

Apresentação dos Contos de Canterbury

Paulo Vizioli

São Paulo, Editora 34

A época

Geoffrey Chaucer começou a compor *Os Contos de Canterbury* no ano de 1386, ou seja, há mais de seis séculos atrás. Naquela época, a Inglaterra era um país misto, meio insular e meio continental, e seus reis tinham, às vezes, interesses até maiores no solo francês do que no próprio solo britânico. Tal situação, advinda da conquista normanda levada a efeito por Guilherme, o Conquistador em 1066, prolongou-se por todo o período Angevino e Plantageneta, e terminou apenas em 1453, quando a Guerra dos Cem Anos chegou ao fim.

Nem todas as preocupações dos soberanos ingleses, porém, se prendiam aos seus territórios continentais e à ambição de preservá-los ou ampliá-los. Outros problemas solicitavam igualmente a sua atenção, tanto no conjunto do universo europeu — como as disputas com a Igreja de Roma — quanto na parte exclusivamente insular do reino — como os duros conflitos com o País de Gales e a Escócia, e os atritos com os “barões”, os nobres que pretendiam delimitar o poder da Coroa a fim de aumentarem o seu próprio. À medida que a nação rompia esses elos com o mundo exterior (perdendo as possessões francesas e amenizando a sujeição a Roma) e equacionava as suas questões internas, ia adquirindo consciência de sua insularidade e de sua identidade, e preparando-se para os esplendores da era Tudor, que marcaria o início da Inglaterra moderna.

Foi no século XIV, o século de Chaucer, que esse processo evolutivo se acelerou, sobretudo nos aspectos referentes à luta do trono com a aristocracia e ao confronto com a França. A luta dos reis com os “barões”, por exemplo, alcançou então seus momentos mais dramáticos, quando não trágicos, pois acarretou a deposição e a morte de dois monarcas, Eduardo II e Ricardo II. E, entre um e outro, reinou Eduardo III (1327-1377), o qual, para granjear a simpatia dos nobres, não só

lhes concedeu vários dos privilégios que reivindicavam, não só estimulou seu gosto pela pompa e pelos antigos ideais cavaleirescos, mas também insuflou sua imaginação e seu nacionalismo ao dar início à Guerra dos Cem Anos, que inaugurou com as estrondosas vitórias de Crécy (1346) e de Poitiers (1356).

É claro que esse conflito com a França teve diversas outras causas, sendo uma das mais importantes a defesa dos interesses econômicos da Inglaterra no comércio com a Flandres. Graças a isso, e também a outras medidas que tomou, Eduardo III pôde contar igualmente com o apoio da burguesia. E não era para menos, visto que, em seu tempo, cresceram os intercâmbios, aumentaram as exportações (notadamente a da lã, a principal riqueza do país) e desenvolveram-se as cidades (a população de Londres chegou a quase 50 mil habitantes). Foi, portanto, uma fase de otimismo e de confiança. Mas, infelizmente, muitos desses avanços eram ilusórios.

Assim, se o comércio prosperava, as estradas (se bem que melhores que nos dois séculos seguintes) continuavam precárias e perigosas, obrigando as pessoas — a exemplo dos peregrinos de Chaucer — a viajarem em grupos para se protegerem dos salteadores. Se as cidades se tornavam mais populosas, também ficavam cada vez mais apertadas dentro de suas velhas muralhas, com ruas estreitas e fétidas, propícias à propagação dos incêndios e das epidemias. A pior dessas epidemias, aliás, verificou-se em 1348, quando a Peste Negra, depois de assolar o continente, aniquilou um terço da população do país, provocando a escassez de braços para o trabalho nos campos e a queda da produção agrícola. A crise econômica, que se originou daí, por um lado acirrou o descontentamento social, e, por outro, levou à falta de recursos para o prosseguimento da guerra com a França.

Esses problemas todos recaíram sobre Ricardo II (1377-1399), neto e sucessor de Eduardo III. Foi no seu reinado que, em 1381, sob a chefia de Wat Tyler, eclodiu a violenta Revolta dos Camponeses, os quais, descontentes com os abusos que lhes eram impostos para que compensassem a falta de mão de obra, por pouco não subverteram completamente a ordem estabelecida. E foi no seu reinado que, pela

primeira vez, os ingleses tiveram que recuar na França, perdendo para Bertrand Du Guesclin (c. 1320-1380) quase todas as conquistas iniciais. No final do século, portanto, o otimismo cedeu lugar ao desânimo e ao temor. A peste, a miséria, a rebeldia, a derrota, as injustiças — tudo parecia sugerir um mundo em desagregação. E, para piorar as coisas, a própria Igreja, o grande sustentáculo dos valores tradicionais, estava em franco declínio, desmoralizada pela transferência da sede do Papado para Avignon (1307) e, mais tarde, pelo Grande Cisma (1378-1417). O clero, tanto o secular (com os seus párocos absenteístas, sempre à cata de postos mais lucrativos nos grandes centros), quanto o regular (com os seus monges mundanos e frades sem escrúpulos), estava minado pela corrupção. O sentimento anticlerical crescia, levando muitos a ver com bons olhos o movimento reformista de John Wyclif (c. 1320-1384), cujos adeptos, os fanáticos *lollards*, chegaram a ameaçar a ordem pública. E todas essas dificuldades, acrescidas de outras (como o recrudescimento dos atritos com os galeses e os escoceses), iriam continuar por muito tempo ainda, até que, finalmente, a Inglaterra encontrasse o seu caminho. A época de Chaucer, portanto, se encerra com uma nota de pessimismo.

Naturalmente, todos esses fatos deixaram reflexos na vida cultural, na literatura e na arte do período. Mas nenhum deles teve tanto peso nesses setores quanto o íntimo relacionamento com a França. De fato, a própria língua inglesa se formou sob o influxo do país vizinho, pois, tendo perdido o prestígio de que gozara na era anglo-saxônica (“o inglês antigo”) e tendo sido abandonada pela corte e pelos letrados em favor do francês normando e do latim, respectivamente, ela ressurgiu no tempo dos reis Angevinos com sua sintaxe germânica extremamente simplificada e com um vocabulário predominantemente latino, tornando-se o assim chamado “inglês médio”, que iria transformar-se, a partir do século XVI, no “inglês moderno”. Graças aos contatos com a França, também a métrica inglesa passou por profundas alterações, substituindo gradativamente o sistema aliterativo herdado dos anglo-saxões pela contagem silábica e pela rima.

Finalmente, foram os modelos franceses que determinaram os gêneros e boa parte da temática da literatura em inglês médio. É o que se pode constatar, por exemplo, na poesia lírica, com suas “canções” de derivação provençal (como as “*reverdies*” e as “*vilanelles*”), seus instrutivos “debates” entre animais (como o debate entre *A Coruja e o Rouxinol*, que contrapõe o pragmatismo racional ao esteticismo emocional), suas encantadoras “visões” (que vieram na esteira do *Roman de la Rose*, traduzido por Chaucer) e suas “baladas” aristocráticas, fiéis aos moldes da corte de Paris. A presença francesa, na verdade, se faz notar em praticamente todas as obras, desde aquelas de caráter popular, como os “*fabliaux*”, maliciosos e às vezes indecentes, até os “romances de cavalaria”, com seus dois ciclos principais, o Arturiano (sobre o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda) e o Antigo (sobre figuras da Antiguidade clássica). E nos trabalhos em prosa, quase sempre, não se pode sequer falar em imitação ou adaptação, mas em tradução direta, como se verifica em inúmeros sermões, tratados morais e relatos de viagens (a começar pelo célebre livro das *Viagens de Sir John Mandeville*, publicado entre 1357 e 1371).

Entretanto, os trágicos acontecimentos, as convulsões sociais e as inquietações que perturbaram a segunda metade do século XIV logo tornaram essa literatura, formalista e artificial, largamente inadequada. É verdade que foi nessa época que a Inglaterra produziu o seu maior “romance de cavalaria”, que foi *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, atribuído a um autor anônimo conhecido como “o Poeta de *Pérola*”. Mas, com o rápido desaparecimento dos ideais cavaleirescos, tais “romances” já estavam mais voltados para o passado que para o presente. E o que o presente exigia era que as velhas formas fossem retrabalhadas com um enfoque mais realista e com firmes tomadas de posição. E foi exatamente isso o que fizeram os maiores escritores do período, como William Langland (c. 1330-1387), com sua indignada condenação dos vícios da sociedade em *A Visão de Pedro o Camponês* (*The Vision of Piers Plowman*), e John Gower (c. 1330-1408), que, embora sem a mesma

simpatia de Langland pelas classes menos favorecidas, também era ferrenho moralista.

Se, porém, esses escritores lograram encarnar melhor a sua época, não tiveram talento suficiente para transcendê-la. O único que conseguiu isso, produzindo uma obra que tinha algo a dizer não apenas aos homens de seu tempo mas também às gerações futuras, foi Geoffrey Chaucer, o primeiro nome da literatura inglesa de grandeza universal.

O autor

Pouco se conhece da vida e da personalidade de Chaucer, embora, como já se ressaltou, haja mais dados a seu respeito do que a respeito de Shakespeare, por exemplo, que viveu duzentos anos mais tarde. A parte mais nebulosa de sua biografia é a inicial. Sabe-se que nasceu em Londres, por volta de 1342, e que era filho de John Chaucer, comerciante de vinhos. Seu pai deve ter sido pessoa de certa influência, pois conseguiu colocá-lo como pajem junto ao Príncipe Lionel, terceiro filho do rei Eduardo III, dando-lhe assim a oportunidade de familiarizar-se com o manejo das armas e a etiqueta da corte, de ampliar os seus conhecimentos de latim e francês, e de completar a sua formação com a leitura de autores antigos e contemporâneos. Segundo alguns, Chaucer também teria frequentado uma das duas escolas de Direito então existentes em Londres. Em 1359, esteve lutando na França. Feito prisioneiro, foi resgatado por Eduardo III, que, mais tarde, faria dele um de seus valetes.

Por seis anos, de 1360 a 1366, Chaucer desaparece de cena. A primeira informação que temos após esse período é a de seu casamento com certa Philippa de Roet, uma dama a serviço da rainha. Tem-se igualmente notícia de que pelo menos dois filhos nasceram desse matrimônio: Thomas, que ainda viria a ocupar importantes cargos públicos, e Lewis, a quem o escritor dedicaria seu *Tratado do Astrolábio* (1391-92). É provável também a existência de uma filha. Essa união certamente estreitou as ligações do poeta com a corte, visto que a irmã de Philippa, Katherine, convidada para preceptora dos filhos de John of Gaunt (1340-1399) — quarto filho de Eduardo III e pai do futuro rei

Henrique IV —, acabou se tornando amante e, depois, esposa do patrão.

Essa longa associação com a realeza, além de estimular a atividade literária de Chaucer — tanto assim que todas as suas obras foram obras de ocasião, destinadas à leitura perante a corte —, dava-lhe a oportunidade de aprofundar os seus contatos com os grandes centros culturais e artísticos do continente europeu. E isso porque o rei frequentemente o incumbia de missões diplomáticas no exterior, enviando-o ora para Navarra, ora para a Flandres e a França, ora para a Itália. Particularmente profícuas foram as suas duas visitas (1372 e 1378) à península italiana, onde não só se encontrou com figuras políticas de relevo, como Bernabò Visconti (1319-1385), o temível tirano de Milão, mas também descobriu uma literatura rica e inovadora nas obras de Dante (1265-1321), Boccaccio (1313-1375) e Petrarca (1304-1374), o último dos quais talvez tenha conhecido pessoalmente.

De 1374 a 1386 Chaucer exerceu as funções de Inspetor Alfandegário junto aos mercadores de lã. Foi essa a fase financeiramente mais próspera de sua vida, uma vez que, além de contar com renda anual apreciável e com várias outras vantagens, foi autorizado a residir nos aposentos superiores de Aldgate, uma das portas de Londres, com vista para a cidade e para os campos.

Por coincidência ou não, os tempos difíceis começaram para ele quando o Duque de Gloucester (1355-1397) e seus sequazes delimitaram os poderes de Ricardo II, de quem Chaucer era partidário, condenando vários seguidores do rei à morte. Nessa época, o escritor já havia deixado a casa em Aldgate e se mudara para Kent, onde fora nomeado Juiz de Paz e eleito, mais tarde, Cavaleiro Representante do Condado no Parlamento. Mas, perdido o posto de Inspetor Alfandegário, sua situação econômica se complicou. E, como se isso não bastasse, em 1387 faleceu-lhe a mulher. Apesar de tantos contratemplos, foi nesse período que, aproveitando a tranquilidade de seu confinamento em Greenwich, onde se instalara, começou ele a compor sua obra mais ambiciosa, *Os Contos de Canterbury*.

O livro, contudo, teve que ser levado avante sem o esperado sossego, pois novos afazeres reclamaram sua atenção, e novas atribuições o aguardavam. Tão logo Ricardo II retomou as rédeas do governo em 1389, designou o poeta Fiscal de Obras do Rei, cargo que conservou até o ano seguinte e que lhe custou muito trabalho e esforço, dado que, entre os seus deveres, constavam até a compra de materiais de construção e a contratação de artesãos e operários. Além disso, era também sua responsabilidade a guarda do dinheiro para as obras, o que lhe trouxe algumas dores de cabeça. De fato, ao transportar tais valores em setembro de 1390, Chaucer foi assaltado duas vezes num mesmo dia, e pelo mesmo bando, tendo que esperar cinco angustiantes meses para ser oficialmente dispensado da obrigação de ressarcir os prejuízos. Depois disso, provavelmente não exerceu outras funções públicas, visto que a sua suposta indicação para o cargo de Couteiro Auxiliar da Floresta de Petherton, no condado de Somerset, não pôde ser comprovada. Envelhecido, e com poucos recursos, o poeta chegou a sofrer vários processos por dívidas. Até mesmo o estipêndio anual que recebia da Coroa ele perdeu, quando Ricardo II foi destronado em 1399. Foi nesse momento crítico que, sem perder o bom humor, enviou ao novo soberano a famosa balada “O Lamento de Chaucer para a sua Bolsa Vazia”; e Henrique IV, filho de seu amigo John of Gaunt, o atendeu prontamente, renovando-lhe a pensão. As coisas pareciam melhorar. Chaucer alugou então uma casa junto à Abadia de Westminster, e para lá se mudou. Mas a morte inesperadamente o colheu poucos meses mais tarde, no dia 25 de outubro de 1400. Seu corpo foi sepultado na célebre Abadia, não longe dos monumentos tumulares dos reis de seu país, o primeiro literato a merecer tal honra.

Foram esses, em resumo, os principais acontecimentos que marcaram a vida do homem Chaucer. Quanto a Chaucer, o poeta — a respeito do qual, até agora, pouco se falou —, sua carreira costuma ser dividida em três grandes períodos. O primeiro deles foi o Período Francês, durante o qual, além de traduzir o *Roman de la Rose*, que tanto o influenciou, produziu: *O Livro da Duquesa* (1369-70), uma “visão” sobre a morte de Blanche, a primeira mulher de John of Gaunt; *O*

Parlamento das Aves (1379-82?), em que o autor retrata um debate das aves sobre o tema do amor cortês; e *A Casa da Fama* (c. 1379), em que o poeta narra como foi transportado nas garras de uma águia tagarela para as Casas da Fama e do Boato. Esta última obra, inacabada, denuncia a transição para a fase seguinte, o Período Italiano. Com efeito, a importância atribuída a Virgílio e a viagem guiada de nosso poeta a estranhos reinos sugerem a influência de Dante, que iria acentuar-se nas próximas obras, ajudando-o a moldar seus ritmos e a enriquecer sua temática. Muito significativas nessa etapa foram também as contribuições de Petrarca e de Boccaccio. Neste, por exemplo, Chaucer encontrou os modelos para “O Conto do Cavaleiro” e para o grande poema *Troilo e Criseida* (c. 1385), baseados respectivamente na *Teseida* e no *Filóstrato*. Mas, ao contrário do que muitos supõem, Boccaccio não exerceu qualquer influência direta na elaboração de *Os Contos de Canterbury*. Ao que tudo indica, o autor inglês não chegou a conhecer o *Decameron*, e o único conto deste livro a figurar em sua coletânea — a história de Griselda, narrada pelo Estudante de Oxford — foi adaptado de uma versão latina feita por Petrarca. De qualquer forma, a fase propriamente italiana se encerra com *A Legenda das Mulheres Exemplares* (c. 1386), uma sequência de relatos sobre as fiéis mártires do amor (“as santas de Cupido”), que o poeta escreveu, a pedido da rainha Anne, como uma espécie de penitência por haver retratado a falsidade feminina em *Troilo e Criseida*. Não chegou, porém, a concluir essa obra, porque outro projeto, muito mais interessante e absorvente, veio ocupar suas atenções: *Os Contos de Canterbury*, a cuja composição se dedicou de 1386 a 1400, o ano de sua morte. E foi esse o seu terceiro e último período, o assim chamado Período Inglês, de plena maturidade.

Durante essa trajetória, não era hábito de Chaucer abandonar as conquistas de uma fase ao entrar em outra; ele simplesmente somava novos ingredientes aos elementos antigos, tratados, porém, com maior senso crítico. Por isso mesmo, até o fim da vida, as formas básicas de sua poesia sempre foram as que recebera do Período Francês; mas ele as ampliou com o passar do tempo e, em algumas ocasiões, as inovou,

desenvolvendo a estrofe de sete versos (“rhyme royal”), o pentâmetro jâmbico, de tão brilhante futuro, e o poema heroico-cômico. Também o emprego dos métodos retóricos, típicos da literatura medieval, permaneceu constante, tanto assim que praticamente todas as suas histórias foram reelaboraões de textos existentes, com os cortes, os acréscimos e os embelezamentos de praxe — como a hipérbole, a invocação, a prosopopeia, a “occupatio” (ou recusa a narrar), o “exemplum” (ou história ilustrativa), a preterição (dizer algo enquanto afirma que não vai dizê-lo) etc.; mas, na última fase, esses recursos foram perdendo o seu caráter artificial para se inserirem cada vez mais no contexto dramático da narração. É o que notamos, por exemplo, em *Os Contos de Canterbury*: se ali, por um lado, as invocaões retóricas de Dórgen, no final do “Conto do Proprietário de Terras”, quase chegam a arruinar uma bela história, por outro lado, a incontinência oratória da bruxa velha no “Conto da Mulher de Bath”, ou as amargas diatribes que retardam o “Conto do Mercador”, encontram justificativa nos temperamentos e nos estados de alma dos respectivos narradores, reforçando o efeito dramático do todo.

Quanto aos aspectos novos que Chaucer adquiriu em sua maturidade, poderíamos lembrar, entre outros (já que se tornaram características suas inconfundíveis), a flexibilidade métrica, a frequente precisão e adequação das imagens, o uso de trocadilhos, a sutil ironia verbal, a eficiente ironia dramática, e, principalmente, a atitude objetiva (que permite vida própria às suas personagens, boas ou ruins), a profundidade da observação psicológica (que lhe consente retratar um indivíduo com apenas alguns traços essenciais), a variedade e o enfoque realista. Se ele deveu as primeiras qualidades ao trato com outros autores, sobretudo os italianos, deveu as últimas exclusivamente à sua genialidade, que o levou a tirar o máximo proveito de tudo o que aprendeu em seu convívio com homens de todas as classes sociais, reis, fidalgos, mercadores e artesãos. Mas falar dessas coisas já é falar de *Os Contos de Canterbury*.

O livro

Os Contos de Canterbury têm, como ponto de partida, uma romaria que vinte e nove peregrinos, aos quais se associa o próprio Chaucer, fazem juntos à cidade de Canterbury, para uma visita piedosa ao túmulo de São Tomás Beckett. O Albergueiro do “Tabardo”, a estalagem ao sul de Londres onde pernoitam, sugere-lhes que, para se distraírem na viagem, cada qual conte duas histórias na ida e duas na volta, prometendo ao melhor narrador um jantar como prêmio. São essas histórias, juntamente com os elos de ligação entre uma e outra, mais o “Prólogo” em que os romeiros são apresentados um a um, que constituem o livro em sua essência.

Se Chaucer tivesse sido fiel a seu plano, a obra deveria conter nada menos que cento e vinte histórias. O plano, contudo, não era rígido (tanto assim que o Cônego e seu Criado se agregaram à comitiva em plena estrada). Além disso, o próprio autor logo se deu conta de sua impraticabilidade, havendo no texto claros indícios de que ele alterou o ambicioso projeto original a meio caminho, substituindo-o por uma concepção mais modesta, onde a cada peregrino caberia o encargo de apenas um ou dois contos. Mesmo com essa redução, a coletânea ficou incompleta, limitando-se a vinte e quatro histórias, duas das quais inacabadas (“O Conto do Cozinheiro” e “O Conto do Escudeiro”). Ademais, o nível artístico desses contos é bastante desigual, visto que o poeta enxertou na obra vários de seus escritos anteriores, como “O Conto do Cavaleiro”, “O Conto da Priora”, “O Conto de Chaucer sobre Melibeu”, “O Conto da Outra Freira” etc., que, com exceção dos dois primeiros, são geralmente imaturos, inadequados, e, portanto, de qualidade inferior. Finalmente, há diversas incongruências, lacunas e repetições, mostrando que o autor não teve tempo de fazer a necessária revisão e disfarçar os remendos.

Entretanto, mesmo incompleto e cheio de defeitos, o texto, graças ao encadeamento lógico e psicológico das partes e ao cuidado de Chaucer em imprimir caráter conclusivo a um dos fragmentos (que culmina com “O Conto do Pároco”), não só apresenta inegável senso de unidade, mas também gratifica o leitor como poucos monumentos literários polidos e acabados conseguem fazê-lo.

O primeiro e mais óbvio mérito do livro é o de expor a nossos olhos um vasto e animado panorama da vida medieval, a começar pelo “Prólogo”, com sua incomparável galeria de tipos representativos das diferentes camadas da sociedade. Alguns críticos, para os quais a grandeza de um escritor parece ser diretamente proporcional a seu grau de engajamento político, gostam de frisar, a esse respeito, que, de fato, toda a sociedade medieval está presente em Chaucer, menos as classes mais altas e as mais humildes. O que querem sugerir com isso é que, como bom burguês, o autor, por um lado, temia ofender a aristocracia, e, por outro, não tinha simpatia pelos pobres. Gardiner Stillwell (cf. Schoeck e Taylor, *Chaucer Criticism*, p. 84) chega mesmo a insinuar que, se o Lavrador é uma das quatro únicas figuras idealizadas no “Prólogo” (ao lado do Cavaleiro, do Estudante de Oxford e do Pároco), é só porque o poeta pretende dá-lo como exemplo para as massas camponesas sublevadas por Wat Tyler (?!). Essas colocações reclamam, sem dúvida, uma análise mais cuidadosa. Evidentemente, Chaucer não era um reformador social, e o próprio fato de ele haver iniciado *Os Contos de Canterbury* com o Cavaleiro, símbolo dos ideais cavaleirescos, e concluído com o Pároco, símbolo do ideal cristão, mostra claramente os seus parâmetros. É preciso, porém, que se levem em consideração outros fatores, tais como: 1º) a inclusão de fidalgos e mendigos na romaria iria ferir os princípios do realismo, porque, como os primeiros dispunham de séquitos próprios e os segundos não dispunham dos mínimos recursos para o custeio da viagem, nenhum representante desses dois grupos extremos jamais se incorporaria à comitiva descrita; 2º) embora ausentes do “Prólogo”, os aristocratas e os pobres são abordados no corpo de vários contos, completando assim o quadro social da época; e 3º) a aceitação das bases ideológicas da sociedade em que vivia e a preferência por uma atitude estética objetiva (em lugar de panfletária) não significam que o escritor fechasse os olhos à realidade de seu tempo. Pelo contrário, somente um leitor obtuso, obcecado por ideias preconcebidas, deixaria de perceber o quanto Chaucer, em seu livro, é sensível aos problemas e às mazelas sociais de então. Nada escapava à sua observação e à sua sátira. Assim, no “Conto

de Chaucer sobre Sir Topázio”, por exemplo, o escritor aponta para a decadência dos ideais cavaleirescos, ridicularizando, na figura do efeminado e pusilânime protagonista, a usurpação das prerrogativas da nobreza pela burguesia mercantil. Como se vê por aí, ele nem defende nem se identifica plenamente com sua própria classe. E, de fato, no “Prólogo”, esboça um Mercador que esconde seus fracassos e falcaturas atrás de uma máscara de dignidade pomposa, um Proprietário de Terras Alodiais fascinado pela “fidalguia” da nobreza a que deseja ascender, um Magistrado que vive comprando terras para satisfazer idêntica ambição, e um Médico mancomunado com os boticários na exploração dos pacientes. Se ele é duro com a burguesia, também não poupa a aristocracia bem-nascida, duvidando, no “Conto da Mulher de Bath” e em vários outros, da validade de suas pretensões à superioridade (ainda que repetindo objeções de Boécio). Por outro lado, recusa-se a idealizar as classes baixas, revelando abertamente as trapaças de figuras como o Moleiro, o Feitor e o Provedor. Mas é na exposição dos males da Igreja que o poeta mais se esmera, deixando entrever assim um pouco de sua simpatia pelos *lollards* (confirmada, aliás, por fontes extraliterárias). É o que verificamos no retrato da Prioressa, típica filha de família nobre sem recursos, que, não dispondo de dote para o matrimônio, é destinada ao convento, onde leva vida de dama requintada, compadecendo-se mais dos cachorrinhos que dos pobres; ou nos retratos do Monge amante do luxo e da caça, do Frade libidinoso e corrupto, ou daqueles verdadeiros rebotalhos humanos que são o Beleguim (ou seja, o Oficial de Justiça Eclesiástica) e o Vendedor de Indulgências.

Além da sociedade, também estão presentes no livro a cultura e a literatura medievais, visto que, a exemplo do *Ulysses* de James Joyce, onde cada capítulo tem uma “arte” e um “estilo”, cada história de *Os Contos de Canterbury* ilustra um gênero literário diferente (em geral adequado ao narrador), e focaliza com certa minúcia uma ciência ou atividade humana. Dessa forma, podemos dizer que “O Conto do Cavaleiro”, como era de se esperar, é um “romance de cavalaria”, pertencente ao Ciclo Antigo; “O Conto de Chaucer sobre Sir Topázio”,

que parodia um “romance” independente, é um “poema heroico-cômico”; e “O Conto do Proprietário de Terras” é um “lai de Bretagne”, um gênero desenvolvido por Marie de France, não claramente definido, cuja ação se passa obrigatoriamente na região da Bretanha. Ainda no âmbito da literatura profana, “O Conto do Padre da Freira” constitui uma “fábula”, mais ou menos no estilo dos “debates” entre animais; “O Conto do Magistrado” se enquadra na tradição das então populares “histórias de esposas caluniadas”; “O Conto do Escudeiro” lembra os relatos das *Mil e Uma Noites*; e os contos do Estudante e do Mercador podem ser classificados como “novelle”, uma forma narrativa que Chaucer trouxe da Itália. Por sua vez, as histórias daquelas personagens desbocadas — o Moleiro, o Feitor, o Cozinheiro, o Homem do Mar, o Frade e o Beleguim — são típicos “fabliaux”. Como amostras da literatura religiosa, temos “O Conto da Priora”, uma narrativa dentro da tradição dos “milagres de Nossa Senhora”; “O Conto da Outra Freira”, uma “legenda” ou vida de santo; “O Conto do Vendedor de Indulgências”, que não passa de um “exemplum” dentro de um sermão religioso (assim como “O Conto da Mulher de Bath” se caracteriza como “exemplum” profano); “O Conto de Chaucer sobre Melibeus”, que nada mais é que um “tratado moral”; e “O Conto do Pároco”, que exemplifica o “sermão”. Finalmente, há narrativas de difícil classificação, ou porque devem ter sido criadas pelo próprio Chaucer (“O Conto do Criado do Cônego”), ou porque são meras adaptações de Tito Lívio (“O Conto do Médico”) ou de Ovídio (“O Conto do Provedor”) — enquanto “O Conto do Monge”, ao oferecer uma sequência de historietas, reproduz, em ponto menor, as coletâneas medievais, no estilo de *A Legenda das Mulheres Exemplares* ou do próprio livro em que se insere. Nem mesmo a poesia lírica é esquecida, comparecendo aqui e ali sob a forma de “invocações”, “baladas” etc. Convém recordar, a propósito, que os célebres versos iniciais da obra constituem uma “reverdie”, anunciando o renascer da natureza e o renascer espiritual da humanidade na primavera (e mostrando que, para Chaucer, ao contrário de T. S. Eliot, abril não era “o mês mais cruel”):

Whan that Aprille with his shoures sote

*The droghte of Marche hath perced to the rote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour [...]
Than longen folk to goon on pilgrimages.*

Mas, como já foi dito, cada conto não só ilustra gêneros literários diferentes, mas também parece focalizar propositadamente uma ciência ou mais, dando-nos assim uma ampla visão da cultura da época. Consequentemente, encontramos extensas referências à medicina (“O Conto do Cavaleiro”), à alquimia (“O Conto do Criado do Cônego”), à teologia (“O Conto do Frade”), à magia (“O Conto do Proprietário de Terras”), ao comércio e às finanças (“O Conto do Homem do Mar”), à filosofia, à retórica e assim por diante, para não se falar da astrologia, de que o poeta era estudioso apaixonado e à qual faz alusões em quase todas as narrativas.

Naturalmente, todo esse conteúdo social e cultural não tem apenas valor histórico. Quando rimos das limitações e da carga de superstição da ciência daquele tempo, ou quando nos espantamos diante dos casos de opressão, de espoliação e de corrupção descritos, somos levados a imaginar como hão de ver nossa ciência daqui a seis séculos, ou a indagar-nos se há realmente diferenças sensíveis, para melhor ou para pior, entre as injustiças e os abusos que então se praticavam e os que se praticam agora. Os contos de Chaucer oferecem-nos, portanto, um precioso referencial para a avaliação de nosso progresso e para a compreensão de nossa própria sociedade. Mesmo porque a época retratada pode ser a medieval, mas a humanidade é a de sempre.

Isso acontece devido ao fato de que, ao lado desse primeiro mérito, de interesse essencialmente sociológico, o livro ostenta um outro, não menos importante, de interesse basicamente psicológico, que decorre de sua exploração do ser humano como indivíduo e, num segundo momento, como que a fechar o círculo, de sua análise do relacionamento do indivíduo com a sociedade. Vejamos, inicialmente, o método empregado por Chaucer na caracterização do indivíduo.

Para compreendermos seu método, devemos sempre cotejar a descrição dos peregrinos no “Prólogo” com o seu desempenho na narração dos contos. Quando assim fazemos, logo notamos que as criações do poeta são mais que meros tipos representativos de uma classe ou grupo, pois parecem pessoas de verdade, feitas de carne e osso. Em outras palavras, não são personagens planas, mas esféricas — às vezes, até bastante complexas, quando não contraditórias e intrigantes. Tomemos, por exemplo, a gentil Prioresa. A ironia sutil de sua apresentação no “Prólogo”, como se disse há pouco, a descreve como uma dama vaidosa e delicada, compelida pelas circunstâncias da vida a tomar o hábito sem ter vocação religiosa; por conseguinte, seu conto a respeito do menino assassinado denuncia (como bem insinua o excesso de diminutivos) uma piedade apenas convencional. Contrastando, porém, com toda a sua aparente suavidade, ela revela, ao mesmo tempo, um ódio antissemita tão intenso que chega a surpreender-nos — se bem que não a seus ouvintes, pois (como constatou R. J. Schoeck em *Chaucer Criticism*, pp. 245-58), quando ela termina a história, paradoxalmente pedindo ao Senhor a piedade que recusa aos “malditos judeus”, sua plateia fica igualmente comovida, sem se dar conta de suas contradições. Essa reação é muito sugestiva, dado que não só completa a imagem da freira, inserindo-a em seu meio, como também nos informa sobre a natureza de seu contexto social. Trata-se, portanto, de um retrato de corpo inteiro, composto, como num jogo de espelhos, pela superposição da atitude da narradora em relação à sua história, da atitude dos romeiros em relação à história e à narradora, e da atitude do peregrino Chaucer em relação à narradora e aos romeiros.

Mais intrigante ainda é o retrato do Vendedor de Indulgências, que o próprio autor não define se se trata de um homossexual, de um bissexual ou de um eunuco. De qualquer modo, estamos diante de um perverso, que, ao chegar sua vez de narrar, talvez estimulado pela bebida, se atira sem acanhamento a uma confissão pública, em que — tal como o Ricardo III de Shakespeare — parece vangloriar-se de seus vícios e sua desonestidade; depois, faz uma demonstração de sua

técnica de ludibriar os incautos com sermões insinceros, ilustrados por um “exemplum” ironicamente moralista (que é o seu conto), chegando finalmente, ou por excesso de empolgação ou por simples troca, ao atrevimento de tentar impingir suas “reliquias” aos próprios companheiros de viagem, como se a realidade e a ficção se misturassem. Também aqui temos o hábil jogo de espelhos, com o ominoso conto a refletir o sermão, o sermão a iluminar a confissão, e a confissão a desnudar a personagem, em meio à usual superposição de impressões do autor, do narrador e da plateia.

Foi com esse processo básico, fundamentado no princípio da união indissolúvel do narrador com a narrativa — que Chaucer foi o primeiro a aplicar na literatura inglesa (e quiçá europeia) —, que ele pôde criar uma caracterização não apenas complexa e convincente, mas também de inigualável variedade.

Se a análise dos contos individuais nos fornece a psicologia dos protagonistas, dando-nos uma visão bastante realista da natureza humana, o estudo comparativo de certas histórias, reunidas em grupos, nos permite descobrir a existência de grandes linhas temáticas que, além de garantirem a unidade da obra, nos esclarecem sobre o pensamento de Chaucer a respeito, sobretudo, de questões atinentes ao relacionamento do indivíduo com outros indivíduos e com a sociedade em geral. E é bom que se acentue que essas linhas, que formam às vezes verdadeiras tramas, não dependem apenas dos encadeamentos mais óbvios, como os determinados pelas rixas entre o Moleiro e o Feitor, ou entre o Frade e o Beleguim. Além desses elos fortemente dramáticos, há também elos mais sutis e profundos, frequentemente psicológicos e de fundo irônico. É através destes que o autor trata de alguns problemas que até hoje são palpitantes, como a natureza do amor, a mulher perante o sexo, e a vida conjugal.

O primeiro tema citado, por exemplo, é amplamente discutido em “O Conto do Cavaleiro”, com seu tom dignificado e sua colorida e pomposa parada medieval de rigorosa simetria. Ali, o narrador, por força de sua condição, deve admitir a viabilidade do amor como sentimento platônico e como incondicional devoção à mulher

idealizada. Reconhece, entretanto, que, no mundo real, essa sublimidade dificilmente subsiste, ora descambando para a brutalidade das paixões carnavais (como quando, por causa de Emília, Palamon e Arcite se esquecem do próprio código de honra da cavalaria), ora se expondo ao ridículo (como no momento em que Teseu lembra que Emília sabia do ardor dos dois rivais “tanto quanto os cucos e as lebres”). Foi só a muito custo, após sacrifícios e tragédias, que a dignidade cavaleiresca, no final, foi reconquistada, e o “amor cortês” reafirmado. Logo em seguida, porém, vem “O Conto do Moleiro”, que, ironicamente, também discorre sobre dois rivais, Absalon e Nicholas, em luta pelo “amor” de Alisson, a bela camponesa. Essa história, das mais divertidas e obscenas da literatura inglesa, sendo narrada pelo Moleiro bêbado expressamente com o intuito de “pagar” o conto do Cavaleiro, lança nova luz sobre este, envolvendo-o numa atmosfera de irrealidade. E o que o contraste de ambos sugere é que, pelo menos na vida real, o sexo pode dispensar o amor, mas o amor raramente pode se dissociar do sexo.

Se as coisas são assim, por que a sociedade reprime a vida sexual da mulher e estimula a do homem? É exatamente essa questão da posição da mulher perante o sexo que dá vida a uma outra linha temática do livro. Alguns contos, como o do Moleiro, o do Feitor e o do Homem do Mar, nos apresentam mulheres que aceitam ou espontaneamente procuram a atividade sexual, mas, de uma forma ou de outra, deixam implícito que elas não merecem muito respeito; outros, como os contos do Cavaleiro, do Magistrado e do Médico — para não se falar da história de Zenóbia, em “O Conto do Monge” —, procuram inculcar-nos a velha ideia de que a única mulher digna do nome é a virgem. Em todos eles, portanto, parece que à mulher só cabe optar por esses dois polos extremos, e ou se torna prostituta, ou santa. A reconciliação de tais opostos, a síntese dessa tese e dessa antítese, finalmente é alcançada no prólogo de “O Conto da Mulher de Bath”, onde a narradora, uma das maiores figuras femininas de toda a literatura universal, mesmo sem contestar abertamente os conceitos morais predominantes, demonstra, com abundância de argumentos,

que os prazeres do sexo não devem ser prerrogativa exclusiva dos homens.

Ao mesmo tempo em que atinge tal síntese, entretanto, “O Conto da Mulher de Bath” inaugura nova linha temática, visto que os pontos de vista daquela personagem sobre o casamento provocam a reação dos demais peregrinos, surgindo daí os contos que George L. Kittredge chamou de “grupo conjugal”. A tese da Mulher de Bath, muito bem ilustrada por sua história, é que o matrimônio só pode ser feliz quando quem manda é a mulher. A antítese vem desenvolvida em “O Conto do Estudante”, que descreve a dócil submissão de Griselda — a “esposa ideal” — aos mais absurdos caprichos do marido. O Estudante, no entanto, sentindo que sua história é falha como contra-argumento, por se afastar demais da realidade, timidamente invoca como justificativa o seu caráter simbólico (a submissão de Griselda ao marido é como deve ser a submissão do cristão a Deus); e então, num “envoi” irônico, finge apoiar a Mulher de Bath e defende o direito que tem a esposa de tornar o homem miserável. Suas palavras tocam fundo na ferida de outro romeiro, que, lembrando-se de quanto era infeliz na vida conjugal, resolve desabafar o seu rancor contando a história mais impiedosamente cínica de toda a coletânea. Com efeito, em “O Conto do Mercador” não é só a mulher, a jovem Maio, com seu espírito mercenário, que é condenada; mais que ela merece desprezo o marido egoísta, o velho Janeiro, que mais cego se torna ainda depois que recupera a visão. Para o Mercador, portanto, as mulheres são inescrupulosas e os homens são tolos; e o matrimônio é ilusão. Finalmente, “O Conto do Proprietário de Terras” retoma o debate e oferece a síntese, demonstrando que o casamento feliz é possível, mas somente quando há confiança mútua entre os cônjuges e nenhum manda no outro: “Quando surge a imposição, o deus do Amor bate asas, e então, adeus! vai-se embora”.

Finalizando estes comentários a respeito de *Os Contos de Canterbury*, lembramos que, ao lado desse nível naturalista, onde a temática prevaiente concerne à sociedade, ao indivíduo e ao relacionamento do indivíduo com outros e com a sociedade, o livro

encerra também um nível simbólico, geralmente de fundo religioso. Esse nível pode ser detectado não apenas nos contos individuais, mas também na própria estrutura da obra como um todo. No primeiro caso, infelizmente, a exegese ainda tem se mostrado incerta e vaga. “O Conto do Padre da Freira”, por exemplo, que é a deliciosa fábula do galo Chantecler, da galinha Pertelote e de Dona Russela, a raposa — narrada por um dos Padres que acompanham a Priora —, tem sido, quanto às suas implicações simbólicas, interpretado das mais diversas maneiras: para alguns, a história ilustra a necessidade que tem o cristão (o galo) de se manter em guarda contra o demônio (a raposa); para outros, que compararam as cores dos animais do enredo com as cores heráldicas do rei e dos “barões”, trata-se de uma sátira política; para outros, enfim, a obra contém uma crítica às dissensões internas do clero (abertamente mencionadas por Chaucer no início de “O Conto do Beleguim”), de modo que a viúva, dona de Chantecler, representaria a Igreja; o galo, os padres seculares; e a raposa, os frades. E não falta quem veja na narrativa um relato simbólico da Queda do Homem. Entretanto, suposições como essas — ou como aquela que insiste em descobrir no autor a intenção de dramatizar nos diferentes contos as quatro virtudes profanas, as três virtudes teologais e os sete pecados capitais — na verdade não ajudam muito, pois são genéricas e, em parte, subjetivas. Melhor fundamentada, porque corroborada pelo próprio Pároco no prólogo de sua “história”, é a visão da romaria para a cidade de Canterbury como uma alegoria da peregrinação da humanidade rumo à Jerusalém Celestial. Nesse ponto, o nível simbólico se funde com o nível naturalista e o justifica, visto que, em última análise, o que a obra retrata é toda a humanidade, com seus esplendores e misérias, suas decepções e seus temores, sempre impelida avante pela esperança, e pelo sonho supremo da perfeição espiritual e da vida eterna. E de tal sonho não se exclui o autor, que, à semelhança do que ocorre na conclusão de vários de seus outros poemas, significativamente, termina o livro com uma “Retratção”, curioso ato de contrição pelas obscenidades descritas.

Mas isso não é tudo. Outros aspectos de Chaucer, talvez menos explícitos que os já focalizados, mas não menos relevantes, estão a reclamar nossa atenção. Um deles, pelo menos, merece ser aqui sublinhado: sua atitude sempre equilibrada perante a arte e a vida, sem a qual jamais teria criado tão vivo e pujante quadro da “comédia humana”. De fato, vivendo, como vimos, numa época atormentada por pestes e guerras, convulsões sociais e dissensões religiosas, superstições e fanatismos, espoliações e injustiças, soube ele preservar o bom humor e a tolerância, aceitando indulgentemente a sociedade enquanto condenava o arbítrio e a corrupção, rejeitando o pecado e o vício enquanto acolhia como irmão o pecador. Por trás de tudo, naturalmente, estava o seu interesse pelo ser humano, e, principalmente, o seu amor à vida, um amor tão intenso que até mesmo a sua obscenidade, que para alguns talvez pareça bestial ou grotesca, não passa de manifestação da alegria de viver e a expressão de salutar vitalidade. Para nós, em nosso mundo de ansiedade e neurose, de incompreensões e extremismos, é provável que a mais rica dádiva do bonachão Geoffrey Chaucer seja, exatamente, esse recado de sanidade.

Página de abertura do “Conto de Chaucer sobre Melibeu”, na segunda edição de *Os Contos de Canterbury*, de 1483, com texto em prosa e xilogravura retratando o autor.

A tradução

Esta edição inclui a tradução do texto integral de *Os Contos de Canterbury*, exceto pelos cortes nos dois únicos trechos que, no original, se acham escritos em prosa, ou seja, “O Conto de Chaucer sobre Melibeu” e “O Conto do Pároco”. Esses escritos, de inferior qualidade (“a pior poesia de Chaucer é melhor que sua melhor prosa”) e de pouquíssimo interesse para a grande maioria dos leitores modernos, fogem completamente ao conceito vigente de “literatura de ficção”. De fato, não são “contos”, mas “tratados morais”. Por esses motivos, são geralmente suprimidos nas versões da obra para o inglês moderno e, às vezes, até em suas edições no inglês medieval (como ocorre, por exemplo, em *Chaucer’s Major Poetry*, de Albert C. Baugh). Esta

tradução, portanto, oferece mais que muitos trabalhos congêneres publicados nos países anglo-saxônicos, visto que, em vez de simplesmente suprimi-los, apresenta excertos daqueles “contos”, ligados por pequenas sinopses. Assim sendo, pode, com toda a justiça, ser considerada completa. Aliás, é a primeira tradução completa do livro de Chaucer para o português, porque a outra versão existente, realizada em Portugal pelo Professor Olívio Caeiro, consta apenas do prólogo geral e mais dois contos.

Ao empreender este trabalho, resisti, apesar das dificuldades do texto em inglês médio, à tentação de tomar como base uma de suas adaptações para o inglês moderno. A não ser excepcionalmente, o tradutor responsável, em meu entender, deve sempre partir do original. Mesmo que assim não pensasse, as alternativas possíveis no presente caso não se mostravam muito promissoras, visto que nenhuma das versões disponíveis, para o inglês atual, me parece plenamente satisfatória. A tradução em prosa de Tatlock e MacKaye, por exemplo, além de vazada em linguagem arcaizante, é puritana demais para o meu gosto, chegando a mutilar impiedosamente vários contos com a eliminação das passagens que considera pornográficas. Por outro lado, a versão poética de Morrison em *The Portable Chaucer*, cuja melhor qualidade talvez seja a sua fluência, é não só fragmentária, mas também sintética ao extremo (no prefácio, o tradutor se gaba de haver reduzido “O Conto do Cavaleiro” à metade). Já a tradução de Nevill Coghill, sem dúvida a melhor de todas, tem o inconveniente (à parte algumas interpretações discutíveis) de exagerar o vizo do poeta pelas rimas canhestras, constantemente justapondo expressões dignificadas e triviais, e reduzindo o humor de Chaucer, muitas vezes, a um subproduto do “cômico involuntário”. Em vista disso, a presente tradução foi feita, como convinha, diretamente do inglês médio, tomando como base as consagradas edições de Skeat e Robinson. Esta última, com sua profusão de notas explicativas, mostrou-se particularmente útil no esclarecimento das dúvidas.

Um dos grandes problemas que enfrentei, na preparação desta edição, foi o da fixação da ordem dos contos. Como se sabe, o livro se

compõe de dez fragmentos ou grupos de histórias, e, com exceção do inicial e do final, sua sequência tem sido objeto de acesa discussão. Acabei optando pela ordem adotada por Skeat e Coghill — que é também a que parece ter sido dada pelo poeta ou por seus herdeiros — porque é a que melhor corresponde, de acordo com as poucas indicações fornecidas pelo texto, à passagem do tempo e à sucessão dos lugares ao longo do trajeto para Canterbury. A única alteração que admiti, nessa disposição tradicional, foi o deslocamento do fragmento C (que contém “O Conto do Médico” e “O Conto do Vendedor de Indulgências”) para depois do “grupo conjugal”, dado que a aparente ingenuidade do Vendedor de Indulgências na troca de palavras com a Mulher de Bath não seria dramaticamente concebível após o desnudamento de sua personalidade no prólogo de seu conto. Do mesmo parecer são G. G. Sedgewick — no artigo “The Progress of Chaucer’s Pardoner” (em *Chaucer Criticism*, pp. 190-220) —, Albert C. Baugh, Theodore Morrison e outros.

Igualmente problemática foi a escolha da forma literária a ser empregada na tradução. O texto original, salvo nos mencionados “contos” do Pároco e do próprio Chaucer sobre Melibeus, é em versos, o que, em princípio, demandaria uma tradução também em versos. A verdade, porém, é que boa parte do livro se compõe de relatos apenas metrificados, se bem que entremeados de momentos de poesia. Numa época em que até crônicas históricas e tratados filosóficos costumavam ser em versos, era natural que o autor escolhesse tal meio para uma obra de ficção. Se escrevesse hoje em dia, porém, é mais do que provável que teria preferido a prosa, que já aprendemos a associar com o gênero do conto. Em vista disso, pareceu-me que uma tradução integralmente versificada, mas desprovida da esperada intensidade poética, além de nada acrescentar ao texto, prejudicaria a fluência da leitura. Portanto, nesta tradução, foi a prosa que resolvi adotar. Naturalmente, ao fazê-lo, não me descuidei do citado elemento poético, presente em muitas páginas. Afinal, Chaucer também foi poeta — o “Pai da Poesia Inglesa” — e desprezar esse aspecto seria desfigurar sua obra. Assim, busquei preservar a natureza e a qualidade das imagens do

autor, as nuances das diferentes atmosferas, a sutileza e a variedade dos tons, e, inclusive, a musicalidade das palavras. Para isso, servi-me da prosa ritmada em várias passagens (nos contos do Cavaleiro, do Monge, do Proprietário de Terras etc.); em outros momentos, como nas “invocações” e nas “baladas”, utilizei abertamente o verso; e, finalmente, em “O Conto de Chaucer sobre Sir Topázio”, reproduzi fielmente a forma estrófica original, pois, com qualquer outra roupagem, esse conto perderia inteiramente a sua razão de ser. Acredito que, desse modo, fui fiel ao narrador sem trair o poeta.

Outros problemas também merecem ser lembrados. Por exemplo, este: toda tradução, ao transpor um texto de uma cultura para outra, é uma viagem no espaço; a tradução de Chaucer, trazendo a Idade Média até os nossos dias, é, além disso, uma viagem no tempo. Consequentemente, as dificuldades se ampliam. Muitos termos, designando profissões, peças de vestuário, instituições ou costumes desaparecidos ou não encontram mais correspondentes, ou se tornaram fósseis linguísticos; outros mudaram os seus sentidos (como a palavra *jantar*, que equivale hoje ao *almoço*), ou adquiriram novas conotações. Além do vocabulário, também a sintaxe chauceriana era diferente, com predominância da coordenação sobre a subordinação, o abuso de anacolutos e repetições, e nenhuma preocupação com a sequência dos tempos verbais. A manutenção fiel de todas essas características sintáticas e léxicas (num texto despojado, repleto de frases truncadas e referências a *garvaidas*, *aljubas*, *berzeguins*, *balegões*, *bragaís*, *mudbages*, *gomis*, *alfagemes* ou *magarefes*) iria imprimir ao estilo um ar primitivo e arcaico, e tornaria a obra ilegível. Uma adaptação radical, por outro lado, o privaria de seu colorido medieval; e o resultado, por melhor que fosse, não seria Chaucer. Minha preocupação, portanto, foi encontrar o meio-termo, seja aparando as arestas mais ásperas da tosca sintaxe original, sobretudo no concernente às repetições e aos tempos verbais (mas sem mudar a essência de seu caráter simples e direto), seja atualizando, sempre que possível, o vocabulário (mas sem eliminar de vez as expressões arcaicas, conservadas aqui e ali para sugestão da atmosfera da época). Essa procura do meio-termo afetou inclusive as

formas de tratamento: normalmente são *você* e *senhor*, mas, nos contos de tom mais elevado ou de sabor antigo, comparecem o *tu* ou o mais respeitoso *vós*. Como se pode ver, minha preocupação foi, em resumo, a de recriar *Os Contos de Canterbury* como obra permanente e viva, mas sem esquecer que também é medieval.

Para encerrar estas observações, gostaria, por fim, de advertir o leitor de que, com o intuito de economizar espaço, usei propositadamente, na transcrição dos diálogos, o sistema anglo-saxônico de aspas, em lugar do nosso sistema de travessões.

Com tantos cuidados, grandes e pequenos, espero ter levado a bom termo esta empreitada, cujo propósito único é o de garantir aos leitores de língua portuguesa acesso a esta que é uma das maiores obras da literatura universal. Não foi, certamente, uma tarefa fácil. E, se tive ânimo para concluí-la, devo-o não só a meu grande amor pela produção literária de Chaucer e ao estímulo de vários amigos, mas também, e principalmente, ao apoio constante de minha mulher, Sophia, a quem, por isso mesmo, dedico este trabalho.

Referências bibliográficas

- anderson, George K. *Old and Middle English Literature from the Beginnings to 1485*. Londres: Collier-MacMillan, 1962.
- baugh, Albert Croll (org.). *Chaucer's Major Poetry*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963.
- bowden, Muriel. *A Reader's Guide to Geoffrey Chaucer*. Londres: Thames and Hudson, 1965.
- brewer, Derek. *Geoffrey Chaucer*. Londres: G. Bell & Sons, 1974.
- brooks, Harold. *Chaucer's Pilgrims*. Londres: Methuen, 1962.
- burrow, John Anthony (org.). *Geoffrey Chaucer*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- chaucer, Geoffrey. *Os Contos de Cantuária* (prólogo geral e dois contos). Tradução de Olívio Caeiro. Lisboa: Brasília Editora, 1980.
- _____. *The Canterbury Tales*. Tradução de Nevill Coghill. Londres: Penguin Books, 1957.
- _____. *The Portable Chaucer*. Tradução de Theodore Morrison. Nova York: The Viking Press, 1955.
- _____. *The Modern Reader's Chaucer: The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer*. Tradução de John S. P. Tatlock e Percy MacKaye. Nova York: The Macmillan Company, 1943.
- chutte, Marchette. *Geoffrey Chaucer of England*. Londres: Robert Hale, 1951.
- crawford, William R. *Bibliography of Chaucer: 1954-1963*. Seattle: University of Washington Press, 1967.
- fisiak, Jacek. *Morphemic Structure of Chaucer's English*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 1965.
- ford, Boris (org.). *The Age of Chaucer (A Guide to English Literature I)*. Londres: Pelican Books, 1954.
- griffith, Dudley D. *Bibliography of Chaucer: 1908-1953*. Seattle: University of Washington Press, 1955.
- lewis, C. S. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- loomis, Roger Sherman. *A Mirror of Chaucer's World*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

- marques, Antonio Henrique de Oliveira. *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 3ª ed., 1974.
- myers, Alec Reginald. *England in the Late Middle Ages (The Pelican History of England)*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- onions, Charles Talbut. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- rickert, Edith (org.). *Chaucer's World*. Nova York/Londres: Columbia University Press, 1962.
- robinson, Fred Norris (org.). *The Works of Geoffrey Chaucer*. Londres: Oxford University Press, 1957 (1933).
- schlauch, Margaret. *The English Language*. Varsóvia: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962.
- schoeck, Richard; taylor, Jerome. *Chaucer Criticism: The Canterbury Tales*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1960.
- skeat, Walter William (org.). *Geoffrey Chaucer: The Canterbury Tales (The World's Classics)*. Londres: Oxford University Press, 1950 (1894).
- thompson, James Westfall. *An Introduction to Medieval Europe*. Nova York: Norton, 1937.