte: Anônima/o (2015)

Além de identificar a passagem bíblica devidamente referenciada, o tradutor mostra, por meio da referência, um texto similar em outro evangelho. Na edição espanhola, essa referência é apresentada apenas com “Mateo 11,9” (Id., 2019, p. 2019), na nota 2 do terceiro capítulo.

Em um momento da narrativa, o bispo, em nome do rei, ordenou que ninguém abandonasse o evento durante os quinze dias que o rei gostaria de durasse a corte, no entanto, não havia ninguém que quisesse deixá-la. A nota 6 refere-se a essa conformidade de ficar, se não ocorresse assim “li haurien congelat les barres”.

Quadro 30 - Nota 6, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
lo cais gelar (v. 490). El sentit sembla evident: els cavallers estarien disposats a evitar que el rei revoqués una ordre tan plaent fins al punt d’impedir-li articular una sola paraula.	lo cais gelar (v. 490). O sentido parece evidente: os cavaleiros estariam dispostos a evitar que o rei revogasse uma ordem tão agradável até o ponto de impedi-lo de articular uma só palavra.

Fonte: Anônima/o (2015)

Esse mesmo texto em espanhol é traduzido por “e se o rei quisesse permanecer todo esse tempo, teriam selado-lhe a boca”⁵⁹ (Id., 2019, p. 23), confirmando o seu interesse em permanecer. Como o tradutor opta por mudar a expressão occitana para uma expressão usual da língua espanhola, não há notas explicativas sobre o termo, pois não há necessidade, segundo os parâmetros estabelecidos para essa tradução.

Na nota 7 do capítulo 3 da edição catalã, são explicados algumas escolhas tradutórias para determinar alguns dos alimentos que faziam parte do banquete apresentado na corte matrimonial.

⁵⁹ Y si el rey hubiese querido permanecer todo ese tiempo, le habrían sellado la boca.

Quadro 31 - Nota 7, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 189	Tradução em português
razis... noirim (vv. 517-518). «Les rayls de les quals usam comunament —escriu Arnau de Vilanova al Regiment de sanitat— són aquestes: porres, cebes, ayls e ràvens, naps, pastenagues e xerovies». Pel que fa a les hortalisses, distingeix les que «sien erbes (així con cols e bledes, e espinacs, e semblantz a aquestes [com lletugues i verdolagues]) ho fruytz d'erbes, així con carabaçes e alberginies» (Batllori 1947: 163 i 159)	razis... noirim (vv. 517-518). « <i>Les rayls de les quals usam comunament</i> —escreve Arnau de Vilanova ao <i>Regiment de sanitat</i> — estas: porres, cebes, ayls e ràvens, naps, pastenagues e xerovies». Quanto às hortalijas, distingue as que são ervas « <i>sien erbes</i> (assim como couves e acelgas, e espinafres, e semelhantes a estas [como alfaces e beldroegas]) <i>ho fruytz d'erbes, així con carabaçes e alberginies</i> » (Batllori 1947: 163 i 159)

Fonte: Anônima/o (2015)

Na nota, Espadaler se apoia no texto *Regiment de sanitat* de Arnau de Vilanova, um importante documento sobre a prática da saúde na idade média e por meio desse escrito, o tradutor fundamenta a sua tradução das hortalijas, que no texto de Vilanova é uma recomendação de uma alimentação saudável.

Outra referência a outras obras está em uma nota que aparece de forma quase igual nas duas edições, as que podemos ver por meio do quadro 32. A nota refere-se a seguinte passagem: “Vocês se consideram satisfeitos se uma dama é agradável, fala-lhes gentilmente e os recebe bem; mas se alguém a vê quando ela se despe, quando vai para a cama ou quando se levanta, se tem bom senso, não mais tratará de enganar as criadas”⁶⁰ (Ibid. p. 45)

Quadro 32 - Nota 8, capítulo 3, Flamenca (2015); nota 3, capítulo 3, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2015, p. 189	Anônima/o, 2019, p. 180	Tradução em português
Procurar-se la complicitat de les serventes (vv. 572-573) és un dels més coneguts consells ovidians. <i>Ars amatoria</i> (i: 351-356).	Procurarse la complicitad de las sirvientas es uno de los más conocidos consejos ovidianos. <i>Ars amatoria</i> , I 351-356.	Procurar-se a cumplicitade das serventes é um dos mais conhecidos conselhos ovidianos. <i>Ars amatoria</i> , I 351-356.

Fonte: Anônima/o (2015; 2019)

Como podemos notar, o repertório do tradutor, permite que ele associe a fala dentro da narrativa a Ovídio. Enquanto em *Flamenca* se fala de não enganar as criadas, *A arte de amar*,

⁶⁰ Vosaltres us doneu per satisfets si una dama es agradable, i us parla gentilment i us acull bé; però si hom la veu quan es despulla, quan es fica al llit o quan es lleva, si té seny, já no tractarà d'entabonar les criades.

de Ovídio, aconselha buscar a cumplicidade dos serventes. Essa relação será vista na sequência da obra, na qual Flamenca se torna muito amiga das suas damas de companhia.

Dentro do capítulo 3, a/o autora/or faz referência a outras obras diversas vezes, como podemos ver no quadro 33, mais uma vez uma referência a um lai, que o autor justifica a recorrência por meio da nota e acrescenta a autoria por Ivany.

Quadro 33 - Nota 11, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 190-191	Tradução em português
<p>El lai de la mare-selva o de Chevrefoil és un dels més famosos de Maria de França i versa sobre els amors de Tristany i Iseut. Tintagel, a la costa nordoest de Cornualla, és una de les residències del rei Marc (i també és el lloc on, segons la <i>Historia regum Britanniae</i> de Geoffrey de Monmouth, fou engendrat el rei Artús). El dels <i>Finz amans</i> pot ser, segons alguns, el dels <i>Deuz amants</i>, també de la narradora anglonormanda. Al Jaufré, però, un joglar canta «lo lais de Dos Amans» (Brunel 1943: v. 4460), la qual cosa ha conduït Ménard a veure en el títol un afegit del narrador que no té perquè coincidir-hi (2005: 421). És possible que Ivany, de qui no se sap que escrivís res, sigui un descuit del copista per Tristany, «ki bien saveit harper», i que havia ensenyat a Iseut «bons lais de harpe... lais bretuns de nostre país», el qual va compondre justament el lai de Chevrefoil. Potser no és sobrer recordar que, a <i>La faula</i> del mallorquí Guillem de Torroella, el cavall que guia l'heroi a la residència siciliana del rei Artús, enviat per la fada Morgana, duia al pitral mil cascavells d'argent que feien sonar, «al pas del paleffrè emblan», un «lay de Tristany» (Compagna 2004: vv. 282-290). Ménard (art. cit.), comentant el passatge de Flamenca, considera que no es tracta de lais narra-tius, sinó lírics (es coneix, d'altra banda, un altre lai del Kievfoel), i que l'atribució d'un lai a Ivany és un recurs de l'autor per «donar llustre a la seva creació» (vv. 601-604).</p>	<p>O lai da madressilva ou de Chevrefoil é um dos mais famosos de Maria de França e versa sobre os amores de Tristany e Iseut. Tintagel, na costa noroeste de Cornualha, é uma das residências do rei Marcos (e também é o lugar onde, segundo a <i>Historia regum Britanniae</i>, de Geoffrey de Monmouth, foi engendrado o rei Artur). O do <i>Finz amans</i> pode ser, segundo alguns, o dos <i>Deuz amants</i>, também da narradora anglo normanda. Ao Jaufré, mas um menestrel que canta “lo lais de Dos Amans”(Brunel 1943: v. 4460), a qual coisa conduziu Menard a ver no título um acréscimo do narrador que não há porque coincidir (2005: 421). É possível que Ivany, de quem não se sabe que escreveu nada, seja um erro do copista por Tristany, “ki bien saveit harper”, e que havia ensinado a Iseut “bons lais de harpe... lais bretuns de nostre país”, o qual vai compor justamente o lai de Chevrefoil. Talvez não seja demais lembrar que, em <i>La faula</i> do maiorquino Guillem de Torroella, o cavalo que guia o herói até a residência siciliana do Rei Artur, enviado pela fada Morgana, carregava mil chocalhos de prata que ressoavam na capela, «al pas del paleffrè emblan», um «lay de Tristany» (Compagna 2004: vv. 282-290). Ménard (art. cit.), comentando a passagem de Flamenca, considera que não se trata de lais narrativos, mas líricos (conhece-se, por outro lado, um outro lai do Kievfoel), e que a atribuição de um lai a Ivany é um recurso do autor para “dar lustre à sua criação”(vv. 601-604).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Segundo a nota, que elenca muitos outros lais, essa autoria pode ser escrita na obra dessa forma devido a um erro de cópia, em que na verdade deveria ser escrito Tristany.

Buscando sobre obras ou alguma referência sobre Ivany, não encontrei nada que pudesse referir-se à essa mesma personagem. Através dela vemos uma suposição do motivo de que se tenha listado um lai de Ivany, mesmo que não tenha-se citado o seu título. Espadaler reflete sobre essa referência ser dada para que por meio dessa citação, a obra seja enaltecida.

Ademais, o autor cita também histórias da bíblia, podemos ver no quadro 34:

Quadro 34 - Nota 14, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 192	Tradução em português
<p>No deixa de ser interessant observar que les figures bíbliques implicades, David i Goliat (1 Samuel 17,49), Samsó (Jutges 16,19) i Judes Macabeu (2 Macabeus 8-15) —«lo bon juzieu don potz trop bona chanso dir», que deia Guiraut de Calanson a «Fadet juglar» (Piroto 1972: vv. 128-129)—, la història del qual fou molt difosa en vulgar, tinguin en comú una dimensió bèl·lica rellevant. Pel que fa al nombre de pedres que David va llançar a Goliat, la Vulgata diu que va agafar «quinque limpidissimos lapides de torrente» i que li va llançar amb la fona «unum lapidem» (vv. 652-658). És possible que depengui d'una tradició de l'Església gál·lica. Cfr. Peire de Corbian: «aucis Golias Davitz lo combatens ab tres peiras de fonda ses autres garnimens» (Tesar, Jeanroy i Bertoni 1911: vv. 299-300).</p>	<p>Ainda é interessante notar que as figuras bíblicas envolvidas, Davi e Golias (1 Samuel 17.49), Sansão (Juizes 16.19) e Judas Macabeu (2 Macabeus 8-15) —"lo bon juzieu don potz trop bona chanso dir", que Guiraut de Calanson disse em "Fadet juglar" (Piroto 1972: vv. 128-129)—, história que foi amplamente difundida na linguagem vulgar, têm em comum uma dimensão bélica relevante. Quanto ao número de pedras que David atirou a Golias, a Vulgata diz que ele tomou "quinque limpidissimos lapides de torrente" e que lhe atirou com uma funda "unum lapidem" (vv. 652-658). É possível que dependa de uma tradição da Igreja gaulesa. Cf. Peire de Corbian: "aucis Golias Davitz lo combatens ab tres peiras de fonda ses autres garnimens" (Tesar, Jeanroy e Bertoni 1911: vv. 299-300).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Espadaler utiliza fontes fundamentadas para explicar as histórias bíblicas, como a Vulgata, provavelmente a primeira tradução latina da bíblia. Como estas referências, a/o autora/or ainda cita outras semelhantes nas notas 15, 16, 17, 19 e 21. Estas notas como veremos na sequência, continuam explicando as histórias contadas pelos jograis ou musicalizadas pelos menestréis. As histórias eram de diversos tipos e Espadaler situa a/o leitora/or explicando de que se trata cada uma e sua relevância para o contexto da obra, como veremos nas traduções que acompanham as notas nos quadros 35, 36, 37, 38, 39 e 40.

Quadro 35 - Nota 15, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 192	Tradução em português
<p>Sembla que l'episodi a què es refereix (vv. 659-662) sigui l'agosarada travessia de l'Adriàtic, en la barca d'Amicles, enmig d'una</p>	<p>Parece que o episódio a que se refere (vv. 659-662) é a ousada travessia do Adriático, no barco de Amiclas, no meio de uma grande</p>

gran tempesta, narrada per Lucà a la Farsàlia (v: 560 ss.), potser coneguda a través d'algun text en vulgar com els <i>Faits des romans</i> (1213-1214).	tempestade, narrada por Lucano em Farsália (v: 560 ss.), talvez conhecido através de algum texto em linguagem vulgar como <i>Faits des romans</i> (1213-1214).
--	--

Fonte: Anônima/o (2015)

Quadro 36 - Nota 16, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 192-193	Tradução em português
<p>La part que ocupa la matèria artúrica (vv. 663-693) s'inicia amb la ràpida descripció de la funció justiciera del rei Artús i la seva cort, representada per la Taula Rodona, que pot ser una plausible elaboració joglaresca; segueixen les al·lusions a Galvany i a Ivany i Luneta, que remetent al Chevalier au lion de Chrétien de Troyes; a un pas de la novel·la dedicada a Perceval, així com a la història d'Erec i Enida, a la del Bell Desconegut, el protagonista de la novel·la homònima de Renaut de Beaujeu, o a la de Governall, que va ser mestre d'armes i tutor de Tristany, l'aparició del qual en un context artúric, com també passa al <i>Jaufré</i>, no deixa de ser digne de menció. La de Fenisa ens duu al Cligés de Chrétien; la de l'herald i l'escut a un moment del Chevalier de la charrete, mentre que la de Calogrenant podria remetre a l'episodi inicial del Chevalier au lion; Girflot esdevingué famós a <i>La mort le roi Artu</i>, car fou espectador privilegiat dels darrers moments de la vida del rei. Mordret és el nebot del rei Artús, la traïció del qual precipitarà el final del seu regne, i ens porta també a <i>La mort</i>. Les profecies de Merlí, de to apocalíptic, ocupen una part força important de la <i>Historia regum Britanniae</i> de Geoffrey de Monmouth. Quant a Ivet, Manetti acull una suggerent idea de Manuela Innocenti segons la qual podria tractar-se d'Ivany el Bastard, fill il·legítim d'Urien, pare de l'altre Ivany, el cavaller del lleó. No és clar qui hagi de ser el Deliez que capturà el parenc senescal Queu, ni la donzella bretona que tingué Lançalot a la presó, ni tampoc Hugonet de Perida (sobre els personatges artúrics, vegeu Carlos Alvar, <i>El rey Arturo y su mundo</i>, Madrid, 1991). La matèria de Bretanya tingué un eco relatiu entre els trobadors catalans. Guerau de Cabrera demanava al seu joglar de saber sobre Artús, els amors de Tristany, Erec i Galvany. Erec i Enida són recordats per Guillem Ramon de Gironella, mentre que Cerverí es fa ressò del tema de l'esperança bretona i recorda amb més o menys</p>	<p>A parte que ocupa a matèria arturiana (vv. 663-693) comença com una ràpida descrição da função justiciera do rei Artur e sua corte, representada pela Távola Redonda, que pode ser uma plausível elaboração joglaresca; seguem as alusões a Galvany, a Ivany e Luneta, que remetem ao <i>Chevalier au lion</i> de Chrétien de Troyes; a um passo da novela dedicada a Perceval, assim como à história de Erec e Enide, à do Bell Desconhecido, o protagonista da novela homônima de Renaut de Beaujeu, ou à de Governall, que foi mestre de armas e tutor de Tristão, cuja aparição em um contexto arturiano, como também passa no <i>Jaufré</i>, não deixa de ser digna de menção. A de Fenisa nos leva ao Cligés de Chrétien; a do arauto e o escudo a um momento do <i>Chevalier de la charrete</i>, enquanto que a de Calogrenant poderia remeter ao episódio inicial do Chevalier au lion; Girflot tornou-se famoso em <i>La mort le roi Artu</i>, pois foi espectador privilegiado dos últimos momentos da vida do rei. Mordred é o sobrinho do rei Artur, cuja traição precipitou o fim de seu reino, e nos leva também a <i>La mort</i>. As profecias de Merlin, de tom apocalíptico, ocupam uma parte bastante importante da <i>Historia regum Britanniae</i> de Geoffrey de Monmouth. Quanto a Ivet, Manetti acolhe uma sugestão interessante de Manuela Innocenti segundo a qual poderia tratar-se de Ivanhoé o Bastardo, filho ilegítimo de Urien, pai do outro Ivanhoé, o cavaleiro do leão. Não é claro quem deve ser o Deliez que capturou o parente senescal Queu, nem a donzela bretã que teve Lançarote na prisão, nem tampouco Hugonet de Perida (sobre os personagens arturianos, veja Carlos Alvar, <i>El rey Arturo y su mundo</i>, Madrid, 1991). A matèria de Bretanha teve um eco relativo entre os trovadores catalães. Guerau de Cabrera pedia ao seu joglar que soubesse sobre Artur, os amores de Tristão, Erec e Galvão. Erec e Enid são lembrados por Guilherme Raimundo de Gironella, enquanto que Cerverí faz eco do</p>

intensitat Galvany, Tristany, Perceval i Lançalot, i el rei Pere el Gran aprofita detalls bretons en el sirventès Peire Salvagg', en greu pesar. Sobre la qüestió, em permeto remetre al meu «La matèria de Bretanya en la lírica catalana medieval», a Les Pays Catalans et la Bretagne, Canet, 2014, 23-42.	tema da esperança bretã e lembra com mais ou menos intensidade Galvão, Tristão, Perceval e Lançarote, e o rei Pedro o Grande aproveita detalhes bretões no sirventes Peire Salvagg', em grave pesar. Sobre a questão, permito-me remeter ao meu «La matèria de Bretanya en la lírica catalana medieval», a Les Pays Catalans et la Bretagne, Canet, 2014, 23-42.
---	--

Fonte: Anônima/o (2015)

Quadro 37 - Nota 17, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 193	Tradução em português
Es coneixia com al Vell de la Muntanya el líder de la secta dels fumadors de haixix, reconvertits en «assassins», fundada al segle xi per Hasan Sabbah el Persa, seguidors d'Alí i convençuts que el sacrifici obria el pas a una vida millor (vv. 694-645). El títol identificà també el líder de la branca que s'instal·là a diverses fortaleses a les muntanyes del nord de Síria —que fou la que conegueren els europeus durant les croades—, el sistema organitzatiu de la qual ha estat comparat al dels templers (Nowell 1947: 504). Fou una figura que exercí una relativa atracció entre els trobadors, com a exemple de domini absolut sobre els seus seuaços que l'obeïen cegament, i que es comparava al poder que tenia la dama sobre el seu servidor (Chambers 1949). Es dona la circumstància que el rei que va tenir més contactes amb el Vell de la Muntanya va ser sant Lluís, no només perquè sembla que envià el 1237 un parell de fedains a França per assassinar-lo, quan «oï/dire que li rois ert croisés», com diu la crònica rimada de Philippe Mousket, sinó perquè el rei es va entrevistar amb enviats seus a Acre el 1250, segons conta Joinville (Monfrin 1995: 451-462; Nowell 1947: 512). (L'episodi es pot llegir en català a la versió reduïda que Enric Bagué va fer del llibre de Jean de Joinville, <i>Vida de sant Lluís, rei de França</i> , Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1987: 82-85.)	Era conhecido como o Velho da Montanha, o líder da seita dos fumantes de haxixe, convertidos em "assassinos", fundada no século XI por Hasan Sabbah, o persa, seguidores de Ali e convencidos de que o sacrificio abria o caminho para uma melhor vida (vv. 694-645). O título também identificava o líder do ramo que se instalou em diversas fortalezas nas montanhas do norte da Síria - que era o conhecido pelos europeus durante as Cruzadas - sistema organizacional o qual foi comparado ao dos Templários (Nowell 1947: 504). Foi uma figura que exerceu relativa atração entre os trovadores, como exemplo de domínio absoluto sobre seus seguidores que o obedeciam cegamente, e que era comparado ao poder que a senhora exercia sobre seu servo (Chambers 1949). Acontece a circunstância de o rei que mais contacto teve com o Velho da Montanha ter sido São Luís, não só porque parece que em 1237 enviou um casal de fedains a França para o assassinar, quando ert croisés", como disse Philippe A crònica rimada de Mousket diz, mas porque o rei se encontrou com seus enviados no Acre em 1250, segundo conta Joinville (Monfrin 1995: 451-462; Nowell 1947: 512). (O episódio pode ser lido em catalão na versão reduzida que Enric Bagué fez do livro de Jean de Joinville, <i>Vida de sant Lluís, rei de França</i> , Publicações da Abadia de Montserrat 1987: 82-85.)

Fonte: Anônima/o (2015)

Quadro 38 - Nota 19, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 194	Tradução em português
La caiguda de Llucifer —donz Lucifers— (vv. 700-701) ens duu, sobretot, a l'Apocalipsi (12,	A queda de Lúcifer – donz Lucifers – (vv. 700-701) nos leva, sobretudo, ao Apocalipse

<p>7, 9), a Isaïes (14, 12, 14) i a Ezequiel (28, 12, 19). Hom podria demanar-se si la inclusió d'aquesta història es deu solament al seu valor didàctic i catequètic des d'una òptica catòlica estricta, tenint en compte que en la caiguda de Lluçifer hi ha el rovell de l'ou del catarisme (Borst 1978: 124). Que la història tenia els seus riscos es pot deduir de les prevencions amb què s'hi refereix Matfre Ermengaut al <i>Breviari d'amor</i>, a propòsit de la damnació dels àngels rebels: «los covenc cazer e morir quant a Dieu e salvacio, quar prezeron damnacio; entre·ls quals era Lusiferss quez es diables mals e ferss. Et hieu respondrai vos de briu, si disetz quez encara viu, que non es viure dels diables ans es morir perdurables» (Ricketts 1989: vv. 1396-1404).</p>	<p>(12, 7, 9), Isaías (14, 12, 14) e Ezequiel (28, 12, 19). Poderíamos perguntar se a inclusão desta história se deve apenas ao seu valor didático e catequético a partir de uma ótica estritamente católica, levando em consideração que na queda de Lúcifer há a gema do ovo do catarismo (Borst 1978: 124) . Que a história teve os seus riscos pode-se deduzir das advertências com que Matfre Ermengaut a ela se refere no <i>Breviari d'amor</i>, a respeito da condenação dos anjos rebeldes: “los covenc cazer e morir quant a Dieu e salvacio, quar prezeron damnacio; entre·ls quals era Lusiferss quez es diables mals e ferss. Et hieu respondrai vos de briu, si disetz quez encara viu, que non es viure dels diables ans es morir perdurables” (Ricketts 1989: vv. 1396-1404).</p>
---	---

Fonte: Anônima/o (2015)

Quadro 39 - Nota 21, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 194	Tradução em português
<p>El vers (v. 704), si no és una al·lusió de caràcter genèric com pensa, per exemple, Ute Limacher-Riebold (1997: 219), potser pot referir-se al <i>Vers del lavador</i>, una cançó de croada que és una de les composicions més famoses del trobador Marcabré (...1130-1149...) —fou citada per Cercamon i Bernart Martí— i escrita, molt probablement, en l'àmbit de Ramon Berenguer IV després d'haver conquerit Tortosa i que s'esmentava amb aquest títol: «Meils non fera pel Vers del Lavador» (Guilhem Magret, <i>Non valon re coblas ni arrazos</i>, Naudieth 1914: v, v. 9). En l'ambient de la novel·la, i en un pas en què el rei de França participa de la festa, no semblaria innocent que es recordés un poema que exhorta a combatre els mahometans tant per la croada a la qual s'havia compromès sant Lluís el 1244, amb un gran disgust de la seva mare, en el mateix lloc en què una disenteria l'havia tingut a les portes de la mort, segons conta Joinville (Monfrin 1995: 106; Le Goff 1996: 157- 163), com per la crítica, no pas rara en trobadors partidaris de la causa occitana, als qui no saben distingir els vertaders enemics de Déu, amb esment dels francesos: «Desnaturat son li Frances, si del afar Dieu dizon no» (Gaunt, Harvey i Paterson 2000: xxxv, vv. 64-65).</p>	<p>O verso (v. 704), se não for uma alusão genérica como pensa, por exemplo, Ute Limacher-Riebold (1997: 219), talvez possa referir-se ao <i>Vers del lavador</i>, uma canção de cruzada que é uma das composições mais famosas do trovador Marcabré (...1130-1149...) - foi citada por Cercamon e Bernart Martí - e escrita, muito provavelmente, no reino de Ramon Berenguer IV depois de este ter conquistado Tortosa e que foi mencionado com este título: "Meils non fera pel Vers del Lavador" (Guilhem Magret, <i>Non valon re coblas ni arrazos</i>, Naudieth 1914: v, v. 9). No clima do romance, e numa fase em que o rei da França participa da festa, não pareceria inocente recordar um poema que exorta a combater os maometanos tanto pela cruzada em que se comprometeu São Luís em 1244, para grande desgosto de sua mãe, no mesmo local em que a disenteria o havia levado à beira da morte, segundo Joinville (Monfrin 1995: 106; Le Goff 1996: 157-163), como pelas críticas, não raras entre trovadores partidários da causa occitana, aqueles que não sabem distinguir os verdadeiros inimigos de Deus, com menção aos franceses: "Desnaturat son li Frances, se for do caso, Dieu diz não" (Gaunt, Harvey e Paterson 2000: xxxv, vv. 64-65).</p>

Fonte: Anônima/o (2015)

Quadro 40 - Nota 22, capítulo 3, Flamenca (2015)

Anônima/o, 2015, p. 195	Tradução em português
Dèdal i Ícar (vv. 705-707) ens tornen a les Metamorfosis (viii).	Dédalo e Ícaro (vv. 705-707) nos direcionam à Metamorfosis (viii).

Fonte: Anônima/o (2015)

Por meio das notas, apresentadas em sequência, é perceptível o nível de academicismo empregado na tradução de Espadaler ao catalão. Não há sequer uma das obras citadas em Flamenca que o tradutor não tenha tido o cuidado de explicar detalhadamente, apresentando outras referências, interpretações de outros autores, consultando as obras referenciadas sempre que possível e fazendo toda a referenciação conforme os padrões acadêmicos, com a fonte, a remissão do autor, o ano e a página como se costuma fazer nas produções científicas da sua localidade. Essas características concedem a essa tradução um caráter verdadeiramente científico, fiável e fundamentado. Não apenas pelo currículo acadêmico de Espadaler, mas por meio do seu trabalho cuidadoso na tradução de Flamenca ao catalão, o qual apresentamos nesta dissertação apenas por meio de um recorte paratextual, mas que se pode ver em todo o livro publicado.

Esse caráter acadêmico não é encontrado na tradução espanhola que por meio de uma única nota explica o momento dentro do evento e cita as principais histórias apresentadas pelos artistas.

Quadro 41 - Nota 6, capítulo 3, Flamenca (2019)

Anônima/o, 2019, p. 180-181	Tradução em português
Este paso ofrece un retrato de los gustos literarios de la buena sociedad. Los juglares recitan episodios de la materia antigua, en primer lugar; historias ovidianas (Metamorfosis y Ars amatoria); bíblicas; artúricas, básicamente Chrétien de Troyes, y bretonas: los layes de María de Francia; referencias a la épica, francesa y tal vez occitana (Olivier de Verdún). La lírica está representada por el Vers del lavador del trovador Marcabré. Interesante la aparición del Viejo de la Montaña, o sea el líder de la secta de los fumadores de hachís —fundada en el siglo XI por Hasan Sabbah el Persa—, figura que ejercía un dominio absoluto sobre unos seguidores convencidos de que el sacrificio conducía al paraíso. Los trovadores equiparaban	Esta passagem oferece uma imagem dos gostos literários da boa sociedade. Os menestrais recitam episódios do material antigo, primeiro; Histórias ovidianas (Metamorfoses e Ars amatoria); bíblico; Arthuriano, basicamente Chrétien de Troyes, e Bretão: os leigos de Maria de Francia; referências ao épico francês e talvez occitano (Olivier de Verdún). A letra é representada pelo Vers del lavador do trovador Marcabré. Interessante é o aparecimento de Viejo de la Montaña, ou seja, o líder da seita dos fumantes de haxixe - fundada no século XI por Hasan Sabbah, o persa -, figura que exercia controle absoluto sobre os seguidores convencidos de que o sacrificio levava ao paraíso Os trovadores equiparavam o seu poder

su poder al que la dama ejercía sobre ellos.	ao que a senhora exercia sobre eles.
--	--------------------------------------

Fonte: Anônima/o (2019)

O que Espadaler explica por meio de diversas notas na edição catalã, praticamente uma para cada caso, na edição espanhola, é possível encontrar em apenas uma, que explica de forma resumida as histórias contadas e as caracteriza como um repertório dos gostos literários da época. Essa explicação de forma sintetizada resume também os horizontes tradutórios o de Espadaler para esta edição e desenha as estruturas desse projeto de tradução que contrasta com o anterior.

Um destaque que considero importante que esteja feito é que não se pode considerar a forma sintética, no sentido de resumida, como pior, pois se tratam de objetivos diferentes dos projetos de tradução. É notório que com a difusão da obra medieval causado pelo lançamento de *El Mal Querer* em 2018, a obra como um todo passa a despertar interesse de um público diferente e, da mesma forma que a edição de 2015 se adéqua a padrões para um público acadêmico, a edição publicada em 2015 tem como alvo esse público geral, que tem conhecimento da obra por meio de Rosalía.

Capítulo 4: Considerações finais

Eh, yo soy muy mía, yo me transformo
Una mariposa, yo me transformo
Makeup de drag queen, yo me transformo
Lluvia de estrellas, yo me transformo

Pasá' de vuelta', yo me transformo
Como Sex Siren, yo me transformo
Me contradigo, yo me transformo
Soy to'a' las cosa', yo me transformo

Saoko, Rosalía, 2022

Diante do visto nos capítulos anteriores, dos trechos nos quais pudemos ver a voz do tradutor por meio dos paratextos, é possível entender os objetivos de Espadaler no desenvolvimento de suas traduções. Quando perguntado por Griselda Oliver em entrevista, sobre como pode compor e moldar sua tradução ao catalão, Espadaler responde:

Isso é o mais difícil de toda tradução, porque aqui se tratava —penso eu— de dar um tom que fosse um catalão legível, mas que ao mesmo tempo desse a ideia de um catalão de uma certa altitude e que permitisse captar que por trás de muitos parágrafos havia uma tradição poética que tinha criado um vocabulário e que estava cheio de sutilezas que conduziam a um universo poético. Eu, o que tentei, é que estes aspectos pudessem ser farejados ou detectados. (NÚVOL, 2015, n.p)⁶¹

Horizonte também compartilhado por Goethe (2010) ao estabelecer na tradução a/o leitora/or como foco do produto final. Fazer com que o público catalão consiga sentir familiaridade com a narrativa é um dos objetivos e quando isso não é possível por meio da tradução do texto, é quando inicia a estratégia de uso de outros recursos, os paratextos, no caso de *Flamenca* (2015), as notas de fim.

Este é o local no qual podemos ver a voz do tradutor, onde nos damos conta como leitoras/es de que o livro se trata de uma tradução, e por meio desse tipo paratextual dialogamos com o responsável por trazê-la a um universo literário compartilhado, que ultrapassa barreiras geográficas, temporais e principalmente linguísticas. É indispensável

⁶¹ Això és el més difícil de tota traducció, perquè aquí es tractava —penso jo— de donar un to que fos un català llegible, però que alhora donés la idea d'un català d'una certa altitud i que permetés captar que darrere de molts paràgrafs hi havia una tradició poètica que havia creat un vocabulari i que estava ple de subtileses que conduïen a un univers poètic. Jo, el que he intentat, és que aquests aspectes es poguessin detectar o ensumar.

salientar na tarefa do tradutor um reflexo da sua pessoa para além da sua função, como alguém com ideologias e com uma cosmovisão. É por meio desses aspectos individuais que compreendemos uma voz, na qual

o tradutor abre um espaço ao lado da expressão em questão, no próprio texto da tradução, portanto, no nível do intradiscurso, mas remete este espaço para fora da margem do texto, isto é, para o pé da página [neste caso, o fim do livro] . Além disso, há um novo discurso dentro do espaço da nota e não uma formulação dentro do intradiscurso do texto da tradução (Mittmann, 2009, p. 129)[Inserção minha].

Anton M. Espadaler estabelece os horizontes para os quais direciona o seu olhar na tradução ao catalão de forma fundamentada, sem apresentar nenhum tipo de autossuficiência, compartilhando o espaço de suas notas com a perspectiva de estudiosas/os e principalmente outros tradutoras/es de Flamenca. Porque a edição publicada em catalão não é pensada para um público qualquer, mas um público que entende outros aspectos da literatura de uma forma geral, assim como outras referências presentes na obra, características do medieval, bem como a língua catalã, visto que em sua tradução ao catalão, Espadaler emprega um vocabulário mais rebuscado.

Badia afirma que “a decisão editorial de prescindir do texto original põe à prova a destreza do tradutor. A versão catalã opta pela manutenção de um certo léxico arcaico — que conta com o suporte das notas — e por escolhas morfológicas marcadas, como o perfeito simples ou o possessivo *llur*”⁶² (2021, p. 110). Contudo, a forma de olhar para essa obra muda a partir do lançamento de *El Mal Quer*, que atrai um público diferente. Algumas características na narrativa de Flamenca coincidem com situações ainda vividas na atualidade, o que nos faz compreender uma obra medieval por meio de outra ótica, pois sua história se confunde com um romance contemporâneo, uma obra moderna.

Espadaler, compreende a autenticidade da relação entre Flamenca e Rosalía através do seu álbum *El Mal Quer*, em entrevista à *Revista de Catalunya*, por Xavier Serrahima. Além disso, o autor, quando questionado sobre se Flamenca de fato é um motor para a linha narrativa presente do álbum de Rosalía, afirma:

Sim, foi o impulso. E esse impulso facilita a estrutura do álbum, que é bastante parecida com a estrutura do romance. Mas o que lhe interessava era apenas um aspecto: o que ela chama de amores tóxicos; que é, na verdade, o gatilho do romance e seu núcleo de fundo. Ela se concentra em um instante e nas consequências desse instante, criando canções muito curtas, com pouquíssimo desenvolvimento narrativo

⁶² La decisió editorial de prescindir del text original posa a prova la destresa del traductor. La versió catalana opta pel manteniment d'un cert lèxic arcaic —que compta amb el suport de les notes— i per tries morfològiques marcades, com el perfet simple o el possessiu *llur*.

ou argumentativo, que explicam muito bem o que cada um desses momentos implica do ponto de vista emotivo. Parece-me, portanto, um grande sucesso. ⁶³ (Serrahima, 2020, p.189)

A reflexão realizada por meio das análises feitas neste trabalho nos faz entender as traduções de Espadaler com objetivos muito diferentes, olhares diferentes para horizontes diferentes. A tradução de Espadaler de 2015, foi escrita com um fim de conservação, de salvaguarda da história occitana e da língua catalã, mas que se reinventou, transformou-se através dos olhares da/o leitora/or. É essa leitura, que podemos adjectivar como acadêmica, que mesmo com essa característica alcança um público não acadêmico e que, quase acidentalmente, transforma o horizonte dessa tradução. Ratifico essa perspectiva, que também compartilha Badia:

A tradução catalã de Flamenca resulta mais acadêmica e a castelhana mais comercial, mas as duas derivam de uma compreensão madura do original. E por traduzir *Flamenca* com solvência que é necessário assumir de entrada a margem da incerteza que propõem os inacabados problemas codicológicos, históricos e filológicos que o envolvem⁶⁴ (2021, p. 109).

A tradução transforma e mantém, transpassa, renova e conserva, conta antigas histórias de amor, com significados novos, como também canta novas histórias de amores antigos.

Assim, finalizo com um horizonte meu: o tempo que é ideia abstrata e se vê refletido em *Flamenca*. A obra medieval, hoje considerada à frente do seu tempo, se faz contemporânea, desintegra o sentido de futuro do pretérito, fazendo com que o tempo não exista e rompe com percepções de tempo, um tempo que não passa, não porque demora, mas porque não existe.

Por meio da tradução Espadaler faz com que Flamenca atravesse tempos e chegue ao século XXI com um aspecto maduro ou com um aspecto jovial. O horizonte é do tradutor, mas também se molda ao leitor, transforma o seu tempo e com isso as suas sensações.

É por isso que, da mesma forma que comecei, com a citação de Federico García Lorca, concluo com a sua musicalização e adaptação por meio de Camarón de la Isla, mais

⁶³ Sí, n'ha estat l'impuls. I aquest impuls li facilita l'estructura del disc, que s'avé bastant amb l'estructura de la novel·la. Però el que li va interessar va ser només un aspecte: el que ella en diu amors tòxics; que és, de fet, el desencadenant de la novel·la i el seu nucli de fons. Ella se centra en un instant i en les conseqüències d'aquest instant, creant cançons molt breus, amb molt poc desenvolupament narratiu o argumentatiu, que expliquen molt bé el que implica cadascun d'aquests moments des del punt de vista emotiu. Em sembla, doncs, un gran encert.

⁶⁴ La traducció catalana de la Flamenca resulta més acadèmica i la castellana més comercial, però totes dues deriven d'una comprensió assaonada de l'original. I és que per traduir la Flamenca amb solvència cal assumir d'entrada el marge d'incertesa que plantegen els inacabables problemes codicològics, històrics i filològics que l'envolten. (p. 109)

uma transformação que pareceu ser subversiva. E é esse o poder da tradução. A tradução é capaz de dissolver as barreiras e os limites do tempo e do espaço. Ouvir histórias, compor histórias, cantar histórias, contar histórias, traduzi-las e retraduzi-las para cantá-las novamente através de um amor, que o tempo às vezes tenta deteriorar, mas não consegue.

Y si el sueño finge muros

En la llanura del tiempo

En la llanura del tiempo

El tiempo le hace creer

Que nace en aquel momento

Que nace en aquel momento

El sueño va sobre el tiempo

Flotando como un velero

Flotando como un velero

Nadie puede abrir semillas

En el corazón del sueño

En el corazón del sueño

La leyenda del tiempo, Camarón de la Isla, 1979

Referências

- ALVES, Yasmin De Andrade. A literatura mística medieval de autoria feminina e a construção da história das mulheres. Anais do X CONGRESSO INTERNACIONAL DE LÍNGUAS E LITERATURA... Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75827>>. Acesso em: 24/07/2022 16:27
- ANÔNIMA/O. *Flamenca*. Tradução, prólogo e notas de Anton M. Espadaler, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- ANÔNIMA/O. *Flamenca*. Tradução, prólogo e notas de Anton M. Espadaler, Barcelona, Roca Editorial, 2019.
- ANÔNIMA/O. *Flamenca*. Le Roman de Flamenca, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire, par P. Meyer. 1865.
- BADIA PÀMIES, Lola. Flamenca In: Ressenyes Col· lectives. *Llengua i literatura*, p. 105-163, 2021.
- BARROS, José D'Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas. *Alhqeia*, v. 1, n. 1, p. 1-15, abr./maio, 2008.
- BARROS, José D'Assunção. Amor Cortês – suas origens e significados. *Raído*, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 195–216, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/979>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- BLOGDETT, Edward Dickinson. Introduction, In: ANÔNIMA/O. *The Romance of Flamenca*. Tradução e Edição de E.D. Blodgett, Garland, New York, 1995.
- BREA, Mercedes. Prólogo In: ANÔNIMA/O. *El Román de Flamenca*. Tradução de Antoni Rossell. Guadalajara, Arlequín, 2009.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2ª. Edição. Copiart UFSC, 2012.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995.
- CARVALHO, Iago Espindula de. Flamenca: um clássico feminista do século XIII? In: COSTA, Maria Edileuza de; SILVA, Cássia da. *O personagem feminino na literatura*. João Pessoa: Ideia, 2022. p. 120-134. Disponível em: <https://www.ideiaeditora.com.br/produto/o-personagem-feminino-na-literatura/>. Acesso em: 29 set. 2023.
- CARVALHO, Iago Espindula de.; SALES, Kall Lyws Barroso. Entre Flamenca e El Mal Querer de Rosalía: Tradução intersemiótica da personagem feminina. *Revista Areia*, v. 3, p. 133-149, 2020. Disponível em: < <https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/10263>>. Acesso em: 12 jul. 2022

CARVALHO, Iago Espindula de.; SALES, Kall Lyws Barroso. O projeto gráfico de El Mal Querir (2018): traduções e intersemioses do romance da Flamenca. In: V Congresso Internacional de Letras, 5, 2022, online. Anais. Bacabal - MA: Letraria, 2022. p. 1060-1071.

CHAMBON, Jean-Pierre. Sur la date de composition du roman de “Flamenca”. *Etudis Romànics*, Barcelona, n. 40, p. 349-355, 2018. Disponível em: <<http://revistes.iec.cat/index.php/ER/article/viewFile/144548/143160>>. Acesso em: 8 out. 2021.

CHENU, Marie-Dominique. Auctor, actor, autor. *Archivum latinitatis medii aevi*, v. 3, n. 1, p. 81-86, 1927.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, 2001.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A CONTRIBUIÇÃO DOS ESCRITOS DE MULHERES MEDIEVAIS PARA UM PENSAMENTO DECOLONIAL SOBRE IDADE MÉDIA. *SIGNUM - Revista da ABREM*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 24 - 56, ago. 2019. ISSN 2177-7306. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/503/425>>. Acesso em: 29 set. 2023.

ESPADALER, Anton Maria. *Anton Espadaler: Quan el plaer és barroer, no té cap mena d'interès*. Entrevista concedida a Griselda Oliver i Alabau. Núvol, Barcelona, 9 jun 2024. Disponível em: <<https://www.nuvol.com/lilibres/anton-espadaler-quant-el-plaer-es-barroer-no-te-cap-mena-dinteres-26889>> Acesso em: 5 jan. 2024.

ESPADALER, Anton Maria, . Cuatro pinceladas para Flamenca (siglo XIII). *Mirabilia/MedTrans: Mirabilia/Mediterranean and Transatlantic Approaches to the Culture of the Crown of Aragon*, n. 2, p. 20-27, 2018.

EL MAL QUERER. [Compositora e Intérprete]: ROSALÍA. Sony Music. 1 CD. 30min15sec.

FLAMENCA: roman occitan du XIIIe siècle [fiche d'inventaire] [Œuvre]. **Occitanica**. Disponível em: <<https://occitanica.eu/items/show/5160>>. Acesso em: 3 out. 2019

GARCÍA LORCA, Federico. *Así que pasen cinco años*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. Três trechos sobre tradução. In: *Clássicos da Teoria da Tradução*, volume 1, Tradução de Rosvitha Friesen Blume. 2. ed, Florianópolis: UFSC, 2010.

LA LEYENDA DEL TIEMPO. [Intérprete]: Camarón de la Isla: PolyGram. 1 CD. 37min02sec.

MACEDO, José Rivair. *O real e o imaginário nos fabliaux medievais*. Tempo. Rio de Janeiro, RJ. Vol. 9, n. 17 (jul./dez. 2004), p. 13-31, 2004.

MCGUIRE, M; SCRIVNER, O. *Lo Roman de Flamenca*. Indiana University. Disponível em: <<https://cl.indiana.edu/~mpmguir/flamenca01.php>>. Acesso em: 14 set. 2019.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. UFRGS Editora, 2003.

OLSON, Paul A. Le Roman de Flamenca: History and Literary Convention. *Studies in Philology*, v. 55, n. 1, p. 7-23, 1958.

PASTOUREAU, Michel. *A vida cotidiana no tempo dos cavaleiros da tábua redonda*. 2ª reimpressão. Tradução Paulo Neves, São Paulo: Companhia da Letras. 1989.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5ª edição. Editora Nova Cultural, 1999.

ROCA LIBROS. Roca Editorial: Quienes somos. Disponível em: <<https://www.rocalibros.com/textos/quienes-somos>>. Acesso em: 29, set 2023.

ROCHA, Janaína Marques Ferreira. Espetáculo jogralesco: o gesto vocal. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

ROCHA, Janaína Marques Ferreira. O Roman de Flamenca e a arte do jogral. *Signum*, v. 15, p. 169-186, 2014.

SCRIVNER, Olga *et al.* Le Roman de Flamenca: An annotated corpus of old occitan. In: *Proceedings of the Third Workshop on Annotation of Corpora for Research in Humanities*. 2013. p. 85-96.

STICKNEY, Austin, Introduction. In: PRADAS, Daude de. *Four Cardinal Virtues*. Florence: 1879

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YUSTE FRÍAS, José. Paratradução: a tradução das margens, à margem da tradução. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 31, n. 4, 2015.