

“ESCUTAI... É O SUAVE SOM DAS MUSICISTAS”: TRADUÇÃO

COMENTADA DE QUATRO POEMAS DE RENÉE VIVIEN¹

“ÉCOUTEZ... CELLES-LA SONT LES MUSICIENNES”: COMMENTED

TRANSLATION OF FOUR RENEE VIVIEN’S POEMS

Juliana Ramos Gonçalves²

RESUMO: Este trabalho apresenta a poeta de expressão francesa Renée Vivien, cuja obra canta o amor e o erotismo lésbicos. A primeira parte traz uma breve biografia da poeta e seu contexto histórico-literário. Na sequência, aborda-se brevemente o trabalho de Vivien como tradutora e o modo como suas escolhas tradutológicas refletem seu posicionamento poético e político. Por fim, apresentam-se traduções de quatro poemas de Vivien, acompanhadas de comentários sobre dificuldades e soluções encontradas.

Palavras-chave: Renée Vivien; tradução; poesia lésbica.

ABSTRACT: This article presents the French-language poet Renée Vivien, whose work expresses lesbian love and eroticism. The first part introduces her biography and her literary historical context. Then we briefly present Vivien’s work as a translator and how her translation choices reveal her political and poetical view. Finally, we bring four translations of Vivien’s poems, discussing the difficulties and solutions found in each case.

Keywords: Renée Vivien; translation; lesbian poetry.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como trabalho de conclusão do Programa Formativo de Tradutores Literários da Casa Guilherme de Almeida. Agradeço à leitura e ao incentivo de Eliane Fittipaldi, bem como às preciosas sugestões de Dirceu Villa, fundamentais para as versões dos poemas apresentadas aqui.

² Bacharela em Letras, USP.

1. RENÉE VIVIEN, POETA — E POR QUE TRADUZI-LA HOJE

Renée Vivien nasceu em uma família abastada em Paddington, Inglaterra, em 1877. Estabeleceu-se em Paris na virada dos séculos XIX e XX, e pôde dedicar-se com exclusividade à literatura e à poesia. Lançou seu primeiro livro, *Études et préludes*, em 1901, e a partir daí publicou intensamente até sua morte precoce em 1909, aos 32 anos. Escreveu tanto poesia quanto prosa, sempre em francês, além de traduzir para o francês fragmentos de Safo e de outras poetisas gregas, e essa é uma chave importante para analisar suas opções estéticas e políticas.

A poesia de Vivien explora sobretudo formas e metros já consagrados, como os sonetos e os dísticos em alexandrinos. No nível temático, sua obra versa principalmente sobre temas também clássicos, como a natureza, a passagem do tempo, a morte e o amor. No entanto, e aqui chegamos a uma questão central, o amor cantado por Vivien não é o da norma heterossexual, mas sim o amor entre mulheres. Assim, ainda que seus poemas possam ser vistos como convencionais em nível formal, eles não o são em nível temático, sobretudo quando consideramos a época de sua feitura.

É claro que o tema da lesbianidade não era exatamente novidade em poesia. Além da própria Safo, a questão já aparecera, por exemplo, em precursores como Charles Baudelaire — de quem Vivien era leitora —, nos poemas “Lesbos” e “Femmes damnées”, publicados na primeira edição de *Les fleurs du mal* (1857). A voz desses poemas baudelairianos revela certa empatia em relação às mulheres *damnées*, por exemplo, ao se perguntar, no poema “Lesbos”, que Deus ousaria julgá-las e condená-

las.³ Ainda assim, seu ponto de vista é o de quem observa aquela realidade a meia distância, e esse alguém é um homem, como atesta a forma masculina do particípio *choisi* (“escolhido”) num verso do mesmo poema: “Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleur” (BAUDELAIRE, 1857, p. 189); em tradução livre: “pois Lesbos, entre todos na terra, escolheu-me para cantar o segredo de suas virgens em flor”.

Vivien, por sua vez, fala do amor e do erotismo entre mulheres de um ponto de vista de certa forma mais legítimo, porque fala do lugar da experiência. Não quero, com isso, afirmar que a literatura não seja um lugar propício a exercer a alteridade e observar ou incorporar o outro; ainda assim, é inegável a importância de ouvir as próprias vozes de quem vivencia ou vivenciou realidades não convencionais, como as mulheres lésbicas nascidas em meados do século XIX. Na lírica francesa moderna, portanto, Vivien talvez tenha sido uma das primeiras a tratar da homoafetividade feminina de forma explícita e na condição de experienciadora. Justamente por essas questões, acredito que relê-la e traduzi-la hoje tenha sua importância.

Se tomamos Vivien a partir do ponto de vista brasileiro, ela não deixa de fazer parte de uma cultura hegemônica: a literatura europeia, branca e da elite. Porém, mesmo essa cultura que nos chega também sofre outros recortes, como os de gênero e orientação sexual, o que faz com que a poesia francesa do século XIX que conhecemos ainda seja fundamentalmente escrita por homens brancos heterossexuais. Esses homens, aliás, podiam ser profundamente misóginos ao se referirem às mulheres de letras, como mostra esta citação de Barbey d’Aurevilly, de 1878: “as mulheres que escrevem não são mais apenas mulheres. São homens — ao menos na pretensão —, e

³ “Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge, / Et condamner ton front pâli dans les travaux, / Si ses balances d’or n’ont pesé le déluge / De larmes qu’à la mer ont versé tes ruisseaux?” (BAUDELAIRE, 1857, p. 189).

defeituosos! São *Bas-bleus*. *Bas-bleu* é masculino. Os *Bas-bleus*, de certa forma, renunciaram ao seu sexo.”⁴ (*apud* SCIARRINO, 2011, tradução nossa).

Portanto, se por um lado a atmosfera dos salões franceses de meados do XIX e do início do XX não é de todo desconhecida no Brasil, por outro ela nos chega quase sempre filtrada e reconstruída pelos olhos de um homem. Daí, novamente, a importância de reouvir essas vozes ridicularizadas ou mesmo apagadas.

2. RENÉE VIVIEN, TRADUTORA — TRADUZIR PARA FILIAR-SE

Neste ponto, cabe retomarmos a atividade tradutória de Renée Vivien e reconsiderá-la sob alguns aspectos. Na nota biográfica sobre Safo que faz em seu volume (*Sapho*, de 1903b), ela advoga veementemente pela homossexualidade da poeta grega. Após afirmar que a lenda sobre a paixão de Safo pelo barqueiro Faonte não passa de um “erro grosseiro”, Vivien argumenta: “Diante da insondável noite que envolve essa misteriosa beleza, nós só podemos entrevê-la, adivinhá-la através das estrofes e dos versos que nos restam. E não encontramos neles a menor comoção ou ternura dirigidos a um homem. Seus perfumes, ela os verteu aos pés delicados de suas Amantes; seus frêmitos ou suas lágrimas, apenas as virgens de Lesbos os receberam.” (p. X, tradução nossa).

Existem muitas controvérsias sobre a figura de Safo e meu objetivo não é debatê-las ou analisar se Vivien tem ou não razão em seus comentários. Esse excerto está aqui para mostrar como ela, ao reconstruir Safo como uma poeta homossexual, esforça-se em buscar para si uma filiação — não apenas poética, mas também política. Ainda que um retorno à Antiguidade já tivesse sido proposto em outros momentos da história literária, em Vivien ele constitui a busca de uma representatividade. Ao se voltar a Safo, a poeta parece procurar a livre expressão do afeto e do erotismo lésbico

⁴ *Bas-bleu* foi um termo pejorativo utilizado na França, pelo menos desde o início do século XIX, para fazer menção às mulheres literatas, às quais se atribuía uma “pedanteria ridícula” (BAS-BLEU, 2022).

a partir de vozes que de fato os vivenciassem — algo que provavelmente não encontrava na poesia francesa do XIX, muito menos na de tempos anteriores. Segundo a pesquisadora Letticia Leite: “Renée Vivien se vale dos poemas e da figura de Safo não somente como fonte de inspiração, mas de autoridade, como forma de dar respaldo ao seu lugar de poeta e de amante de mulheres, cuja poesia dá lugar a um sujeito poético que expressa abertamente o desejo por outro sujeito/objeto de desejo, também ele marcado pelo gênero feminino.” (2018, p. 08).

Nesse mesmo artigo, ao analisar a tradução de Vivien para as odes de Safo, Leite demonstra como o projeto de Vivien, de ler na poeta grega uma indiscutível expressão da homoafetividade, se manifesta em suas opções tradutórias, fazendo com que cada versão francesa das odes seja uma “composição sáfica que expressa, de forma inequívoca, um homoerotismo no feminino” (LEITE, 2018, p. 12) — diferente do que havia feito a tradutora Anne Dacier, que a precedeu na mesma tarefa e omitiu qualquer menção ao afeto ou ao erotismo lésbico.

Ainda que o objetivo aqui não seja analisar Vivien como tradutora, trago essas reflexões porque acredito que elas nos ajudem a ver como a poeta de fato tinha um projeto que atravessava todas as atividades às quais se dedicava, da tradução à criação. Quando tomamos a obra de Vivien por uma perspectiva mais ampla ela pode, inclusive, soar repetitiva, pois de fato há pouca variação formal e temática. Mas acredito que possamos ver essa obra em seu conjunto como uma tentativa incansável de afirmação de uma outra forma de vida — tentativa essa na qual também se deixam entrever momentos de dúvida e culpa, o que a torna ainda mais complexa.

3. TRADUÇÕES COMENTADAS

O percurso que fizemos até aqui nos preparou para olharmos mais detidamente para os poemas de Renée Vivien. Entre os *topoi* que aparecem nessa obra, destaco os

sintetizados a seguir: a reivindicação de filiação a Safo; a celebração do amor e do erotismo entre mulheres; o receio de amar sem ser correspondida; a eventual culpa e os medos que permeiam uma relação lésbica; e a natureza, sobretudo para metaforizar sensações íntimas.

Nesta seleção de traduções, composta de quatro poemas em verso, tentei privilegiar uma amostra que abarcasse alguma variação desses *topoi*, além de alguma variação formal. Apresento cada uma de minhas versões acompanhada de seu texto de partida e faço um breve comentário após cada par de textos, discorrendo sobre desafios e soluções encontradas.

Escutai... É o suave som das Musicistas

Escutai... É o suave som das Musicistas. Sua presença é tal qual o eco de um canto E nos ares seu sopro traz leves encantos, Traz lentos acordes de languores safistas.	Écoutez... Celles-là sont les Musiciennes. Leur présence est pareille à l'écho d'une voix, Et leur souffle est dans l'air plein de légers émois, Plein de très lents accords aux langueurs lesbiennes.
Eis que passam, aéreas figuras sem pistas. Fundem-se ao silêncio canoro dos recantos E repetem em coro os amores que há tanto Tangem com luxúria. São antigas liristas.	Et les voici passer, formes aériennes, Se mêlant au silence harmonieux des bois, Et redisant en chœur leurs amours d'autrefois, Aux sons luxurieux de leurs lyres anciennes.
Nas noites clandestinas, tais coros tristonhos Misturam seus sussurros, ânsias e sonhos Aos bosques de silêncio e sombra recobertos.	Ces chœurs, se lamentant, pleurent au fond des nuits Et mêlent des essors, des frissons et des bruits Aux forêts de silence et d'ombre recouvertes.
Se de canto ou suspiro lhes chega um	Comme pour exhaler le chant ou le soupir

acesso

Parecem hesitar, de lábios
entreabertos,
E apenas a poeta escuta seu regresso.

On les sent hésiter, les lèvres entr'ouvertes,
Et le poète seul les entend revenir.

Uma primeira versão desse soneto foi publicada em *Études et préludes*, de 1901. A versão aqui traduzida, porém, é a que consta no volume *Poèmes*, de 1909 (p. 14), no qual Vivien, que morreria naquele mesmo ano, compilou a reescrita de parte significativa de sua obra, incluindo as traduções, e ainda acrescentou “alguns sonetos imitando os sonetos de Shakespeare” (p.161).

No poema “Escutai...”, o *topos* poético mais evidente é a reivindicação de filiação a Safo (e às poetisas de seu entorno). O soneto relata a presença algo fantasmagórica das antigas *Musiciennes* (as poetisas gregas), que também são descritas como *lesbiennes* — *Musicistas* e *safistas*, em minha versão, correspondência rímica que me pareceu imprescindível manter. Com o imperativo que abre o soneto, a voz poética, nesse ponto ainda indeterminada, nos convoca a escutar essa presença e a prestar atenção nela.

As Musicistas, espectros do passado, insinuam-se no presente do soneto com sua música e seu canto. Mas esses coros, que se revelam lamentosos, transitam por espaços clandestinos: a floresta onde circulam está envolta em silêncio e sombras. Se por um lado a menção à natureza constrói uma atmosfera bucólica, por outro ela aumenta a sensação de acobertamento, o que pode ser lido como a dificuldade dessas poetisas antigas em se fazer ouvir nos tempos que as sucederam.

É apenas no último verso que fica explícito quem está à escuta dessas vozes: “Et *le poète* seul les entend revenir”; em minha versão, “E apenas *a poeta* escuta seu regresso”. Escolhi traduzir *le poète* por *a poeta*, no feminino, por duas razões. Primeiro, porque esse soneto, como dito, reivindica uma filiação às poetisas lésbicas gregas — e nesse caso me parece legítimo fazer coincidir a voz do eu lírico com a voz da própria Vivien, que proclamou essa filiação abertamente e em toda sua obra.

Segundo, porque Vivien, ainda que às vezes empregue o termo *poétesse* para designar mulheres que escrevem, também usa para tal a forma *poète* antecedida do artigo masculino⁵.

Sob um céu indistinto, a sutil flor do acanto

Sob um céu indistinto, a sutil flor do
acanto
Azulece o verdor da oliveira
fremente,
E qual sonho perverso, à sombra
florescente,
As amantes se beijam tomadas de
encanto.

As madeixas vermelhas de outono e
amaranto
E as opacas madeixas d'um louro
dormente
Confundem suas cores. Os olhos
indolentes
Revelam um prazer intenso e um
espanto.

O crepúsculo rosa no céu já se
espraia.
Os desejos tardios temem a tocaia
E a risada insolente da aurora
importuna.

Os dedos desfolham o lótus do
arrebol.
Com sua insubmissa virgindade, a
lua
Preferiu a ruína ao estupro do sol.

Sous un ciel ambigu, l'olivier et l'acanthé
Mêlent subtilement leurs frissons bleus et
verts,
Et dans l'ombre fleurit, comme un songe
pervers,
L'harmonieux baiser de l'amante à l'amante.

Les cheveux aux bruns roux d'automne et
d'amarante
Et les pâles cheveux plus blonds que les hivers
Confondent leurs reflets. Sur les yeux
entr'ouverts
Passe une joie aiguë ainsi qu'une épouvante.

Le crépuscule rose a baigné l'horizon.

Les désirs attardés craignent la trahison
Et le rire sournois de l'aurore importune.

Les doigts ont effeuillé les lotos du sommeil,
Et la virginité farouche de la lune
A préféré la mort au viol du soleil.

⁵ Ver, por exemplo, o poema "La mort de Psappha", do livro *Évocations*, de 1903a em que Vivien usa o masculino singular para se referir a Safo: "il faut remplir de rythmes et de roses / La maison du Poète où le deuil n'entre pas".

O segundo poema, também um soneto em alexandrinos, foi extraído do volume *Poèmes de Renée Vivien: Études et préludes, Cendres et poussières, Évocations, Sapho, La Vénus des aveugles* (1927, p. 33), uma compilação póstuma dos livros citados, que, assim como o já mencionado *Poèmes* de 1909, também apresenta algumas versões revistas pela autora. Na antologia de 1927, o soneto “Sob um céu indistinto...” consta como pertencente ao livro *Études et préludes*.

Esse poema é uma celebração do amor e do erotismo lésbicos, e essa celebração, aqui, adquire fortes nuances simbolistas. As amantes, explicitamente no gênero feminino, são representadas por uma flor, o acanto, e uma árvore, a oliveira, que se enlaçam e misturam suas cores, seus cabelos. No entanto, ainda que o poema exalte esses amores, vemos o caráter furtivo dessa relação, que se realiza na penumbra, sob um céu indistinto (*ambigu*), temendo o avanço da manhã — que, contudo, avança. Note-se também que essa relação é descrita como um sonho perverso e que o prazer das amantes não está imune à inquietação.

Nos dois tercetos, também bastante imagéticos, assistimos enfim à transformação do céu e ao raiar do dia, que se revela um inimigo da consumação desse amor. Chamo a atenção, ainda, para o primeiro verso do último terceto, em que a imagem dos dedos despetalando a flor de lótus conjuga, a um só tempo, o erotismo condensado em uma única parte do corpo e o raiar do dia, já que as pétalas do lótus se abrem justamente pela manhã.

Menciono, por fim, o fato de que de início tive muita dificuldade para manter o esquema rímico do primeiro quarteto e a menção à flor acanto, que em francês é feminino, mas em português, não. Cheguei a cogitar trocá-la por outra flor, mas descobri que *Acanthe* é também o nome de uma ninfa que teria recusado as investidas de Apolo e, por isso, sido transformada em uma flor.⁶ Essa alusão, por si só, já me

⁶ Diversos blogs mencionam essa história e alguns afirmam que a ninfa teria arranhado Apolo para fugir de uma tentativa de estupro. Porém, não encontrei sites confiáveis que fornecessem essa versão do mito. Há vários dicionários antigos disponíveis online que aludem ao mito, mas dizem apenas que

pareceu significativa o suficiente para mantê-la na versão em português, sobretudo por ser uma suposta evocação do mundo grego. Porém, essa referência à ninfa Acanthe ainda é amplificada na forte cena final, quando, ao raiar do dia, a lua preferiu a ruína ao estupro do sol, astro que é justamente representado por Apolo, o que legitima ainda mais essa leitura.

Os olhos cinzentos

	Os olhos cinzentos	Les yeux gris
1	O charme dos teus olhos sem cores nem luz	Le charme de tes yeux sans couleur ni lumière
	Me toma estranhamente; tudo entristece.	Me prend étrangement ; il se fait triste et tard,
	Perdido na órbita que nada reluz, Teu olhar, entreaberto, à sombra emudece.	Et, perdu sous le pli de ta pâle paupière, Dans l'ombre de tes cils sommeille ton regard.
5	Sem pressa, tuas frias pupilas eu fito. Nelas vejo o vazio da noite, do calar, Das tumbas: é onde jaz o limbo infinito, A imensidão plangente e opaca do mar.	J'interroge longtemps tes stagnantes prunelles. Elles ont le néant du soir et de l'hiver Et des tombeaux : j'y vois les limbes éternelles, L'infini lamentable et terne de la mer.
9	Nada perdura em ti, nem mesmo um sonho terno. Tudo desvanece nos teus olhos sem gozo, Como em um fogareiro de cinzas	Rien ne survit en toi, pas même un rêve tendre. Tout s'éteint dans tes yeux sans âme et sans reflet, Comme dans un foyer de silence et de

Acanthe “teria recebido” Apolo (uma leitura que revela uma visão de mundo segundo a qual não caberia à mulher a decisão de “receber” ou não um homem). É o que lemos no texto do *Dictionnaire abrégé de la fable*, de 1760: “jeune nymphe, qui pour avoir reçu favorablement Apollon, fut changée par ce Dieu en une plante qui porte son nom.” (ACANTHE, 1760, p. 12).

	no inverno...		cendre...
	E o tempo, como um terço, passa tedioso.		Et l'heure est monotone ainsi qu'un chapelet.
1	Em meio à prostração dessa cena		Parmi l'accablement du morne
3	noturna, Aparta-me dos vivos um desdém absorto...		paysages Un froid mépris me prend des vivants et des forts...
	Nos teus olhos achei a paz sábia e soturna		J'ai trouvé dans tes yeux la paix sinistre et sage
	E a morte que se inspira bem junto a um morto.		Et la mort qu'on respire à rêver près des morts.

Esse poema, profundamente musical, tem certa dimensão decadentista, que perpassa vários outros poemas de Vivien nos quais a relação erótico amorosa é marcada pela incomunicabilidade. Aqui, essa incomunicabilidade é ainda mais aguda, pois beira a sujeição. Além disso, nesse poema em especial não há nenhuma marca que explicita o gênero feminino — nem da voz que o canta, nem do objeto desse cantar —, e essa ausência se dá inclusive pela falta de menção a outras partes do corpo do ser cantado, como os seios ou os cabelos, mencionados em outros poemas. Tudo são olhos, e esses olhos são insondáveis.

O texto de partida utilizado está presente na antologia póstuma *Poèmes*, de 1927 (p. 29-30), mas a primeira versão consta no livro *Études et préludes* (1901). Entre ambas as versões, a diferença mais significativa aparece no último verso da terceira estrofe: enquanto na versão de 1901 lemos “Le jour râle là-bas dans le ciel violet” (algo como “O dia arqueja no céu violeta”), na de 1927, lemos: “Et l'heure est monotone ainsi qu'un chapelet”. A poeta, assim, substitui uma descrição de paisagem, que metaforiza uma agonia, por uma descrição da passagem do tempo associada ao tédio das orações, dos rosários — o que pode, inclusive, aludir a uma espécie de insolente culpa cristã, também presente em outros poemas de Vivien, entre os quais destaco “Ainsi je parlerai”.

Ressalto, por fim, que realoquei determinados termos e ideias — importantes para a atmosfera decadentista — de suas posições originais para novas posições. Essa compensação se dá, por exemplo, na ideia de emudecimento do olhar, no verso 4 de minha versão, que recupera o termo “silence” (verso 11 do texto de partida); e no deslocamento do termo “hiver” (verso 6 do texto de partida), que ressurgue na forma “inverno” no verso 11 de minha versão.

Canção

Canção	Chanson
Do teu vestido de cambraia Escorrem todas as quimeras, E a tua leve mão espraia Em meu regaço a primavera.	De ta robe à longs plis flottants Ruissent toutes les chimères, Et tu m’apportes le printemps Dans tes mains blondes et légères.
Tenho medo do perolado Tremor em teu seio, tateio, Incerta, teu corpo sagrado; Tua boca me inspira receio.	J’ai peur de ce frisson nacré De tes frêles seins, je ne touche Qu’en tremblant à ton corps sacré, J’ai peur du charme de ta bouche.
Sinto crescer até os Numes Quando, ao meu orgulhoso abraço, Esvanece este débil lume: O verde dos teus olhos lassos.	Je me sens grandir jusqu’aux Dieux Quand, sous mon orgueilleuse étreinte, Le doux bleu meurtri de tes yeux S’évanouit, lumière éteinte.
Mas quando, tão branca e tão perto, Aos meus gemidos assombrados Tu me dás um sorriso quieto, Me gelam teus olhos cerrados...	Mais quand, si blanche entre mes bras, À mon cri d’amour qui se pâme, Tu souris et ne réponds pas, Tes yeux fermés me glacent l’âme...

Tenho medo — é o espectral

Remorso que o gozo não para –
De talvez te ter feito mal
Numa carícia involuntária.

J'ai peur, — c'est le remords
spectral

Que l'extase ne saurait taire, —
De t'avoir peut-être fait mal
D'une caresse involontaire.

Essa “Canção”, publicada pela primeira vez no livro *Études et préludes*, é a única deste conjunto de traduções cujos versos não são alexandrinos, sendo composta por cinco quartetos de octossílabos. Essa característica, aliás, me foi muito desafiadora, pois o espaço mais enxuto desses versos exige ainda mais concisão.

Assistimos, nesta “Canção”, a uma cena de intimidade, contada em primeira pessoa, entre duas mulheres. Ainda que no texto de partida não haja nenhum indício de que a voz do eu lírico de fato seja feminina, acredito que o conjunto de poemas do livro e, nesse caso, a própria biografia da autora, autorizem essa interpretação. Foi por isso, aliás, que em minha versão não hesitei em explicitar o gênero feminino no trecho “je ne touche / Qu'en tremblant à ton corps sacré”, transformando-o em “tateio, / *Incerta*, teu corpo sagrado”.

Assim como no poema “Os olhos cinzentos”, nesta cena erótico amorosa também presenciamos uma certa apatia da pessoa amada, embora muito menos mórbida. E essa apatia também se constrói pela incomunicabilidade entre as amantes: enquanto o eu lírico expressa e canta seu desejo, seu objeto amoroso responde apenas com um “sorriso quieto”, ainda que também pareça partilhar do jogo. Isso incute na voz que canta certo temor, que ressoa como um refrão ao longo do poema: “tenho medo”.

Para finalizar, destaco duas substituições e/ou inserções em minha versão que não me parecem, no entanto, causar prejuízos ao poema. A primeira é a troca da cor dos olhos da amante, de azul para verde, por conta de exigências métricas. A segunda é a transformação do verso “De ta robe à longs plis flottants” em “Do teu vestido de

cambraia”, artifício que encontrei para recuperar a fluidez e as dobras da saia através de um tecido conhecido pelo seu caimento e elegância.

As discussões atuais sobre representatividade explicitam o quanto o cânone literário, que por muito tempo foi composto por vozes pouquíssimo plurais, não é algo definitivo e estático. É dentro desse movimento que este trabalho teve a intenção de refletir criticamente, apresentando uma poeta francófona que canta uma forma de vida não convencional e que ainda não está publicada no Brasil, apesar de sua qualidade e beleza poéticas.

REFERÊNCIAS

- ACANTHE. In DICTIONNAIRE abregé de la fable. Paris: Desaint et Saillant, 1760. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Eh5dAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false. Acesso em: 3 jul. 2022.
- BAS-BLEU. In CNRTL. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/bas-bleu>. Acesso em: 3 jul. 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70861t?rk=64378;0#>. Acesso em: 22 maio 2022.
- LEITE, Leticia. Renée Vivien, tradutora de Safo. *Criação & Crítica*, São Paulo, nº 20, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/139845>. Acesso em: 22 maio 2022.
- SCIARRINO, Emilio. Femmes écrivains à la « Belle Époque » en France & Italie. *Acta fabula*, v. 12, nº 4, abr. 2011. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/document6305.php>. Acesso em: 22 maio 2022.
- VIVIEN, Renée. *Études et préludes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1901. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k548663?rk=21459;2>. Acesso: 22 maio 2022.

____. *Évocations*. Paris: Alphonse Lemerre, 1903a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54385764.r=ren%C3%A9%20vivien%20evocations?rk=21459;2>. Acesso: 22 maio 2022.

____. *Sapho*: Traduction nouvelle avec le texte grec. Paris: Alphonse Lemerre, 1903b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825234.r=ren%C3%A9%20vivien?rk=21459;2>. Acesso: 22 maio 2022.

____. *Poèmes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1909. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455673v?rk=42918;4#>. Acesso: 22 maio 2022.

____. *Poèmes de Renée Vivien*: Études et préludes, Cendres et poussières, Évocations, Sapho, La Vénus des aveugles. Paris: Alphonse Lemerre, 1927. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691674f.r=ren%C3%A9%20vivien%20evocations?rk=42918;4#>. Acesso: 22 maio 2022.

Recebido em: 10/07/2022

Aceito em: 04/09/2022