

TRADUZIR O CANTO DE CHRISTINE DE PIZAN NO CONFINAMENTO

TRANSLATE CHRISTINE DE PIZAN'S SINGING IN CONFINEMENT



Carmem Lucia DRUCIAK
Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Salvador, Bahia, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/3181459169481888>
<https://orcid.org/0000-0003-1384-5080>
carmem.druciak@gmail.com

Resumo: Christine de Pizan deixou uma obra bastante variada no que se refere a temas e gêneros literários, sendo seus primeiros escritos poemas em versos, baladas, *virelais*, *rondeaux*, *jeux à vendre* e algumas cantilenas. Neste estudo, apresentaremos duas de suas composições líricas em tradução para o português, a *Ballade XI* e o *Virelai I*, em que Christine de Pizan lamenta sua nova realidade: a solidão da viuvez e a contradição da atividade poética ao encobrir e revelar seus sentimentos. O intuito deste trabalho é mostrar que a tradução desses poemas medievais pode ilustrar princípios da tradução de poesia que vão além do significado e da forma do texto. Para isso, recorreremos a algumas considerações de autores como Antoine Berman e Mário Laranjeira, para quem a tradução pode abrigar o outro, pode revelar a identidade de um texto e dizer algo sobre sua história. Dessa forma, destacamos a distância na linha do tempo que separa a composição dos textos de partida e o exercício tradutório propondo nosso trabalho como testemunha do outro, visando a oferecer ao original uma continuidade no corrente século, dando-lhe o albergue que o longínquo pode receber em terras distantes.

Palavras-chave: Christine de Pizan. Mulher escritora. Lírica medieval. Tradução de poesia. Confinamento.

Abstract: *Christine de Pizan left a very varied work regarding literary themes and genres, her first poems being written in verses, ballads, virelais, rondeaux, jeux à vendre and some songs. In this study, we will present two of her lyric compositions in translation into Portuguese, Ballade XI and Virelai I, in which Christine de Pizan regrets her new reality: the loneliness of widowhood and the contradiction of poetic activity in disguising and revealing her feelings. The aim of this work is to show that the translation of these medieval poems can illustrate principles of the translation of poetry that go beyond the meaning and form of the text. For that, we resort to some considerations by authors such as Antoine Berman and Mário Laranjeira, for whom the translation can shelter the other, can reveal the identity of a text and say something about its history. We also emphasize the distance in the timeline that separates the composition of the source texts and the translation exercise proposing our work as a witness to the other, aiming to offer the original a continuity in this century, giving it the shelter that the stranger can receive in distant lands.*

Keywords: *Christine de Pizan. Writer woman. Medieval lyric. Translation of poetry. Confinement.*



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Mais s'ils m'émeuvent quand je les lis, si je prends plaisir à leur lecture, si elle me donne à penser, que dois-je faire ? Chasser cette émotion, ce plaisir, cette réflexion, nécessairement trompeurs et anachroniques, fondés sur de mauvaises raisons, puisque à tant de siècles de distance, ces œuvres n'ont pas été composées pour un lecteur comme moi ? Autrement dit, dois-je m'interdire la seule raison qui existe au monde de lire un poème ou un roman ? Au nom de quoi? (Michel Zink, 2008, p. 28)

Nestas páginas, pretendemos abordar alguns elementos que podem interessar aos Estudos da Tradução a partir de duas composições líricas da mulher de letras da Baixa Idade Média, Christine de Pizan, a *Ballade XI* e o *Virelai I¹*, traduzidas por nós para o português contemporâneo.

Ainda que o verso de Fernando Pessoa ecoe entre nossas quatro paredes dizendo que o poeta é um fingidor, decidimos compartilhar da solidão de Christine de Pizan solidarizando-nos com ela através do exercício de tradução realizado durante os meses de confinamento. Porquanto afirma Michel Zink na epígrafe acima, se os textos medievais nos fazem pensar e se eles nos dão prazer, ainda que não tenham sido escritos para leitores como nós, por que nos privarmos de sua leitura e não os traduzir? Assim, propomos nosso trabalho como testemunha do outro, visando a oferecer aos versos christinianos² uma continuidade em nossos dias, dando-lhe o albergue que o longínquo pode ter em terras e tempos distantes.

Christine de Pizan nasceu provavelmente em 1364 na Península Itálica e foi levada ao reino francês pelo pai, membro do corpo médico do rei Charles V (1364-1380), o que possibilitou à filha acesso a uma erudição nada comum às mulheres de seu tempo. Dada em casamento a um dos secretários do reino, Étienne de Castel, pôde então contar com o amparo desses dois homens da família para se desenvolver no mundo das letras, em uma época em que a mulher não tinha muitas possibilidades além daquelas oferecidas pelo pai ou pelo esposo. Para além do primeiro núcleo familiar, ser esposa de alguém com boas conexões era fundamental para mulheres não nobres poderem realizar algo e produzir sua própria obra. De onde podemos dizer que a perda das duas figuras masculinas talvez seja a causa e a motivação da autora em se lançar na carreira literária, entretendo os financiadores, sem deixar de externar a tristeza da vida solitária e as contradições da atividade poética que ora encobriam, ora revelavam a dor do eu lírico.

O lamento de Christine de Pizan fica assim evidente. O que canta o eu lírico da *Ballade XI* e do *Virelai I*? O que se pode ler nos versos que consolaram príncipes, princesas e rainhas talvez chorosos de sua sorte? As traduções que apresentamos e comentamos neste trabalho buscam dar ao leitor, distante no espaço e no tempo, uma leitura possível da composição de

Christine de Pizan, sofredora de uma situação que estava além de sua vontade e que lhe negava a vida feliz que ela mesma atribuía ao casamento.

Durante seu percurso nas letras da Baixa Idade Média francesa, a letrada foi favorecida por vários membros da casa real tendo sua obra financiada por comitentes ilustres, como os irmãos de Charles V, já que o rei faleceria em 1380, ano em que Christine apenas debutava na vida social na ocasião de suas núpcias. Entretanto, a memória dos feitos desse monarca daria a Christine muitos elementos a serem trabalhados mais tarde ao se dedicar a obras em verso e prosa de cunho didático, militar, moral, religioso, político e biográfico, muitas em louvor ao rei sábio³ que ela admiraria por toda a vida. Além disso, Christine de Pizan, empreendeu o que viria a se tornar sua composição mais conhecida e discutida até os dias de hoje, sobretudo nos Estudos de Gênero, textos que tratam da condição feminina, *La Cité des Dames* (1404) e *Le Livre des Trois Vertus* (1405). A autora deixou, portanto, aos pesquisadores curiosos pela Idade Média, uma vasta obra, resultado de sua pena, bastante afiada para uma mulher do século XIV que amou os livros e defendeu as mulheres.

Neste trabalho não queremos ir em busca das origens do feminismo vasculhando as obras de Christine de Pizan, e fatalmente encontrando algum elemento, o “ídolo das origens”, como bem discorreu Bloch (2001)⁴, o que contribuiria de modo equivocado a explicar a obra dessa letrada como nada mais do que uma das primeiras obras de autoras feministas da França. É preciso dizer, porém, que a autora jamais colocou em questão “a repartição tradicional dos papéis sociais” (Dulac, 2012, p. 288) dos homens e mulheres de seu tempo. Antes, gostaríamos de colocar como a obra de Christine de Pizan pode nos instigar a pensar sobre a nossa própria atividade tradutória em dias de confinamento. Se a tradução é uma (re)escrita, ela também é marcada pelo tempo de sua composição e ao buscar transpor ao leitor, ignorante da língua de partida, o efeito estético provocado pela literatura medieval em nós, perguntamo-nos por que não a traduzir. Decidimos, então, apresentar dessa literatura uma pequena amostra pela primeira vez em língua portuguesa⁵.

A lírica deu início e encerrou, por volta de 1430, a carreira nas letras para Christine de Pizan, e aqui neste estudo, interessam-nos dois poemas, apresentados ao lado de nossa tradução, como já apontamos, uma balada e um *virelai*, compostos em francês médio, variante histórica da língua francesa falada no final da Idade Média e início da Renascença entre os anos de 1330 e 1500, conforme o *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF, 2015), obra de referência para esta tradução⁶. O momento de escrita da autora se caracteriza pela viuvez, pela necessidade de sustentar três filhos, a mãe e uma sobrinha, e pela atividade letrada que lhe permitiu

conservar um patrimônio que, com a morte do esposo, não poderia lhe pertencer legalmente. Podemos sugerir até mesmo que a poeta se encontrava confinada socialmente, restando a ela fazer aquilo com que, decerto, estava acostumada, lidar com palavras solitariamente, oferecendo seu trabalho a quem pudesse pagar por ele. Vejamos a seguir algumas considerações sobre a forma poética que apresentamos em tradução neste artigo.

Observações sobre as formas fixas da poesia francesa nos versos da mulher de letras, Christine de Pizan

4 Ao compor seus poemas, Christine de Pizan trabalhou as formas poéticas correntes da época, as formas fixas da poesia medieval: a balada, o canto real, os *jeux à vendre*⁷, o rondó, o *virelai* e o lai, formas que “se tornaram o molde ideal dessa cristalização estética, no qual pode se difundir e diluir uma nova subjetividade poética, uma nova reflexividade lírica”⁸ (Galderisi, 2009b, p. 793, tradução nossa). É pertinente observar que, no final do século XIV, o favor de um rei sábio e o aprimoramento dos letrados, não ligados à igreja diretamente, contribuíram para o surgimento de um grupo de eruditos funcionários da corte encarregados de escrever não só a história do reino, mas também de ampliar os gêneros literários que floresciam naquele contexto. Eram os homens de saber, que nos deixaram em inúmeros manuscritos a marca dessa “subjetividade poética”, referida há pouco, como afirmam os especialistas Verger (1999, p. 195) e Gauvard (2013, p. 98), por exemplo. A eles era dada a oportunidade de assumir uma autoria, sem que esta fosse explicitada somente nas linhas dos prólogos medievais, pois “não se trata de se moldar segundo as posturas convencionais, ligadas a um corpo de funcionários, mas de revelar sua identidade individual, até mesmo sua originalidade”⁹ (Gaucher-Rémond & Garapon, 2013, p. 9, tradução nossa).

Na passagem do século XIV ao século XV, as produções poéticas revelam algumas tentativas de conservar a tradição da versificação medieval, evidenciando uma longa duração¹⁰, e, ao mesmo tempo, introduzir a reivindicação de um “eu” como *persona* do jogo poético visando a representar a experiência do poeta, como “uma máscara poética forjada pelo texto, que tanto acentua os traços da face real quanto os dissimula”,¹¹ indício que aponta para a Renascença (Vignes, 2009, p. 954, tradução nossa). Ainda assim, como salienta Paul Zumthor (2000, pp. 86-89, tradução nossa), antes mesmo de um renascimento cultural, na obra de Christine de Pizan já começam a aparecer alguns traços biográficos: “alusões memorialísticas, indiscutivelmente marcadas”¹². Mesmo que tais traços sejam mais perceptíveis nas obras didáticas da autora, não podemos deixar de aludir a eles em suas composições líricas. Se na

tradição trovadoresca occitana, o eu lírico já manifestava certa “subjetividade poética” dois séculos antes¹³, é na poesia de forma fixa, agora em francês médio da metade norte do território francês, que essa subjetividade aparece apontando para um amálgama entre texto e indivíduo.

As seções do manuscrito¹⁴ que apresentam os poemas estudados neste artigo, foram intituladas *Cent ballades* e *Virelais* no próprio documento produzido. Ao que tudo indica, o pergaminho oferecido ao duque de Berry, com 103 fólios, de escrita cursiva em duas colunas, iluminuras e *lettrines ornées* [iniciais ornamentadas], foi produzido sob supervisão da própria autora que, à época, já mantinha dois ateliês de produção, com copistas e ilustradores conhecidos de seus contemporâneos, o que denota os esforços bem-sucedidos da autora em permanecer na carreira literária sem estar ligada ao clero, sabendo usufruir do status de letrada ora favorecido pela monarquia.

Para entender um pouco melhor como se dava a recepção desse tipo de produção literária no ambiente de corte, é preciso considerar que, entre os séculos XII e XIV, conforme sugere Zumthor (2000, p. 479), os serões de cantigas e apresentações dançantes dos artistas que acompanhavam os menestréis, recitando a produção dos trovadores, eram progressivamente substituídos por leituras e declamações sem acompanhamento musical, fenômeno talvez mais presente nas cortes da metade norte do território da França que conhecemos hoje, o que acabou favorecendo uma produção narrativa importante (romances em prosa, crônicas, historiografia etc.), se comparada à produção narrativa em território occitano do mesmo período. Todavia, grande parte da nobreza continuava analfabeta e se valia da leitura alheia, enquanto outra já se exercitava na leitura solitária, silenciosa e introspectiva, o que favorecia uma maior difusão e produção de encomendas pessoais de manuscritos com tais composições. Ainda assim, os poemas de que tratamos aqui, como seus gêneros sugerem, lembram o cantar, o bailar, o que nos indica resquícios da permanência de uma forma antiga persistente nas novas e mais livres composições, que ganhavam força na virada do século, como mencionamos.

Ademais, assim como buscava Christine de Pizan¹⁵, era preciso dar voz às mulheres que, como ela, sabiam cantar o amor de forma “tanto excepcional quanto dolorosa” (Zink, 2004, p. 284, tradução nossa)¹⁶, e por isso mesmo eram tão detratadas no universo letrado e religioso eminentemente masculino da época. Além disso, podemos mencionar o jogo amoroso que Christine de Pizan denuncia em suas composições e que vem do amor cortês. Segundo ela, em sua *L'épître au dieu amours*, os homens apenas legaram à mulher uma imagem muito afastada da desejável, tornando-as vítimas na sociedade de seu tempo, sendo a elas atribuídos,

erroneamente, os males sofridos por eles. Todavia, se os livros em que a culpa do pecado do mundo recaía sobre o sexo feminino eram escritos por homens, a poeta afirma que não seria assim se fossem mulheres as autoras, como vemos nos versos que seguem da referida epístola: “Mas se fossem as mulheres a fazer os livros/ Sei bem que se daria de outro modo/ Pois bem se sabe que as culpam erroneamente” (Christine de Pizan, 1399/1891, p. 14, vv. 417-419, tradução nossa)¹⁷.

No que se refere aos aspectos formais dos poemas apresentados aqui, sobre a balada, podemos dizer que são poemas curtos divididos geralmente em três estrofes de oito, nove ou dez versos decassílabos, com a repetição de um mesmo verso ao final de cada estrofe, como refrão. Pode haver ou não uma quarta estrofe de quatro versos compondo o envio, parte final do poema em que o eu lírico se dirige a um interlocutor. Foi sob a impulsão de Eustache Deschamps¹⁸, mestre a quem Christine de Pizan dedicou uma epístola, em 1404, *Épître à Eustache Morel*, que o conjunto ficou assim definido (Heger, 2012, p. 127). A estrofe ainda pode ser organizada opondo os versos longos, os decassílabos, a um verso mais curto, de seis ou sete sílabas, em que surge a terceira rima. Aliás, as rimas podem ser cruzadas, como proposto ainda por Eustache Deschamps (Druciak, 2018, p. 112). O elemento mais característico da balada, no entanto, continua sendo o esquema de três estrofes, o que sugere, segundo Gros, Ménager & Chauveau (2009, p. 912), uma adequação às disposições mentais da época, conforme o modelo escolástico de deliberação e de raciocínio. Temas, métrica, refrão e envio variavam consideravelmente até mesmo dentro do repertório de um único autor.

Assim como a balada, o *virelai* remete à dança e ao canto¹⁹, mas diferentemente dela, sua forma não apresenta o envio. O refrão, primeiro verso do poema e que se repete na terceira e na última estrofes, dá ao texto uma forma circular, de onde seu nome “*vire le lai*” [volta o *lai*] (Zink, 2004, p. 273), traço mais marcante dessa forma poética ao lado do uso de duas rimas. Assim como se dava com as outras formas fixas, é preciso dizer que seus elementos formais não eram tão rigidamente seguidos, pois, no caso dos *virelais*, a apresentação era bastante variada com relação ao número de estrofes, ao número de sílabas e de rimas.

Cabe dizer algo sobre o detalhe da pontuação, muitas vezes ausente nas transcrições de obras medievais, pois ela denota a simples realidade de que o vernáculo estava em formação, não totalmente estruturado no que se refere à gramática ou à ortografia, de onde podemos apenas supor as pausas e o ritmo do poema e pontuar a tradução, segundo a edição que seguimos para este trabalho.

Os dois poemas de Christine de Pizan estudados neste artigo, portanto, dão elementos de dimensão cultural aos Estudos da Tradução, pois além do trabalho com a língua, consideramos o contexto histórico e cultural de produção, observando os vestígios apreendidos na leitura. De onde resgatamos o que Henri Meschonnic (1973, p. 314) propõe como objeto do trabalho de tradução: uma língua-cultura-história, e como todo discurso historiográfico é uma versão possível do passado, “nossos” poemas são uma versão daquilo que defendemos como leitura possível do canto de Christine de Pizan. Sobre essa possibilidade de leituras outras no curso da história, também Antoine Berman, no ensaio *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, vai afirmar que “a tradução se desdobra então numa dupla temporalidade linguística: devolver à língua a memória de sua história até à sua origem, abri-la para um futuro de possibilidades insuspeitáveis” (Berman, 2013, p. 184). Poderíamos dizer, fazendo um decalque das palavras de Berman, segundo a abordagem que defendemos aqui neste artigo, que nossa tradução devolve e abre ao texto de Christine de Pizan “possibilidades insuspeitáveis”.

Neste estudo, nossa realidade tradutória nos permite dizer, portanto, que, se os poemas de Christine de Pizan não foram escritos por nós e nem para nós, ao menos podemos traduzi-los hoje e fazê-los ressoar ainda que para nossas quatro paredes, oferecendo-lhes um abrigo no “albergue do longínquo”, sendo que foram eles nosso consolo em tempos de reclusão e distanciamento. A seguir, passamos a alguns detalhes da tradução da *Ballade XI* e do *Virelai I*.

A *Ballade XI* e os desafios da forma fixa em versos femininos na tradução para o português contemporâneo

Ao trabalhar a *Ballade XI* na tradução, deparamo-nos com o traço mais marcante desse poema: as repetições causadas pelo esquema de duas rimas. Quanto a elas, os especialistas dizem, ao referirem-se à *Ballade XI*: “as duas rimas que compõem a balada são femininas ou graves, o que confere ao poema uma graça melancólica ... à voz feminina evoca um estado contrário ao ideal cortês”²⁰ (Gros et al., 2000, p. 1313, tradução nossa). Há que se observar a pronúncia do francês médio, considerada entre os especialistas, pois para falantes de francês contemporâneo, em que as terminações dos adjetivos terminados em *-ée* são acentuados, poderiam sugerir versos masculinos ou tônicos. Quanto às rimas, temos o esquema *ababbbb*, e o envio com quatro versos em *bbbb*. Em português, a apresentação das rimas foi mantida com ricas e consoantes em *-aro* e *-ida*, todas graves devido ao uso das paroxítonas, o que as classifica também como femininas. Seguem texto original e tradução, lado a lado para melhor visualização das escolhas que fizemos.

Seulete suy et seulete vueil estre,	Só estou e como tal me amparo,
Seulete m'a mon doulz ami laissiee,	Só me deixou de quem era querida,
Seulete suy, sans compaignon ne maistre,	Só estou e sem ninguém, nem preclaro,
Seulete suy, dolente et courrouciee,	Só estou, mui dolorosa e ferida,
Seulete suy en languour mesaisee	Só estou, em desalento, sem vida
Seulete suy plus que nulle esgaree,	Só estou, mais que uma outra perdida,
Seulete suy sanz ami demouree.	Só estou, sem amigo, desprovida.
Seulete suy a huis ou a fenestre,	Só estou a quem me vê, reparo,
Seulete suy en un anglet muciee,	Só estou, em um canto escondida,
Seulete suy pour moy de plours repaistre,	Só estou e no choro me encaro,
Seulete suy, dolente ou apaisiee,	Só estou, mui dolorosa e garrida,
Seulete suy, riens n'est qui tant me siee,	Só estou, por nada mais abatida,
Seulete suy en ma chambre enserree,	Só estou, em meu cômodo banida,
Seulete suy sanz ami demouree.	Só estou, sem amigo, desprovida.
Seulete suy partout et en tout estre.	Só estou continuamente e não saro.
Seulete suy, ou je voise ou je siee,	Só estou, quer eu vá ou sem saída,
Seulete suy plus qu'autre riens terrestre,	Só estou, inda que aqui muito raro,
Seulete suy de chacun delaissiee,	Só estou, de tudo destituída,
Seulete suy durement abaissiee,	Só estou, com rigor diminuída,
Seulete suy souvent toute esplouree,	Só estou sempre, e entristecida,
Seulete suy sanz ami demouree.	Só estou, sem amigo, desprovida.
Princes, or est ma doulour commenciee :	Meu rei, olhai minha dor investida :
Seulete suy de tout dueil menaciee,	Só estou, pelo luto acometida,
Seulete suy plus tainte que moree,	Só estou, pelas sombras tingida,
Seulete suy sanz ami demouree ²¹ .	Só estou, sem amigo, desprovida.

Ao cantar sua solidão, Christine de Pizan destaca sua nova condição de vida com o uso da anáfora, quebrada apenas no segundo verso da primeira estrofe para permanecer até o verso final do poema, com exceção do primeiro verso do envio, em que a forma fixa impede o recurso

estilístico. Por isso, optamos pelo adjetivo “só” acompanhado do verbo, em guisa de economia, mantendo ainda a repetição cansativa presente no poema original. O tema, como salientamos há pouco, vai de encontro ao amor cortês, expressão literária explorada e apreciada pelos contemporâneos da autora. Explicando melhor essa questão, poderíamos estabelecer uma comparação entre o texto de Christine e as cantigas de amigo da tradição galego-portuguesa. No contexto ibérico, o eu lírico é masculino e chora pelo amor idealizado da dama. Além disso, no amor cortês, apreciado também nos romances cortesões desde o século XII, a dama é lamentada por ser o objeto de desejo inalcançável de um eu lírico masculino em um contexto de amor adúltero, sendo ela cortejada e enaltecida, muito embora culpada pelo pecado dos homens²². Ao passo que no poema estudado, a voz é a de uma viúva que canta o sofrimento de ter sido deixada só pelo companheiro falecido e legítimo.

No texto de Christine de Pizan, o eu lírico feminino lamenta o desfecho desventuroso de uma união que, segundo o que podemos encontrar em sua obra, fora legítima e muito feliz. Dessa forma, não é o sofrimento amoroso o mote para o canto da autora, ela foi amada e reconhece isso, mas a condição solitária em que se encontra. Na *Ballade XI*, a mulher que chora se sente humilhada diante de sua condição, no entanto, deseja permanecer como está. O terceiro verso da terceira estrofe pode nos dar um entendimento melhor sobre a condição que a autora assumiu. Quando o eu lírico diz “*plus qu’autre riens terrestre*”, em tradução literal “mais que outra na terra”, na tradução apresentada em português, “aqui muito raro”, o poema nos revela o que especialistas da história cultural afirmam: às viúvas era dada a oportunidade de se casar novamente ou ir para um convento, a decisão de permanecer só frequentando a sociedade exigia pagamento às autoridades e era escolha rara entre damas próximas à corte²³.

Aliás, o uso do adjetivo *seulete*, diminutivo de *seule* [sozinha] remete a certo desprezo pela nova condição de viúva já que o diminutivo a reforça, como um advérbio o faria. Essa ideia se mostra recorrente nos versos que seguem, dado o uso de outros adjetivos, como *abaissiee*, *esgaree*, *delaissiee*, termos que podem ser traduzidos em português como: rebaixada a um grau menor; que perdeu a razão; deixada só, respectivamente, conforme o *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF, 2015). A autora deixa evidente, no entanto, que não mais se casaria “*seulete vueil estre*” [sozinha quero estar], vontade expressa que infelizmente quase se perdeu em nossa tradução. A autora volta a afirmar esse desejo anos mais tarde, como podemos observar a seguir, na obra *Le Chemin de longue étude*, quando já havia deixado a lírica.

Assim tínhamos decidido/ nosso amor e nossos dois corações/ melhor do que os de um irmão e uma irmã,/ segundo uma só vontade/ tanto na alegria quanto na dor./ Sua companhia me era tão sedutora./ Quando estava perto de mim,/ nenhuma outra mulher era/ mais repleta de felicidade,/.../ Desde que fui separada dele/ não tive outra metade/ e não desejo ter,/ não importa o quão sábio ou rico seja²⁴ (Christine de Pizan, 1402/2000, pp. 93-94, tradução nossa).

E ainda em *Le Livre de la Mutation de Fortune*, em que a autora, de forma alegórica, conta a história do reino francês e a sua própria, colocando a morte do marido como um naufrágio que a obrigou a saber governar o navio de sua vida sozinha.

Em suma, havia aprendido tudo o que era necessário para comandar um navio. Não foi nada fácil, mas aplicando-me aprendi tudo, de modo que me tornei meu próprio comandante, pois era necessário, já que eu deveria socorrer os de minha casa e a mim mesma, se eu quisesse escapar da morte. Eu era então, de fato, um homem, e isso não foi nenhuma bobagem: dali em diante eu era capaz de pilotar meu navio. Foi Fortuna que me ensinou essa função e que me tirou do caminho errado²⁵ (Christine de Pizan, 1403/1995, p. 137, tradução nossa).

Além de ser possível observar a clareza com que a autora via a sociedade misógina que a cercava, vemos também a tomada de decisão de ser mestre de sua própria vida e seu êxito, quando consideramos que a autora pôde manter a si e aos seus através da atividade letrada, legada antes apenas aos homens. Por essa razão, Christine de Pizan é considerada a primeira mulher “profissional” de letras da França (Zink, 2004, p. 284). Está aí a visão da autora sobre a igualdade entre os sexos que sempre reivindicou: tendo as mesmas oportunidades, as mulheres seriam tão capazes quanto os homens, nem mais nem menos. É claro que, em um contexto hegemonicamente masculino, era necessário afirmar reiteradas vezes que a mulher era hábil no domínio dos saberes²⁶.

Voltemos ao poema e ao uso que a poeta faz do termo *maistre*, no terceiro verso. Em nossa tradução, por duas razões, optamos pelo adjetivo “preclaro” que quer dizer de origem nobre, distinto, ilustre, insigne. Conforme o *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF, 2015), no francês usado no tempo da autora, o verbete *maistre* poderia designar o senhor de um domínio ou de alguém; a autoridade; aquele que tem domínio sobre os vícios e as paixões (virtude aliás,

muito elogiada por Christine em suas obras); o vencedor em relação ao vencido; aquele que instrui; o mais importante; e o esposo com relação à esposa. Assim, a nobreza, a distinção, a fama e a notabilidade estão em “preclaro”. A segunda razão se deve ao uso um tanto marcado da palavra em português, isto é, quase um arcaísmo, o que nos ajuda a conservar a atmosfera de uma época estranha, no caso, a tardo-medieval, recurso não desprezado nas tantas transcrições e traduções de obras em versões mais antigas de nossa língua portuguesa. Mesmo que tenha havido alguma perda na tradução, utilizamos uma “estratégia de compensação”, como afirma Britto (2016, p. 146), ao pesar as palavras e escolher aquelas que melhor recuperaram as do original e que, sobretudo, mantiveram a rima na apresentação do texto em português.

Com relação aos outros adjetivos, participios e verbos que seguem formando as rimas de que necessitávamos, procedemos da mesma maneira, buscando compensações. Assim, acreditamos ter mantido o “jogo dos significantes” de que fala Berman (2013, p. 21) e também Laranjeira (1993, p. 127) ao trabalharmos a letra, não se tratando de uma tradução servil, palavra por palavra, mas de um trabalho no nível da estrutura do poema até que ele reapareça “sob outra forma”. Ao referir-se a esse tipo de tradução, que faz da língua para a qual se traduz o “albergue do longínquo”, expressão que empregamos há pouco, Berman diz o seguinte sobre a tradução de provérbios:

O caso dos provérbios pode parecer insignificante, mas é altamente simbólico. Ele revela toda a problemática da equivalência. Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do provérbio original, a boca cheia do ouro do ar matinal alemão, significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”, significa, para nós, afrancesar: velha tradição (Berman, 2013, pp. 21-22).

Portanto, intentamos dar ao leitor de português brasileiro a oportunidade de entrar no universo de uma viúva obstinada em ganhar sua vida no fim do século XIV no reino francês com toda a dor que isso poderia lhe custar, seja pelo desprezo social e pela desconfiança de sua própria família, o que se nota com a menção aos cômodos íntimos na segunda estrofe, seja pela singularidade a que ela própria se submetia ao preferir permanecer só. E ele, o leitor, pode fazer

isso com todas as anáforas na métrica tão severa de um poema em forma fixa da Idade Média, por mais estranha que lhe possa parecer, pois procuramos fazer também o que Laranjeira (2012) sugere ser o trabalho do tradutor no “jogo dos significantes” ou na significância de um texto:

O tradutor do poema deve, pois, ter diante de seu texto uma atitude bem diferente daquela do tradutor de um texto veicular. Enquanto esse traduz especialmente o sentido, o primeiro deve, em sua operação de reescrita, fazer que passe para o seu texto a significância específica do poema original, pois ela constitui a sua carteira de identidade. (p. 30).

12 A “significância específica” ou “identidade” do texto, de que fala o autor, se apresenta na *Ballade XI* através do conjunto de versos marcados com a métrica e rima escolhidas pela autora e dos adjetivos no feminino que denotam o campo lexical da tristeza e da solidão, temas do texto. Tentamos entregar uma tradução com alguns desses traços, os que foram possíveis de se manter em português. Reconhecemos, entretanto, que o uso do adjetivo de dois gêneros “só” foi uma das perdas de nossa proposta, pois não pudemos destacar ainda mais a marca de feminino tão presente no original. No entanto, ao empregar “só”, conseguimos mais espaço para compor os versos decassílabos, como já apontamos, e também evitamos a repetição de “sozinha estou”, com o acréscimo dos fonemas [z], [i] e [ɲ] antes do verbo “estar”, conjunto que poderia conferir ao texto um ritmo não tão fluido quanto o que o *seulette suy* permite ao original. Dessa forma, em uma leitura em voz alta, podemos perceber a melancolia do poema de Christine de Pizan resgatada em nossa tradução.

No envio, o vocativo *Princes* faz parte da estrutura dessa forma fixa e remete à vassalagem ainda usual naquela sociedade em que para obter seus proventos era necessário ser súdito de quem o pudesse favorecer, em uma troca de nível pessoal. Vemos que um costume social se torna, portanto, elemento da poesia e aqui intensifica a condição de dependência que o artista tem diante de seu comitente: ao clamar ao senhor, além de denunciar, fazer conhecer sua dor, o eu lírico eleva à legitimidade o seu canto, tendo como cúmplice a autoridade a quem se devia respeito. Com o que justificamos o uso de “Meu rei” em nossa tradução, elemento estranho à realidade social brasileira, mas que aproxima o contexto cultural de Christine de Pizan do leitor de hoje, intenção motivada ainda pelo “jogo dos significantes”.

Pensando em como traduzir e discorrer sobre as decisões tomadas na tradução dos poemas de Christine de Pizan, não pudemos deixar de considerar o que, mais uma vez, Laranjeira afirma. Ele diz que quem traduz é:

Um sujeito que tem sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí se implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer ... Quando o escrito é texto, o sujeito que o escreve nele se inscreve e se escreve, compulsivamente. (Laranjeira, 1993, pp. 123-124).

Dessa forma, além de um trabalho com a língua-cultura-história, como já dissemos, a tradução pode estabelecer uma relação entre dois sujeitos, o autor do original e o tradutor, envolvidos através desses dois textos, obras de suas mãos na linha contínua do tempo, ou seja, no nosso caso, na continuidade da existência do poema de Christine de Pizan em outro espaço, em outra época. Ao trabalhar a poeticidade e os elementos que fazem do poema um poema, estamos oferecendo ao texto estrangeiro um “albergue” em nossa língua.

13

A tradução do *Virelai I* e suas transgressões

A outra forma poética traduzida neste artigo é o *Virelai I*. Segundo a transcrição das obras poéticas de Christine de Pizan (1399/1886, pp. 101-102), o poema se dá como segue, e aqui mais uma vez, ao lado da tradução.

Je chante par couverture,	Canto cobrindo a ferida
Mais mieulx plourassent mi œil,	E o que nos olhos há.
Ne nul ne scet le traveil	Ninguém sabe o que está
Que mon povre cuer endure.	Cá em minh'alma dorida.
Pour ce muce ma douleur,	Guardo todo meu pesar,
Qu'en nul je ne voy pitie.	Não há com quem dividir.
Plus a l'en cause de plour,	Mais se pode então chorar
Mains treuve l'en d'amistie.	Menos se tem acudir.
Pour ce plainte ne murmure	Não me dou por ofendida
Ne fais de mon piteux dueil.	Nem meu luto se dará
Ainçois ris quand plourer vueil,	Riso sim, choro não há
Et sanz rime et sanz mesure	E sem rima, nem medida

Je chante par couverture.	Canto cobrindo a ferida.
Petit porte de valour De soy monstrier dehaitie, Ne le tiennent qu'à folour Ceulz qui ont le cuer haitie.	Vil é propor se mostrar Triste, deixar-se erodir. Ninguém para elogiar Quem sofre sem eclodir.
Si n'ay de demonstrier cure L'entencion de mon vueil, Ains, tout ainsi com je sueil, Pour celler ma peine obscure, Je chante par couverture ²⁷ .	Igual é ser atrevida Ou disfarçar, oxalá. Pergunto o que se dirá Do que faço. Fingida, Canto cobrindo a ferida.

14 No *Virelai I*, temos cinco estrofes de quatro e cinco versos, todos com sete sílabas alternando as rimas entre femininas e masculinas, o que estava além das expectativas para a forma, traço engenhoso e novo que podemos atribuir à autora. O esquema de rimas também se mostra variado, com quatro, *aBBa/CD/CD/aBBa/CD/CD/aBBa* que, em português se deu com o uso de paroxítonas e oxítonas compondo rimas ricas, cruzadas e intercaladas. Salientamos, mais uma vez, o uso das maiúsculas para designar as rimas masculinas e as minúsculas, as femininas.

Na tradução, o trabalho com a forma se mostrou um tanto difícil. Aqui, o “jogo dos significantes” nos levou a optar pelos oxítonos dos verbos no infinitivo em –ar, –ir e os conjugados na terceira pessoa no presente e no futuro em –á para compor as rimas masculinas. Ademais, para manter o número de sílabas, era necessário buscar por palavras mais curtas, o que as conjugações mencionadas nos proporcionaram. Para compor essa tônica em –á, optamos igualmente pela expressão “oxalá” da última estrofe para designar o desejo apontado pelo verbete em francês “*mon vueil*”; *vouloir* [meu desejo; querer], apesar do surgimento de uma providência divina invocada em português não presente no original. A pontuação da última estrofe também foi bastante modificada conferindo aos versos um ritmo mais pausado, ainda que tenhamos mantido os *enjambements* que, em português, ficaram mais acentuados.

O poema, em franca “análise metalinguística”, como podemos afirmar, trata do fazer poético a que fizemos menção com o verso de Pessoa no início de nosso texto. Referir-se ao canto que disfarça sua dor, dizendo que ela está guardada, é o recurso da poeta para nada mais fazer do que evidenciar seu sofrimento e torná-lo conhecido de todos aqueles que lhe encomendavam versos talvez benfazejos, isto é, a contradição de que o fazer poético dava

provas ao revelar e mascarar os sentimentos do eu lírico ao mesmo tempo. E ele o faz com métrica e rima mesmo que o negue, sendo esses versos bastante representativos da identidade do *Virelai I*. A autora canta a solidão do exercício da escrita, bem como aquela que adotou ao não se casar novamente, é a ferida que quer encobrir. Ao fingir um estado contrário ao de sua tristeza, Christine de Pizan faz alusão à amizade que lhe é negada, à falta de compreensão e ao interesse em vigor em uma sociedade que buscava na literatura talvez apenas entretenimento na imagem do outro, longe ainda da subjetividade que o Romantismo exacerbou.

Discorrer sobre seu *métier* não foi raro na obra de Christine de Pizan e nem entre seus contemporâneos²⁸. O exercício de gêneros textuais diversos era claro para a autora e sobre isso trabalhou em muitas obras. Talvez o uso da lírica tenha a ver com a subjetividade de seus sentimentos ou com a expressão mais premente de temas que lhe eram caros, referindo-nos a sua vida pessoal. Mas, talvez a lírica disfarçasse em demasia o intento de sua escrita e por isso foi considerada “leve” para a autora, segundo o que encontramos em *L’Avison Christine*:

Então me coloquei a forjar coisas bonitas, de início mais leves, e assim como o artesão que cada vez mais aprimora sua obra cada vez que a toma, assim também, sempre estudando vários temas, meu entendimento se imbuía cada vez mais de coisas novas, aperfeiçoando meu estilo com mais sutileza e nas mais importantes matérias²⁹ (Christine de Pizan, Manuscrito Fr 1176, séc. XV, f 62r – BnF, tradução nossa)

15

Segundo suas palavras, a autora nos diz que seu aperfeiçoamento nas letras se deu de modo gradual com a prática da poesia lírica até que pôde tratar de outras matérias. Eram assuntos que passariam a interessar a um rol mais amplo de poderosos que demandariam à mulher de letras obras históricas, morais e políticas, sendo seus financiadores. No espaço da escrita, o abandono da lírica permitiu à Christine de Pizan ser mais prolífica, ao menos é o que confirma a abundância de manuscritos conservados com cópias de suas obras.

É preciso salientar a diferença entre os temas e os gêneros que a autora empreendeu e não o uso de verso ou prosa, já que muitos de seus tratados foram compostos em versos, como corrente em seu tempo, o que se verificou na citação de *Le Chemin de longue étude*.

É o início de seu percurso nas letras francesas que Christine de Pizan canta no *Virelai I*, mostrando o trabalho com as palavras e a capacidade de dissimular o sofrimento. O eu lírico parece estar abrigado pelos versos, protegido do que pode a sociedade daquele final de século

XIV fazer aos menos favorecidos, segundo uma ótica dominante. Ainda que não haja a menção ao *Prince* nessa forma fixa, fica subentendido, no entanto, que os poderosos, a quem ela oferece suas composições, têm um coração mais alegre e por isso podem desprezar os que teriam motivos para chorar. É o que sugere o uso de “*dehaitie*” e “*haitie*” na terceira estrofe, infeliz; triste e alegre, em português. A oposição com o uso de antônimos se perdeu em nossa tradução, no entanto, mantivemos a sugestão do afastamento daqueles que estão felizes de alguém que sofre.

A última estrofe mostra a consciência da autora sobre esse fato e o eu lírico se encontra livre para afirmar que não se importa em manifestar seu estado, “*Si n’ay de demonstrer cure/ L’entencion de mon vueil*” que poderíamos traduzir livremente como “Não tenho em demonstrar cuidado na disposição do querer de meu espírito”, pois canta por hábito e para esconder o que sente. Ao dizer que quanto mais se chora, menos piedade e amizade se tem, a autora, mais uma vez, se coloca como uma viúva que encontra na palavra um hábito que lhe permite sobreviver, é o que indica o verbo *souloir*, “*je sueil*”, ter o costume de; ter o hábito de, em português. Por isso, nesta estrofe, enfatizamos a dissimulação bem-vinda ao poeta com a escolha do adjetivo “fingida” que não está no original, muito embora a expressão adverbial “*par couverture*” [cobrir, dissimular suas intenções; enganar] contenha em si essa possibilidade, além disso, pode ser entendida como finalidade do cantar do eu lírico: cantar para dissimular os sentimentos. Em francês médio, a expressão era usada no sentido figurado, hoje não é mais empregada dessa forma, sendo substituída por “*servir de couverture*” [servir de cobertura; logro, dissimulação]. O verbo cobrir em português, empregado no gerúndio, qualifica o canto do eu lírico, funcionando como advérbio de modo e contém o sentido figurado da expressão francesa medieval.

Ao traduzir e pesar palavras no fiel da métrica, podemos incorrer em deformações, dentre elas o enobrecimento ou seu contrário, a vulgarização, como afirma Berman (1985/2013, pp. 73-74). Talvez seja uma crítica pertinente ao uso do adjetivo “fingido”, tão corrente no português informal e oral para designar pejorativamente alguém dissimulado ou mentiroso.

Em nossa defesa, poderíamos referir a “tradução de textos criativos como recriação” de Campos (1992, p. 35), pois o texto que o tradutor produz não tem mais a corporeidade do original. Essa passagem de um corpo textual a outro se dá, pois, quando tratamos da tradução de uma língua-cultura-história, e não apenas de tradução de estruturas semântico-lexicais formais, já que antes estabelecemos uma relação entre autor, tradutor e leitor, entre eles e deles com suas respectivas línguas. Por essa razão, também buscamos trabalhar a materialidade do

signo, com o uso de certas palavras em português que favorecessem uma impressão estética semelhante à do original, cunhando a significância do texto, o “jogo dos significantes”, como apontamos anteriormente, mesmo que para isso tenhamos transgredido ou limitado um pouco o sentido de alguns versos.

O que explica termos observado na tradução do poema, como já mencionamos, a manutenção do esquema métrico, o que nos forçou a empregar verbos no infinitivo, não encontrados no original, em que há abundância de substantivos, adjetivos e poucos verbos compondo a rima final. Sobre esse ponto, é válido colocar o que fizemos no último verso da segunda estrofe. Nesta ocorrência, optamos por empregar o verbo “acudir” como um substantivo sinônimo de socorro. Ainda que uma transgressão possível em poesia, trocar a função das palavras não foi suficiente para recuperar a alusão à amizade do original, nem tampouco o uso do verbo “dividir” do segundo verso da estrofe, que apenas oferece um sentido apagado à piedade do compartilhar de que são capazes os bons amigos, conforme a leitura que propõe o original.

Com relação à quarta estrofe, o uso do adjetivo “vil” pode levar a uma leitura equivocada, já que a acepção desejada vinda do latim [de baixo preço, barato] não é de uso tão corrente na linguagem popular, sendo mais comum o emprego como sinônimo de desprezível, indigno.

Nossas escolhas se pautam também no público a quem podemos oferecer a tradução de um poema de Christine de Pizan, pois, assim como a autora escrevia para um público seletivo, nossa proposta pode se limitar a um leitor mais especializado. Poderia ser hoje um enobrecimento “forçado” do texto? Talvez. Todavia, é um começo possível para a difusão da poesia lírica de Christine de Pizan ainda pouco explorada nos estudos acadêmicos brasileiros.

Considerações finais ou o albergue de Jaufré Rudel, nada solitário

Como explicam os tradutores do ensaio de Antoine Berman, já citado neste estudo, Jaufré Rudel foi um trovador occitano do século XII que cantava o amor distante. Sua *Vida*, texto biográfico em prosa composto a partir dos temas das canções e que abre a seção dedicada aos trovadores nos cancionários medievais, relata que o trovador encontrou sua amada distante, a condessa de Trípoli, após se tornar cruzado e ir à Terra Santa, de onde a expressão “albergue do longínquo”³⁰. Porém, durante a viagem, teria morrido e levado aos braços da condessa, finalmente amparado pelo amor que o levou a empreender tal aventura, recobriria os sentidos para logo em seguida expirar. O que se sabe sobre o poeta, no entanto, é que jamais teria viajado

em busca de uma condessa que o favorecesse em Trípoli. Ainda que ficcional, a *Vida* de Jaufre Rudel denota o que podem as palavras, o que pode a literatura fazer a um coração sofredor, ou melhor, ao poeta, ainda que fingidor. Ao lembrar o canto do trovador occitano, Berman afirma ser a tradução o meio de acolher o distante, o diferente, o outro dando-lhe o abrigo para existir em terras longínquas, de forma insuspeita.

O que buscamos apresentar com a tradução dos poemas de Christine de Pizan foi o trabalho com elementos que vão além do significado das palavras, ponto que justificamos com o conceito de “jogo dos significantes” referido por Berman ou significância, como quer Laranjeira, e, do mesmo modo, trazer para o contexto das letras brasileiras, dois poemas que podem cumprir seu papel na experiência estética de um leitor da língua portuguesa, evocando a cultura e a realidade social do outro, do estrangeiro.

O nosso trabalho de tradução pretendeu expor aqui a experiência de traduzir a lírica de Christine de Pizan durante o confinamento: por que não a acolher em português, quando o mote para tal atividade estava ali, como que solicitando nossas mãos para ampará-la? Para nós, trabalhar com os poemas da autora ilustrou duas faces da tradução nestes dias, seja atividade solitária, seja fazer poético para dissimular as reações apaixonadas despertadas pelo isolamento. Os fatais paralelos que pudemos estabelecer entre os dois momentos, o confinamento social da viuvez de Christine e o nosso, pandêmico, levaram-nos a explorar o que era possível realizar em tempos de distanciamento.

Encerrar a tradução do *Virelai I* com a questão inexistente no original: “Pergunto o que se dirá/ Do que faço...” seja talvez a forma de lançar o poema em português ao crivo de nosso leitor, chamando sua atenção para o que representou recuperar os versos de um passado tão distante³¹. Afinal, assim como a autora escrevia para um leitor em potencial, também nós, apesar das dificuldades em produzir e publicar o que se faz em nosso meio letrado, é a expectativa da leitura da tradução que fazemos que pode nos mover a seguir adiante, estabelecer um diálogo, sempre tão bem-vindo, ainda mais em tempos de reclusão. Ainda, é colocar em relação e em diálogo o “albergue do longínquo” de Jaufre Rudel, o canto de Christine de Pizan e nossa tradução, transformando um momento de solidão em uma experiência povoada de possibilidades.

Ao traduzir o canto de Christine de Pizan no confinamento, quisemos dar a ele uma continuidade, acolhendo-o no presente através de nossas palavras, porque assim, dessa forma, acreditamos que nossa tradução tenha se mostrado um “albergue do longínquo” possível para os poemas da mulher de letras por excelência da Baixa Idade Média francesa.

REFERÊNCIAS

- Berman, A. (2013). *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (M. H. C. Torres, M. Furlan, & A. Guerini, Trad.). (2ª ed.). Copiart. [Tradução de: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, 1985]
- Bloch, M. (com Le Goff, J.). (2001). *Apologia da história, ou, O ofício de historiador* (A. Telles, Trad.). Jorge Zahar. [Tradução de: *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1949]
- Britto, P. H. (2016). *A tradução literária*. (2ª ed.). Civilização Brasileira.
- Campos, H. de. (1992). *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. (4ª ed. Rev. e Amp.). Perspectiva.
- Cerquiglini-Toulet, J. (1993). *Poètes du Moyen Âge. Chants de guerre, d'amour et de mort*. Le Livre de Poche.
- Christine de Pizan (1995). Le Livre de la Mutation de Fortune. In J.-C. Polet (Dir.), *Patrimoine littéraire européen, anthologie de langue française* (Vol. 6, pp. 135-138). De Boeck. [Tradução de: *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, ca. 1403]
- Christine de Pizan. (1405-1406). *L'Avison Christine*. Manuscrito Français 1176 (ff. 1a-81b). Bibliothèque Nationale de France.
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc429985>.
- Christine de Pizan. (1886). Ballade XI – Virelais I. In M. Roy, & F. Didot (Dirs.), *Œuvres poétiques de Christine de Pizan* (Vol. I, pp. 12; 101-102). Société des anciens textes français. [Tradução de: *Cent Ballades et Virelais*, ca.1399]
- Christine de Pizan. (1891). L'Épître au dieu d'amours. In M. Roy, & F. Didot (Eds.), *Œuvres poétiques de Christine de Pizan* (Vol. II, pp. 1-27). Société des anciens textes français. [Tradução de: *L'Epistre au dieu d'amours*, ca.1399]
- Christine de Pizan. (1986). *La Cité des Dames* (E. Hicks & T. Moreau, Trad.). Stock/Moyen Âge. [Tradução de: *Livre de la cité des dames*, ca.1404]
- Christine de Pizan. (1989). *Le Livre des Trois Vertus* (C. C. Willard, Ed.). Champion. [Tradução de: *Trésor de la cité des dames*, ca.1405]
- Christine de Pizan. (2000). *Le chemin de longue étude* (A. Tarnowski Ed. & Trad.). Livre de Poche/Lettres Gothiques. [Tradução de: *Le chemin de longue estude*, ca.1402]
- Cracco, R. B. (2009). *A longa duração e as estruturas temporais em Fernand Braudel: de sua tese O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II até o artigo História e Ciências Sociais: a longa duração (1949-1958)* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis].
<http://hdl.handle.net/11449/93349>.

- Dictionnaire du Moyen Français* (DMF). (2015). [On-line]. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. <http://zeus.atilf.fr/dmf/>
- Druciak, C. L. (2018). Os versos de Eustache Deschamps como fonte para a História Cultural da França na Baixa Idade Média. *Saeculum*, 38, 105-123. <https://doi.org/10.22478/ufpb.2317-6725.2018v38n38.33430>.
- Duby, G. (2011). *Idade Média, Idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. (J. Batista Neto, Trad.). Companhia de Bolso/Companhia das Letras.
- Dulac, L. (2012). Christine de Pizan. In C. Gauvard, A. Libera, & M. Zink (Dirs.). *Dictionnaire du Moyen Âge* (4ª ed., pp. 288-289). PUF.
- Galderisi, C. (2009a). Conscience littéraire et émergence de l'individu. In F. Lestringant, & M. Zink (Dir.). *Histoire de la France littéraire – Naissances, Renaissances, Moyen Âge – XVIe siècle* (3ª ed., pp. 667-676). PUF
- Galderisi, C. (2009b). La discontinuité des poétiques au Moyen Âge. In F. Lestringant, & M. Zink (Dir.). *Histoire de la France littéraire – Naissances, Renaissances, Moyen Âge – XVIe siècle* (3ª ed., pp. 785-793). PUF.
- Gaucher-Rémond, É., & Garapon, J. (2013). Avant-propos. In É. Gaucher-Rémond, & J. Garapon (Dirs.). *L'autoportrait dans la littérature française. Du Moyen Âge au XVIIe siècle* (pp. 7-20). Presses Universitaires de Rennes.
- Gauvard, C. (2013). *Le temps des Valois 1328-1515*. PUF.
- Gros, G. (2009). Lyrique au Moyen Âge. In F. Lestringant, & M. Zink (Dirs.). *Histoire de la France littéraire – Naissances, Renaissances, Moyen Âge – XVIe siècle* (3ª ed., pp. 892-916). PUF.
- Gros, G., Ménager, D., & Chauveau, J.-P. (Dirs.). (2000). *Anthologie de la poésie française – Moyen Âge, XVIe siècle, XVIIe siècle*. Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.
- Heger, H. (2012). Ballade. In C. Gauvard, A. Libera, A., & M. Zink (Dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge* (4ª ed., p. 127). PUF.
- Huizinga, J. (2010). *O outono da Idade Média*. Cosac Naif.
- Laranjeira, M. (1993). *Poética da Tradução. Do sentido à significância*. EdUSP.
- Laranjeira, M. (2012). Sentido e significância na tradução poética. *Estudos Avançados*, 26(76), 29-37. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47536>.
- Lefevre, S. (2009). La glose, le commentaire, l'essai au Moyen Âge. In F. Lestringant, & M. Zink. (Dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances et Renaissances – Moyen Âge-XVIe siècle* (3ª ed., pp. 1004-1024).
- Macedo, J. R. (2002). *A mulher na Idade Média*. Contexto.

Meschonnic, H. (1973). *Pour la Poétique II – épistémologie de l’écriture / Poétique de la Traduction*. Gallimard.

Saint-Hilaire, M., & Raynaud, G. (Eds.). (1891). *Œuvres Complètes d’Eustache Deschamps* (Vol. 7, pp. 266-292). Firmin-Didot.

Spina, S. (1996). *A lírica trovadoresca*. EdUSP.

Verger, J. (1999). *Homens e saber na Idade Média* (C. Boto, Trad.). EDUSC. [Tradução de: *Les gens de savoir de l’Europe de la fin du Moyen Âge*, 1997]

Vignes, J. (2009). Lyrique à la Renaissance. In F. Lestringant, & M. Zink (Dir.), *Histoire de la France littéraire – Naissances, Renaissances, Moyen Âge – XVIe siècle* (3^a ed., pp. 917-956). PUF.

Zink, M. (2004). *Littérature française du Moyen Âge*. Quadrige/PUF.

Zink, M. (2008). Bricoler à bonne distance. *La lettre du Collège de France, Hors-série 2*, 26-28. <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.218>.

Zumthor, P. (com Zink, M.). (2000). *Essai de poétique médiévale*. Éditions du Seuil.

¹ Os textos a que nos referimos neste trabalho podem ser consultados no manuscrito Francês 835 da Biblioteca nacional da França (BnF) através do portal *Gallica*. Cabe dizer que o referido manuscrito não é o único a conservar a lírica de Christine de Pizan, sendo a autora um dos personagens do mundo literário medieval cuja obra possui inúmeras cópias conservadas em bibliotecas e museus. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc779445>.

² Cabe esclarecer que ao se tratar de autores de outras temporalidades como é o caso da Baixa Idade Média, seus nomes não correspondiam sempre ao que temos hoje como primeiro nome e sobrenome, sendo o topônimo usado para referir o local de origem de fato. Assim, para as referências a Christine de Pizan, não usamos o topônimo como um sobrenome, preferindo usar o nome completo ou apenas o primeiro nome, de onde o uso de adjetivos como christiniano ou christiniana, por exemplo, como podemos consultar na Coleção *Études christiniennes* da Editora Honoré Champion: “*La collection Études christiniennes a pour vocation de recueillir les éditions de l’œuvre de Christine de Pizan, aussi bien que les études, thèses ou monographies portant sur cette œuvre. Plus largement, la collection pourra recevoir des études « autour de Christine » portant sur les XIVe et XVe siècles*» [A Coleção Estudos christinianos tem por vocação receber edições da obra de Christine de Pizan, como também estudos, teses ou monografias que tratam de sua obra. Mais amplamente, a coleção poderá receber estudos “ao redor de Christine” versando sobre os séculos XIV e XV]. <https://www.honorechampion.com/fr/content/20-collections>. O mesmo uso se dá com Tomás de Aquino, Marie de France, Afonso Pais de Braga, João Garcia de Guilhade, para citar apenas alguns autores medievais.

³ Charles V empreendeu uma política cultural bastante profícua no reino francês fazendo traduzir muitas obras para o francês, dentre elas o *Policraticus* de Jean de Salisbury (séc. XII). No manuscrito dessa obra, conservado pela Biblioteca nacional da França, ms Fr 24287, f.1, o rei Charles V é representado como “*roi sage, clerc omnisciente assis devant sa roue à livres, éclairé par la main de Dieu*” [rei sábio, lúcido, onisciente assentado diante de sua roda de livros, iluminado pela mão de Deus], representação do monarca pela qual é designado na historiografia. Aliás, ele mesmo encomenda a reforma do castelo do Louvre para abrigar sua biblioteca que, ao final de seu reinado, já contava com mais de 1200 títulos, e era acessível aos letrados protegidos seus. Christine de Pizan também colaborou com a perpetuação do epíteto do rei Charles V ao redigir a biografia real oficial do monarca em 1404, sob encomenda de Philippe II, le Hardi, irmão do rei, intitulada *Le livre des faiz et bonnes meurs du saige roy Charles*. Outras obras da autora em que a menção ao rei Charles V, ou à sua descendência, pode ser verificada, podemos citar: *L’Epistre Othea*, 1401, *Le Chemin de longue étude*, 1403, *Le Livre de la Mutation de Fortune*, 1403, *L’Advison Christine*, 1404, *Le Livre de la Prod’homie de l’homme ou Le Livre de*

- Prudence*, 1405-1406, *Le Livre du Corps de Policie*, 1406-1407, *Les Lamentations sur les maux de la France*, 1410, *Le Livre des Faits d'armes et de chevalerie*, 1410, *Le Livre de la Paix*, 1414, *Le Ditié de Jehanne d'Arc*, 1429
- ⁴ Marc Bloch, em *Apologia da história*, critica o uso da arte ou da ciência chamada História como estudo do passado e seus consequentes julgamentos e explicações do presente, em uma busca pelas origens, o “ídolo das origens” (pp. 56-60. O historiador diz antes, que a História é o estudo do homem no tempo.
- ⁵ O site *Arlima*, referência para os estudos de literatura medieval, nos serve de base para consultar os trabalhos realizados sobre o tema, bem como as atualizações sobre traduções e reedições de obras medievais. <https://www.arlima.net/index.html>.
- ⁶ O *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF, 2015), em versão on-line, que usamos como referência para as traduções propostas, aponta as produções manuscritas desse período, de 1330 a 1500, como aquelas em que se pode assegurar a variante histórica da língua francesa chamada de francês médio. <http://zeus.atilf.fr/dmf/>.
- ⁷ Segundo Michel Zink (2004, p. 285), os *jeux à vendre* eram poemas para divertir, de cunho poético, amoroso e mundano.
- ⁸ « *Les formes fixes deviennent le moule idéal de cette cristallisation esthétique, dans lequel peut se répandre et se diluer une nouvelle subjectivité poétique, une nouvelle réflexivité lyrique* » (Galderisi, 2009b, p. 793).
- ⁹ « *Il ne s'agit plus de se mouler dans des postures conventionnelles, liées à un corps de métier, mais de révéler son identité individuelle, voire son originalité* ». (Gaucher-Rémond & Garapon, 2013).
- ¹⁰ A longa duração é um conceito historiográfico desenvolvido por Fernand Braudel nos anos de 1940-50, junto à *École des Annales*, que opõe os fatos históricos pontuais àqueles que transcorreriam mais lentamente no curso da história. Conferir análise desse conceito em Cracco (2009).
- ¹¹ « *Ce masque poétique forgé par le texte, qui tantôt accentue les traits du visage réel et tantôt les dissimule* » (Vignes, 2006/2009, p. 954)
- ¹² « *Allusions mémorielles, indiscutablement marquées* » (Zumthor, 2000, pp. 86-89).
- ¹³ Limitamo-nos a mencionar a produção lírica realizada entre os séculos XI e XV no território em que hoje se desenha a França. Assim, ver, por exemplo, as canções de trovadores occitanos como Guillaume IX, duque da Aquitânia e conde de Poitiers, chamado de “o primeiro trovador”, ou ainda, os versos de Cercamon, Jaufre Rudel, Raimbaut de Vaqueyras, entre outros. Na região norte, os trovadores líricos da *langue d'oïl*, dos séculos XII e XIII, foram bem menos numerosos se comparados aos occitanos e ainda hoje pouco estudados na academia brasileira.
- ¹⁴ A notícia do manuscrito no site da BnF esclarece que ele pertenceu a Jean de Berry e permaneceu em sua família tendo sido inventariado entre 1413 e 1416: “*Item un livre compilé de plusieurs balades et dictiez, fait et composé par damoiselle Cristine de Pizan...*” [Item um livro compilado contendo várias baladas e poemas, feito e composto pela dama Christine de Pizan...]. <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc779445>.
- ¹⁵ Em *Le Livre des Trois Vertus*, Christine afirma estar satisfeita com sua obra e estaria resolvida em copiá-la e multiplicá-la para que ela “*soit connue en différents endroits par les reines, les princesses et hautes dames, pour qu'elle reçoive les honneurs et louanges qu'elle mérite, et qu'elles la fassent connaître à d'autres femmes*” [fosse conhecida em diferentes lugares pelas rainhas, princesas e nobres damas, para que ela recebesse as honras e os louvores que merece, e que fizessem-na conhecida de outras mulheres]. Tradução nossa.
- ¹⁶ « *D'autant exceptionnel que de douloureux* ».
- ¹⁷ « *Mais se femmes eussent les livres fait/ Je sçay de vray qu'autrement fust du fait,/ Car bien scevent qu'a tort sont encoulpées* » (Zink, 2004, p. 284).
- ¹⁸ É de autoria de Eustache Deschamps a *Art de dictier et de fere chançons*, de 1392, primeiro tratado de versificação em *langue d'oïl* que define as formas fixas da poesia medieval e que propõe a supressão do acompanhamento musical nas performances dos menestrelis. Conferir a transcrição do original em Saint-Hilaire e Raynaud (1891).
- ¹⁹ Ao estudar a obra de Guillaume de Machaut (ca.1300-1377), por exemplo, poeta que acabou definindo a estrutura do virelai, podemos perceber que a origem musical é bastante presente nas composições, o que se atesta com a cópia dos textos dispostos em partituras, elemento que salienta a longa duração do fenômeno de supressão do acompanhamento musical das chamadas formas fixas da lírica medieval. O manuscrito digitalizado, cota Francês 1584, feito entre 1372 e 1377, é um dos manuscritos da Biblioteca nacional da França que apresenta desse poeta, nele pode-se observar os textos das composições junto às notações musicais, conforme o fôlio 482r que traz o *virelai* ou *chanson baladée* “*Douce dame*”. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f987.item>
- ²⁰ « *Cette ballade est ainsi composée sur deux rimes, toutes deux féminines, ce qui donne au propos une grâce mélancolique. [...], la voix féminine évoque un état contraire à l'idéal courtois* » (Gros et al., 2000, p. 1313).
- ²¹ Pode-se conferir a tradução do poema para o francês contemporâneo em Gros, Ménager & Chauveau (2000, p. 342).

Toute seule je suis, et veux être toute seule,

Toute seule mon ami tendre m'a laissée,
Toute seule je suis, sans compagnon ni maître,
Toute seule je suis, souffrante et affligée,
Toute seule je suis, malade de langueur,
Toute seule je suis plus qu'aucune égarée,
Toute seule je suis, sans ami demeurée.

Toute seule je suis à la porte ou à la fenêtre,
Toute seule je suis, en un recoin blottie,
Toute seule je suis pour me repaître de pleurs,
Toute seule je suis, souffrante ou apaisée,
Toute seule je suis, rien ne peut mieux m'aller,
Toute seule je suis dans ma chambre enfermée,
Toute seule je suis, sans ami demeurée.

Toute seule je suis, partout, en tout foyer,
Toute seule je suis, que j'aïlle ou reste assise,
Toute seule je suis plus qu'aucun être ici-bas,
Toute seule je suis, de chacun délaissée,
Toute seule je suis, durement humiliée,
Toute seule je suis, souvent tout éplorée,
Toute seule je suis, sans ami demeurée.

Prince, voici dès lors mon chagrin commencé :
Toute seule je suis, de tout deuil menacée,
Toute seule je suis, plus noircie que morelle,
Toute seule je suis, sans ami demeurée.

²² Christine de Pizan se estabelece como mulher de letras após a morte do pai, do marido e do rei Charles V, ou seja, durante o reinado do sucessor e filho, Charles VI, reputado por ter dado continuidade ao desenvolvimento das letras e da cultura francesa. E foi por todo o governo de Charles VI que a ideia de amor se transformou nas obras literárias produzidas no reino da França, simplificando um pouco os acontecimentos. Há que se considerar, porém, algumas permanências, por influência da Igreja, em que a imagem da mulher permanecia envolta pela sedução do pecado e por isso, deveria ser contida, seja pelo casamento, seja pela vida reclusa em convento, destino que todas, seguindo obedientemente os preceitos clericais, deveriam aceitar. Não foi o que fez Christine de Pizan. A *Cours d'amours*, criada em 1401, em Paris, como distração durante uma onda de peste, fora "fundada com base nas virtudes da humildade e da fidelidade para a honra, louvação, recomendação e serviço de todas as damas e donzelas" (Huizinga, 2010, pp. 192-194), da qual Christine fez parte, demonstra bem o jogo social em que a literatura era o mote para o debate que estava longe de chegar a bom termo para as mulheres. Com relação ao debate envolvendo as ideias misóginas correntes entre os letrados, temos a primeira querela literária francesa com as cartas e tratados sobre o *Roman de la Rose*, em que Christine se implicou em defesa das mulheres.

²³ Ver, por exemplo, Macedo (2002, p. 22); Duby (2011).

²⁴ « *Ainsi nous avions entièrement réglé/ notre amour et nos deux cœurs,/ mieux que ceux de frère et sœur,/ selon une même volonté/ dans la joie comme dans la peine./ Sa compagnie m'était si charmante/ Lorsqu'il était auprès de moi,/ aucune femme n'était/ plus comblée de bonheur; [...]* Depuis que je fus séparée de lui/ je n'ai pas eu d'autre moitié/ et n'aspire pas à en avoir,/ si sage ou si riche soit-il ». [Tradução nossa do francês contemporâneo conforme a edição consultada].

²⁵ « *En somme, j'avais appris tout ce qu'il fallait pour gouverner un navire. Ce ne fut certes pas chose facile, mais à force de m'y appliquer j'ai tout appris, de sorte que je suis devenu mon propre maître, car il le fallait si je devais porter secours à ceux de ma maison et à moi-même, et si je voulais me soustraire à la mort. J'étais donc réellement un homme, et ce n'est pas là une billevesée : désormais j'étais moi-même capable de piloter mon navire. C'est Fortune qui m'apprit ce métier, et qui me tira de ce mauvais pas* » [Tradução nossa do francês contemporâneo conforme a edição consultada].

²⁶ Para ilustrar o que a autora pensava a respeito do papel das mulheres na carreira das letras, na obra *Le Chemin de longue étude*, Christine de Pizan coloca, nos versos 490-502, a fala da sibila de Cumas se dirigindo a ela: "Minha filha, que Deus consinta em te guardar/ em paz com tua alma e consciência,/ e pelo amor da ciência/ para o que tua condição te favorece;/ e antes que tua vida chegue ao fim/ tu terás tanto prazer nisso/ que teu nome resplandecerá nas memórias/ muito tempo ainda depois de desapareceres./ Pela qualidade de tua

inteligência,/ que vejo proveitosa em conservar,/ amo-te. E quero te fazer saber/ uma parte de meus segredos/
antes de me despedir de ti”. Tradução nossa.

²⁷ Na obra de Cerquiglino-Toulet (1993), encontra-se a tradução para o francês contemporâneo do *virelai* estudado:

Je chante pour dissimuler mes sentiments,
Mais mes yeux préféreraient pleurer,
Personne ne sait la peine
Qu’endure mon pauvre cœur.

Je cache ma douleur, parce
Que je ne trouve de pitié en personne,
Plus on a de raison de pleurer,
Moins on rencontre d’amitié.

C’est pourquoi plainte ni murmure
Je ne fais, de ma douleur pitoyable ;
Au contraire je ris quand je veux pleurer,
Et sans rime et sans mesure,
Je chante pour dissimuler mes sentiments.

Cela vaut peu
De se montrer malheureux,
Ceux qui ont le cœur joyeux
Le trouvent ridicule.

Ainsi, je ne me soucie pas de manifester
Mes états d’âme,
Mais, selon mon habitude,
Pour cacher ma peine obscure,
Je chante pour dissimuler mes sentiments.

²⁸ Claudio Galderisi afirma sobre isso que “a questão da subjetividade literária é menos aquela de um eu narrador ou narrado do que a de um indivíduo que se conhece e reconhece através do texto enquanto pessoa intelectual e sujeito literário”. (Galderisi, 2009a. pp. 667-676). Tradução nossa. Dentre os autores medievais e do início do Renascimento que podem ser exemplos desse reconhecimento enquanto sujeito literário, podemos citar, Marie de France, Eustache Deschamps, Jean Froissart, Charles d’Orléans, François Villon.

²⁹ « *Adonc me prist a forgier choses jolies, a mon commencement plus legieres, et tout ainsi comme l’ouvrier qui de plus en plus en son œuvre s’asoubtille comme plus il la fréquente, ainsi tousjours estudiant diverses matieres, mon sens de plus en plus s’imbuait de choses estranges, amendant mon stile en plus grand soubtilleté et plus haulte matiere* ». Christine de Pizan. *L’advison Christine*. Manuscrit Fr 1176, f 62r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448970d/f131.image>. Transcrição para o francês de Lefevre (2009, p. 1021).

³⁰ Os versos que trazem a expressão “alguergue do longínquo” estão na canção de Jaufre Rudel, composta no século XII em occitano: “*Be-m parra joys quan li querray,/ Per amor Dieu, l’alberc de lonh:/ E, s’a lieys platz, alberguarai/ Pres de lieys, si be-m suy de lonh*” [grifo nosso], que no estudo de Segismundo Spina ficaram da seguinte forma: “Devo sentir imensa alegria quando pedir-lhe, pelo amor de Deus, hospitalidade no albergue longínquo; e se lhe agrada, ficarei morando a seu lado, conquanto eu seja de longe” (Spina, 1996, p. 118).

³¹ Agradecemos muito pela leitura que fizeram de nossa tradução as pesquisadoras Lucia Cherem e Marcella Lopes Guimarães.