UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

SARAH VALLE CAMARGO

**TRADUZINDO *TWENTY-ONE LOVE POEMS* DE ADRIENNE RICH:
AMBIVALÊNCIA RÍTMICA COMO RE-VISÃO DA TRADIÇÃO**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Traduzindo *Twenty-One Love Poems* de Adrienne Rich:
ambivalência rítmica como re-visão da tradição

Sarah Valle Camargo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Michel Sleiman

Versão Corrigida

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C172t Camargo, Sarah
 Traduzindo Twenty-One Love Poems de Adrienne
Rich: ambivalência rítmica como re-visão da tradição /
Sarah Camargo ; orientador Michel Sleiman. - São
Paulo, 2019.
 122 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. LITERATURA NORTE-AMERICANA. 2. TRADUÇÃO. 3.
POESIA. I. Sleiman, Michel, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Sarah Valle Camargo

Data da defesa: 27/09/2018

Nome do Prof. orientador: Michel Sleiman

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22 /02/ 2019

(Assinatura do orientador)

Agradecimentos

Foi uma publicação da revista *Modo de Usar & Co* na ocasião da morte de Adrienne Rich que me levou, no final daquele ano, de passagem pela famosa livraria de língua inglesa em terras francesas, *Shakespeare & Co*, a escolher seu *Sonho* dentre tantos outros. A necessidade de ler os poemas trazidos na mala aqui se desvela. Eles instam ao processo, não são consumíveis, pedem para ser continuados.

Agradeço ao meu orientador, Michel Sleiman, por acolher meu projeto e transmitir-lhe refinamento, bom-gosto e forma.

Agradeço à Beatriz Regina Guimarães Barboza por sua cumplicidade e seus constantes incentivos, por ser uma inspiração na minha trajetória acadêmica, através de seu afincamento em relação aos estudos feministas da tradução e à tradução de poesia e por ser minha companheira de escrita.

Minha gratidão ao Alessandro Garfield, por ser um interlocutor sempre animado e por seu gosto pela arquitetura da tradução de poesia.

Agradeço ao Marcelo Tápia por ter me mostrado a questão central desta dissertação no dia da qualificação.

Agradeço à Síbila Landim, minha sibila, por ser a terapeuta ocupacional responsável pela minha reabilitação e por, através da sua carreira acadêmica, ter constantemente incentivado a minha. Seus cuidados encorajadores semanais me levaram não só a concluir meu mestrado, como ao meu primeiro congresso internacional, *Translating Feminism*, ocorrido em Glasgow em junho de 2018.

Agradeço à CAPES, por ter incentivado este trabalho com a bolsa e ao Programa de Estudos da Tradução, FFLCH, USP.

*Did you think I was talking about my life?
I was trying to drive a tradition up against the wall.*

Adrienne Rich
Ghazals: Homage to Ghalib, 1968.

CAMARGO, S. V. Traduzindo *Twenty-One Love Poems* de Adrienne Rich: ambivalência rítmica como re-visão da tradição. 2018. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo

Este trabalho propõe uma primeira tradução do conjunto de poemas *Twenty-One Love Poems* (1974-1976) de Adrienne Rich para o português brasileiro e divide-se em dois eixos: o primeiro centra-se nos estudos feministas da tradução, revisando o projeto de Adrienne Rich e o balanço entre a cooperação da tradutora e a tradução como crítica. Discutem-se, caso a caso, as marcações de gênero na tradução, pensando a falácia da neutralidade e as possibilidades relacionadas ao gênero gramatical, com base nos trabalhos de Olga Castro e Myriam Diaz-Diocaretz. O segundo eixo centra-se nas estratégias de recriação de aspectos retórico-formais tais como o contraste entre características antiestéticas e a ambivalência rítmica gerada pela evocação do *blank verse*, aspectos implicados no ato de re-visão da tradição dos sonetos de amor ingleses performada pela sequência. Com base nos trabalhos de Alice Templeton, Sheila Black, Alicia Ostriker, dentre outras, busca-se mostrar como a postura ambivalente em relação à tradição poética é constituinte do desafio de Rich em sua busca por uma linguagem feminista que alinharia o estético e o político. Para a abordagem da recriação de traços formais, mobilizam-se trabalhos de Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira e Derek Attridge. O conceito de ambivalência que amarra o trabalho recai, por fim, sobre o uso de dêiticos para demarcar espaços, nomear o corpo e fundar a subjetividade autocrítica da voz poemática. Veicula-se a opacidade dos dêiticos, conforme abordada por Giorgio Agamben, a uma postura ambígua frente ao ato adâmico de nomear.

Palavras-chave: Ritmo poético, Ambivalência rítmica, Estudos feministas da tradução, Tradução feminista, Adrienne Rich, Poesia norteamericana.

CAMARGO, S. V. Translating Adrienne Rich's *Twenty-One Love Poems* into Brazilian Portuguese: rhythmic ambivalence as a re-vision of the tradition. 124 p. Master thesis (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Abstract

This work presents and discusses a translation of Adrienne Rich's set of poems *Twenty-One Love Poems* (1974-1976) into Brazilian Portuguese. Based on Alice Templeton's criticism, it aims to explore the notion of dialogue as well as the “re-vision” (Rich's concept) of the love sonnets' tradition performed by this sequence of lesbian poems, perhaps the first one written by a major North American poet. The work consists of two parts: the first one focuses on feminist translation studies and the balance between translator's cooperation and criticism. It also discusses gender marks on a case-by-case basis, considering the fallacy of neutrality and some possibilities related to grammatical gender, based on the works of Olga Castro and Myriam Diaz-Diocaretz. The second part outlines strategies of re-creation of rhetorical-formal traits such as the anti-aesthetic features and the rhythmic ambivalence given by the poems' evocation of the *blank verse*. Formal traits such as these reiterate the challenge faced by Rich in her search for a feminist language in confrontation with the masculine canon, as she reworks traditional poetic forms from another perspective, looking for the “dream of a common language”, that would align the poetic and the political aspects. This act of translation deals not only with the recreation of traditional Portuguese verse forms, but with the transposition of the notion of “tradition” to another context as well. This approach is based on the works of Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira and Derek Attridge.

Key-words: Poetic rhythm, Rhythmic ambivalence, Feminist translation studies, Feminist translation, Adrienne Rich, North American Poetry.

Sumário

1. Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas

- 1.1 Introdução _____ pág. 1
- 1.2 O sonho em diálogo _____ pág. 3

2. Duas mulheres juntas é um trabalho

- 2.1 Estudos feministas da tradução e tradução não-sexista: cooperação da tradutora e tradução como crítica _____ pág. 17
- 2.2 Tradução e gênero em *Vinte e Um Poemas de Amor* _____ pág. 32

3. Que tipo de fera faria da vida palavras

- 3.1 Uma tradição contra a parede: ambivalência rítmica _____ pág. 42
- 3.2 Quase sonetos: desdobramentos _____ pág. 63
- 3.3 Considerações finais _____ pág. 74

4. *Twenty-One Love Poems, Vinte e Um Poemas de Amor* _____ pág. 81

Epílogo não numerado

Nomeá-la: dêiticos e outras ambiguidades _____ pág. 104

Referências _____ pág. 110

1. Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas

1.1 Introdução

Proponho uma primeira tradução do conjunto de poemas *Twenty-One Love Poems* (1976) de Adrienne Rich para o português brasileiro. Destaco uma estratégia empregada na realização dessa tradução, a qual se centra na observação de uma **ambivalência rítmica**. Cabe adiantar que a noção de ambivalência aqui transcenderá o ritmo. Considero ambivalente aquilo que agrega forças radicalmente diferentes, sem que se anulem. Sendo assim, opto por compreender esse conjunto de poemas como um eixo de sustentação de forças (lat. *valentia*) opostas, a partir do ritmo, mas não somente.

O capítulo **1.2 O sonho em diálogo** aborda a noção de diálogo, outro conceito chave para esta tradução, a partir da crítica de Alice Templeton. Exploro a polissemia da palavra “sonho” em *The Dream of a Common Language*, livro no qual se inserem *Twenty-One Love Poems*. Descrevo o “sonho de uma língua comum” como um gancho que agrega a busca por uma língua comum: ao poético e ao político, ao tradicional e à re-visão, à escritora e à leitora, entre as mulheres em sentido amplo, às mulheres e às lésbicas (pensando a intersecção entre o pensamento lésbico e outros feminismos), às duas amantes (ou como metáfora homoerótica) e, finalmente, comum à escritora e à tradutora. Dessa forma, apresento aspectos centrais da poética de Adrienne Rich a partir da polissemia do termo “língua comum”.

Na segunda parte, **Duas mulheres juntas é um trabalho**, parto de possíveis questões que surgem da tradução do pensamento feminista de Adrienne Rich para o Brasil no momento atual, isto é, contextualizo a tradução. No capítulo **2.1 – Estudos feministas da tradução e tradução não-sexista: cooperação da tradutora e tradução como crítica** – relembro o lugar anônimo que tradutoras ocuparam na história e abordo metáforas sexistas que associaram tradução a um fazer feminino, para considerar historicamente tradução e edição como formas de censurar e cercear a literatura escrita por mulheres. Nesse sentido, abordo brevemente a presença da literatura de temática lésbica no sistema literário brasileiro e o atual movimento de seu desvelamento, destacando o caráter ideológico implicado na escolha de traduzir Adrienne Rich. Em seguida, mapeio as intersecções entre feminismos e Estudos da Tradução desde a década de 80, a partir dos artigos de Olga Castro, os quais apontam para uma terceira onda emergente nos estudos feministas da tradução. Passo então a tratar da problemática dos essencialismos envolvendo a categoria “mulher”, contrastando pensamentos

de Donna Haraway, Hélène Cixous, Gayle Rubin e Silvia Federici, que remontam à época em que o pensamento teórico de Adrienne Rich se desenvolvia. Em seguida, concentro-me nas críticas a alguns aspectos da poética de Adrienne Rich feitas por Donna Haraway e Alicia Ostriker. Finalmente, discuto a negociação implícita sob a perspectiva do duplo viés ético (Mona Baker). No capítulo **2.2 – Tradução e gênero em *Vinte e Um Poemas de Amor*** – discuto caso a caso as marcações de gênero do texto e seus correlatos na tradução, pensando a falácia da neutralidade e o gênero gramatical, bem como a feminização e a homossexualização do texto traduzido dadas pelo uso dos pronomes em língua portuguesa. Para isso, baseio-me principalmente nos trabalhos de Olga Castro e Myriam Diaz-Diocaretz.

Na terceira parte, **Que tipo de fera faria da vida palavras**, trato das ambivalências relacionadas ao ritmo. No capítulo **3.1 – Uma tradição contra a parede: ambivalência rítmica** – abordo o contraste entre os inícios e os finais dos poemas como uma marca de significância (Mário Laranjeira) que constrói a ambivalência na estrutura rítmica, conferindo à sequência o aspecto retórico de diálogo com a tradição dos sonetos de amor ingleses. Nesse capítulo, também esboço estratégias básicas para estabelecer um ritmo ambíguo, com base nos trabalhos de Paulo Henriques Britto, Haroldo de Campos e Derek Attridge. No capítulo **3.2 Quase sonetos: desdobramentos**, destaco a associação entre ritmo iâmbico e a harmonia de certos trechos, associação tal como a leio nesses poemas e que se converte em princípio de tradução. Além disso, aprofundo as relações entre sentido e ritmo, mapeando a ambivalência rítmica em toda a sequência e destacando outros traços formais sonoros, como o que chamo de **dialética sonora**.

Em **Considerações finais**, observo o mecanismo de abandono da noção de falta para o nascimento de uma nova subjetividade, ancorando a discussão na tradução da expressão “*salt estranging sea*”.

Como resultado e conclusão, apresento uma versão integral e bilíngue dos ***Vinte e Um Poemas de Amor***.

Para tratar do poema não numerado, segue-se o epílogo não numerado – **Nomeá-la: dêiticos e outras ambiguidades** – em que abordo a profusão de dêiticos como lugares de negatividade, utilizados para demarcar espaços, nomear o corpo e fundar a subjetividade da voz poemática em *Vinte e Um Poemas de Amor*. Destaco a opacidade dos dêiticos veiculada a uma postura ambígua frente ao ato de nomear.

1.2 O sonho em diálogo¹

Twenty-One Love Poems, escritos por Adrienne Rich entre 1974 e 1976, constituem uma primeira sequência de poemas abertamente lésbicos composta por uma grande poeta² norte-americana. A narrativa de um relacionamento que prospera e se desintegra recupera fantasmagorias da história de mulheres. Silenciamentos verbais e corpóreos são evocados a partir de um exame dos discursos românticos tradicionais. Parte da relevância literária desses poemas deve-se ao uso e à reimaginação que fazem de formas convencionais a fim de veicular um processo de autocriação idealista, como aponta Sheila Black (1998). Dessa revisão criativa da tradição, obtém-se não apenas outro modelo de subjetividade, mas também uma postura dialógica e autocrítica da persona poética.

Embora possam ser lidos como unidades independentes, os poemas esboçam uma narrativa. Primeiramente, a dupla de mulheres é apresentada em cenas cotidianas na Manhattan da década de 70, que se abrem para mergulhos especulativos, lembranças, utopias, hipóteses e evasões para cenas imaginárias em paisagens naturais, especialmente entre os poemas V e XV. Das experiências imediatas e imaginadas, dimensionam-se limites, especificidades e nuances que perpassam a constituição desse amor no contexto de sua época. Entre os poemas XIV e XV, intercala-se o poema flutuante, não numerado, que celebra a sexualidade enquanto lugar de reciprocidade, paralela ao discurso e ao tempo. No poema XV, a cena imaginária anuncia um sucumbir e, a partir daí, novamente na cidade, a persona poética esboça imagens e reflexões sobre o fracasso da comunicação e do relacionamento. No último poema, encontra-se sozinha em paisagem semelhante a Stonehenge, nem real, nem imaginária, apenas mental.

Publicados antes em edição limitada e artesanal, *Twenty-One Love Poems* passaram de unidade independente a seção central do livro *The Dream of a Common Language*. Considerando a arquitetura do volume, o conjunto de poemas se estabelece ao centro, a desabrochar. Os poemas numerados constituem “o mais convencional” do livro e foram

¹ Alguns parágrafos dos capítulos 1.2 e 3.1 foram previamente publicados no artigo O SONHO DE UMA LÍNGUA COMUM: A TRADIÇÃO SEGUNDO ADRIENNE RICH, Revista Criação & Crítica da Universidade de São Paulo, nº 20, 2018, p. 56-77.

² A opção por “a poeta” (e não “a poetisa”) está explicada na página 36.

considerados, por críticas/os como Sheila Black, como modificações com traços de soneto³. Evocando uma sequência de sonetos, Rich os posiciona no eixo dos discursos tradicionais de amor. Aqui cabe a pergunta: por que a escolha de uma forma que remete à tradição justamente para tratar de um desejo que durante séculos foi renegado pelas convenções sociais?

As línguas são tidas como pactos comuns. É a negação desse pressuposto que encabeça o conjunto de poemas. Com o que se está sonhando em *O Sonho de uma Língua Comum*? O título remete inicialmente ao anseio pela linguagem não equívoca. Mas logo se percebe não se tratar do ideal impossível, até metafísico. Ao contrário, é no equívoco característico da linguagem verbal que o humano se desvela⁴ e quem traduz livra-se das metáforas conciliadoras e produz a *différance*⁵. O que se busca é uma linguagem nova, que não só defronte seu fascismo interno⁶, mas também transcenda as coibições sociais do dizer gerando o real. A língua é comum para quem? Com o título, Rich nomeia o projeto poético que visa romper silêncios seculares e realiza-se constantemente pela consciência da ambivalência do poder da palavra, oscilando entre uso e recusa.

O Sonho de uma Língua Comum é seu primeiro volume a tratar explicitamente da sexualidade e do desejo lésbicos. Em sentido amplo, a obra constitui um rito de passagem, conforme sugere Cheri Colby Langdell (2004), em que ela atravessou um limiar rumo a uma vida recém-constelada. Mais do que isso, realiza o retrato da afeição entre mulheres, em geral, enquanto *continuum* ignorado e cerceado historicamente. Dessa coerção, uma linguagem cancelada tremeluz, a todo tempo trazida à tona. O não-dito é evocado, superposto. No ato de escrever, é que se descobre o que não se está dizendo, o com que ainda se embater, o por re-imaginar. “O que sei, sei através de fazer poemas.”⁷ (RICH apud KEYES, 2008, p. 200).

Em *The Dream and The Dialogue* (1994), Alice Templeton ressalta que, da década de 70 em diante, os poemas de Adrienne Rich continuamente complicaram e depuraram sua visada feminista, seu feminismo agindo reciprocamente como teoria resistiva com a qual e

³ “Since its publication [in 1976], Adrienne Rich's Twenty-One Love Poems has been a cause célèbre. The sequence has been seen as an important milestone in the women's liberation movement, the first sequence of overtly lesbian love poems by a major American poet. While the poems that make up Twenty-One Love Poems are not actually sonnets, they strongly evoke a sonnet sequence, placing Rich's story of her passion for another woman squarely in the canon of Western love poetry.” (BLACK, 1998, p. 1)

⁴ Em *A Linguagem e a Morte*, Giorgio Agamben articula as noções de *Dasein* (Heidegger) e de *Diese nehmen* (Hegel), tratando da negatividade fundamental do ser da linguagem e do ser do indivíduo como motores dialéticos que permitem a própria abertura do ser no *ter-lugar* da linguagem.

⁵ O termo, cunhado por Jacques Derrida, realiza uma modificação na grafia de *différence* pela qual representa o diferir que há entre significado e significante na cadeia de significação, uma vez que não há um significado original, transcendental.

⁶ BARTHES, R. *Aula*. (2007).

⁷ “What I know, I know through making poems”.

contra a qual eles funcionavam. A escrita testa a teoria e lhe resiste. Toda visão que silencie a arte deve ser redirecionada, mas os feminismos, por sua vez, testam os limites subjetivos e estéticos convencionais da experiência poética. A tensão entre dois impulsos – salvar a estética poética, enquanto se desafia a subjetividade e os limites dessa mesma experiência – é uma dentre as várias resistências interiores aos poemas do volume, resultando que a resistência, entendida em sentido amplo, é um princípio estrutural no modo como Rich constitui sua voz. Não há espaço para o reativo, mesmo quando o poder da poesia é questionado, uma vez que o próprio questionamento é trabalhado com maestria formal, alternando versos de fortes ressonâncias métricas – “Que tipo de fera faria da vida palavras?” / “*What kind of beast would turn its life into words?*” [VII]⁸ – com outros de tendências prosaicas – “séculos de livros não escritos empilhados atrás destas prateleiras” / “*centuries of books unwritten piled behind these shelves*” [V] – em uma dosagem que não perde de vista quem lê e também não lhe permite acomodar-se na forma. A resistência, portanto, formula a alternância, o paradoxo, mas evita o hermetismo, o eruditismo, o formalismo.

Ainda sobre a polissemia do título do livro, pode-se ler nele também o sonho de uma língua comum ao político e ao poético. Por um lado, evita-se o valor estrito e autorregulado do estético, afastado das implicações práticas – aceção negativa de *sonho*, delírio das formas linguísticas. Por outro, busca-se o estético como práxis de mobilização de valores comuns – aceção positiva de *sonho*, esperança de um sistema simbólico compartilhável.

Essa necessidade ambivalente advém de uma consciência do que é o valor da estética linguística. Para discuti-lo, Alice Templeton (1994) recorre a *Desire in Language*, de Julia Kristeva (1969). Se a linguagem é capaz de perturbar um sistema simbólico, ao fazê-lo, não pode realizar o futuro distinto que vislumbra. E, temerariamente, renova ao passo que reforma o sistema simbólico existente, assim correndo o risco de sustentar mais a tradição do que corrompê-la, uma vez iniciado o jogo do estético.

Adrienne Rich incorporou o risco. Atuou como escritora, professora, editora, panfletista, palestrante, ativista e, sobretudo, poeta no *Women's Liberation Movement*, engajando-se também em movimentos por direitos civis, como o apoio aos Panteras Negras e o repúdio à Guerra ao Vietnã. Ao mesmo tempo, parafraseando um de seus livros, foi uma “paciência selvagem” com o trabalho sobre as formas que lhe rendeu mais de vinte prêmios,

⁸ Os versos que aparecem apenas numerados pertencem à sequência *Twenty-One Love Poems*. RICH, 1978, p.23-36. Todas as traduções da obra de Adrienne Rich, de sua fortuna crítica e demais citações para o português apresentadas nesta dissertação foram feitas por mim.

dentre os quais, o *Book Critics Circle Award*, o *Lannan Lifetime Achievement Award* e o *National Book Award*, esse último recebido em conjunto com as indicadas Audre Lorde e Alice Walker, em 1974, mediante a decisão tomada pelas três frente ao contexto de segregação racial que privilegiaria a premiação de Rich. Em 1997, Rich recusa ainda o *National Medal of Arts*, criticando as políticas da Casa Branca em carta que se tornou célebre: “Não há fórmula simples para a relação entre arte e justiça. Mas sei que a arte – no meu caso, a arte da poesia – nada significa se simplesmente decora a mesa de jantar do poder que a mantém refém.”⁹ (RICH, 1974).

Rich é uma poeta cujo projeto se metamorfoseou radical e gradualmente. Ela dispôs de ferramentas para tornar-se formalmente competente, tendo começado a escrever segundo as convenções do modernismo formalista dos anos 50, sob a perspectiva do *New Criticism* e a influência de poetas do pós-guerra, como W. H. Auden, T. S. Eliot e Robert Frost. Isso acresce complexidade ao seu esforço, paralelo ao de outras/os poetisas da mesma época, de desvencilhar-se de certa formação tradicional em escrita poética, buscando uma nova expressão. Nahid Mohammadi (2013) avalia no primeiro livro da poeta – *A Change of World / Mudança de Mundo*¹⁰ (1951), ganhador do *Yale Younger Poets Prize* pela seleção do próprio W. H. Auden – o balanço entre uma maioria de poemas alinhados a um discurso dominante, de voz “neutra” ou masculina, e uma minoria tratando de algo particular, com “gênero”, através das imagens de mulheres cuja voz não chega à superfície. Para Mohammadi, esse balanço antevê a meia-volta rumo à autoexpressão e ao feminismo que sua obra performará. A complexidade dessa metamorfose é apreendida numa visada de seus trabalhos acadêmicos, em que são abordados antissemitismo, literatura canônica masculina, existência lésbica, maternidade enquanto instituição e que trazem, com maior ou menor hesitação, uma reflexão de si. Em certo ponto, Adrienne se denomina “*a split at the root*”, divisão na raiz: “Às vezes sinto que tenho visto de vários ângulos desconectados por tempo demais: branca, judia, antissemita, racista, antirracista, descasada, lésbica, de classe média, feminista, sulista *ex-matriada*.”¹¹ (RICH, 1986, p. 106). Dito isso, conseguimos vislumbrar as resistências múltiplas de uma poeta que faz emergir temas sublimados e confrontadores e que acaba, não

⁹ “There is no simple formula for the relationship of art to justice. But I do know that art — in my own case the art of poetry — means nothing if it simply decorates the dinner table of power which holds it hostage.”

¹⁰ Minhas sugestões de tradução para os títulos dos livros e poemas de Rich não se referem a publicações existentes. Seus livros permanecem inéditos no Brasil até o início de 2018. Nesse ano, a Editora Jabuticaba lança uma primeira coletânea de dez poemas de Rich, intitulada *Que tempos são estes*, tradução de Marcelo Lotufo.

¹¹ “Sometimes I feel I have seen too long from too many disconnected angles: white, Jewish, anti-Semite, racist, anti-racist, once-married, lesbian, middle-class, feminist, ex-matriate-southerner.”

obstante, canônica, desafiando o cânone. O que a torna legendaria é justamente o paradoxo de ter-se engajado em lutas lésbico-feministas e de resistência ao racismo, ao militarismo e à homofobia mantendo o *status* de poeta incorporável ao cânone, caminhando nessa corda bamba, com uma aura de integridade e autoconsciência, um tom lúcido, entendendo a escrita como exercício de constante “re-visão”.

Exemplo de re-visão aplicada à escrita é o poema *North American Times / Tempos Norte-Americanos*, de versos próximos a máximas: “Tudo o que escrevemos / será usado contra nós / ou contra quem amamos. / Esses são os termos, / é pegar ou largar. [...] Seguimos, mas nossas palavras ficam / tornam-se responsáveis / por mais do que pretendíamos / e isso é privilégio verbal.”¹² (RICH, 2013, p. 132). A poesia de Rich se refina à medida que abandona conclusões explícitas e performa as resistências. “Um tema velho até para mim: / a linguagem não pode tudo”¹³ (RICH, 1978, p. 19). Um trecho do poema *The Burning of Paper instead of Children / Queimar Papéis em vez de Crianças*, cujo verso mais famoso é “Esta é a língua do opressor, / mas preciso dela para falar com você.”¹⁴, faz bom exemplo de performatividade:

Componho frases na máquina de escrever noite adentro, pensando no dia de hoje. Como todos nós falamos bem. Uma língua é um mapa de nossos fracassos. Frederick Douglass escreveu num inglês mais puro que o de Milton. Pessoas sofrem extremamente na pobreza. Há métodos, mas não os usamos. Joana [d’Arc], que não sabia ler, falava uma forma camponesa de francês. Alguns dos sofrimentos são: é duro dizer a verdade; isto é a América; não posso tocar você agora. Na América, só temos o tempo presente. Corro perigo. Você corre perigo. A queima de um livro não me desperta sensações. Sei que dói queimar. Há chamas de napalm em Catonsville, Maryland. Sei que dói queimar. A máquina superaquece, minha boca queima. Não posso tocar você agora e esta é a língua do opressor.¹⁵ (RICH, 1971).

Quanto à urgência por mudanças políticas efetivas, a dialética entre teoria feminista e produção poética impede que sua teoria se torne regressivamente ortodoxa e permite à sua

¹² “Everything we write / will be used against us/ or against those we love. / These are the terms, / take them or leave them. [...] We move but our words stand / become responsible / for more than we intended / and this is verbal privilege.”.

¹³ “It was an old theme even for me: / Language cannot do everything”.

¹⁴ “This is the oppressor's language/yet I need it to talk to you.”.

¹⁵ “I am composing on the typewriter late at night, thinking of today. How well we all spoke. A language is a map of our failures. Frederick Douglass wrote an English purer than Milton's. People suffer highly in poverty. There are methods but we do not use them. Joan, who could not read, spoke some peasant form of French. Some of the suffering are: it is hard to tell the truth; this is America; I cannot touch you now. In America we have only the present tense. I am in danger. You are in danger. The burning of a book arouses no sensation in me. I know it hurts to burn. There are flames of napalm in Catonsville, Maryland. I know it hurts to burn. The typewriter is overheated, my mouth is burning. I cannot touch you and this is the oppressor's language.”.

poesia ser politicamente efetiva. Se ambas não coincidirem, é dessa não coincidência, do desafio mútuo constante, que deriva a língua comum à poeta e à pensadora ativista.

Em *On Lies, Secrets and Silence* (1979), escrevi sobre o ofuscamento e a perda da história e da cultura de que necessitam as mulheres para apurar um futuro; (...) Aquele livro, como este, surgiu de um movimento que, por sua vez, gerou um clima cultural. Linhas diretas para denúncias de estupro, abrigos para mulheres maltratadas, casas para vítimas de abuso psiquiátrico, clínicas feministas de saúde e de aborto, publicações feministas de base, o trabalho de ativistas dedicadas alimentou minha compreensão, minhas imagens e palavras. (...) Será que a escritora é uma figura privilegiada que, de certa forma, obtém o poder de definir, de descrever o próprio movimento? Será que o movimento procura regular e censurar a imaginação da escritora inevitavelmente? Ou a escritora doma sua imaginação secretamente para defender sua causa? Mas como, então, é “sua” a causa? De onde a imaginação tira suas imagens, em todo caso?¹⁶ (RICH, 1986, p. xii-xiii).

Como terceira leitura do título do livro, a busca por uma língua comum evoca a abertura do diálogo entre autora e leitor/a. Seguindo o pensamento de Alice Templeton (1994), consideramos que, ao lado da resistência, a função dialógica é um segundo princípio estrutural em sua poética. Segundo Templeton, pressupõe-se que qualquer poética feminista assuma que modos de escrever e de ler deveriam reverter opressões, provendo formas criativas de participação na cultura. Para tanto, quem escreve detém responsabilidade pelos efeitos políticos da poesia e precisa cultivá-la como forma de liberar quem lê de ideologias deterministas. Dessa forma, aproxima crítica e poesia feministas da filosofia hermenêutica moderna e do conceito fenomenológico de diálogo, os quais, fundados na concepção romântica, consideram que a linguagem é capaz de prover experiência empírica. Em *O Sonho de uma Língua Comum*, o desafio de Rich seria engajar o/a leitor/a no poema como experiência, como um ato mental e não lhe oferecer um conteúdo dado ou uma representação.

O Sonho de uma Língua Comum rende uma poesia que não é tanto uma afirmação de temas culturais feministas dirigidos a um/a leitor/a convencional, mas sim um ato de participação cultural feminista que reforma as reações entre poeta, leitor/a, poema, assunto e a própria tradição poética.¹⁷ (TEMPLETON, 1994, p. 69).

¹⁶ “In *On Lies, Secrets and Silence* (1979), I wrote of the loss and obscuring of the history and culture women need in sharpening a future; (...) That book, like this one, came out of a movement, which in turn generated a cultural climate. Rape crisis hotlines, battered-women’s shelters, houses for women emerging from psychiatric abuse, feminist health and abortion clinics, grass-roots feminist publications, the work of dedicated activists fueled my understanding, my images, and my words. (...) Is the writer a privileged figure who somehow gets the power of definition, of describing the movement itself? Does the movement inevitably seek to regulate and censor the writer’s imagination? Does the writer secretly tame her imagination in order to defend her cause? But how, then, is it “her” cause? Where does the imagination get its images anyway?”.

¹⁷ “*The Dream of a Common Language* yields poetry that is not so much a statement of feminist cultural themes addressed to the conventional reader as an act of feminist cultural participation that reforms the reactions among the poet, the reader, the poem, the poem’s subject, and poetic tradition itself.”.

Afastando-se de seus primeiros trabalhos, nos quais predominavam pose formalista, suposta objetividade e universalidade impessoais, ela passa a problematizar a instância da voz poética, chegando a incluir seu próprio nome no poema XVIII: “onde sou Adrienne sozinha”, gerando um efeito de intimismo ímpar, calculado “*coming out*” ético. Pois, mesmo nesse novo momento, a voz em seus poemas caminha não para intimismo ou ficção de si, mas para o lugar em que o estético visa escolhas éticas em termos das possibilidades existenciais da poeta e do/a leitor/a.

Esse caráter autorreflexivo de sua poesia posterior relaciona-a ao moderno romantismo, de que é também característica a relação entre subjetividade e paisagem, marcada no processo de “*out-in-out*” dos *Vinte e Um Poemas de Amor*. Esse processo romântico pode ser resumido da seguinte forma: um aspecto da paisagem evoca reflexão e dela atinge-se um *insight*, uma decisão moral ou uma resolução emocional. Em formato circular, ao final o poema retorna à cena exterior que lhe serviu de motivo e o sujeito apresenta um novo humor ou entendimento.

O paradoxo é que o projeto de Rich pretende afastar-se da transcendência egotista e escapista, embora alguns poemas reencenem um processo de transcendência íntima através de imaginações que se voltam para ambientes idílicos ou partem de cenas urbanas, ou ainda através de uma noção convencional de vontade. Entretanto, indo além desse modelo, seus poemas de amor se propõem como alternativa crítica e criativa ao legado de uma cultura. Como já dito, a armadilha consiste na dificuldade de se realizar um ato de reinterpretação tão radical que não acabe por conservar a tradição no ato de mobilizá-la. Não obstante, a busca literária de Adrienne passa a ser liberar autora e leitor/a dos mitos culturais que impedem uma nova compreensão histórica, convidando à reinterpretação do passado, a ser narrado sob perspectivas de mulheres.

Assemelhando-se a uma moderna poética romântica, a poética feminista de Rich talvez pareça nostálgica e contraditória, se não impossível, na medida em que, finalmente, a poeta deve decidir o que é “adequado” para o sujeito. Em outras palavras, sua poética feminista corre o risco de replicar o egotismo romântico, independentemente de quão autocrítica seja ou de quão opositórios sejam seus motivos.¹⁸ (TEMPLETON, 1994, p. 30).

¹⁸ “Like a modern romantic poetics, Rich's feminist poetics may seem contradictory and nostalgic, if not impossible, in that finally the poet must decide what is “adequate” for the subject. In other words, her feminist poetics risks replicating romantic egotism, no matter how self-critical it is or how oppositional its motives are.”.

O perigo de lê-la no contexto da tradição romântica moderna é a possibilidade de neutralizar sua força antitradicional. Alice Templeton ressalta ainda que a forma de sensibilidade da poesia contemporânea devém do período romântico, bem como o gérmen do feminismo enquanto movimento social. Observar o trabalho de Rich apenas enquanto manifestação do impulso romântico de cultivar os poderes transformadores da poesia é ignorar um conflito gerado pela própria estética romântica, conflito que não é exclusividade de Rich. Ou seja, a relação dúplice que essa poesia mantém com sua própria tradição. De um lado, sua incorporação do processo servindo, pela autorreflexão, ao posicionamento cauteloso, constantemente a revisar o impulso que o gera, testando instâncias do eu e do mundo em posturas que vão do solipsismo extremo à autonegação; de outro, o poema que reconstitui a experiência iluminando um problema basal para a leitora-escritora feminista: a desconfiança da poesia que concerne apenas a si, que perdeu o “sobre o que” e, portanto, parece ignorar a busca por efeitos políticos.

Recuperando essa relação histórica, Templeton (1994) aponta de que forma o romantismo sublinharia certos aspectos de uma estética feminista radical: ao recriar ou recuperar experiências de mulheres, a poesia poderia, de fato, acessar tais experiências, com alguma forma de poder intimamente ligado à realidade. Desse modo, como aponta Margaret Homans em *Women, Writers and Poetic Identity* (1980), a melhor alternativa para a poeta seria aceitar a dualidade da linguagem e buscar outra transcendência feminista. Uma que revelasse que aquela buscada pelos românticos só é possível através da coletividade (HOMANS apud TEMPLETON, 1994, p. 25). Para a autora, sem a transcendência estética, a poeta feminista corre o risco de repetir violações contra si própria. Mas, a fim de evitar apenas reverter o paradigma masculino de transcendência egotista, ela precisaria encontrar um novo modo de relacionar a persona poética ao poema. Esse novo modo seria precisamente o caráter dialógico. Um tipo de diálogo que não privilegiasse a acomodação do/a leitor/a, mas exigisse inclusão, mutualidade, contínua autocrítica.

Na primeira seção do livro, que antecede os poemas de amor, o poema *Phantasia for Elvira Shatayev* / *Fantasia para Elvira Shatayev* recria trechos de um diário imaginário da líder de alpinistas Elvira Shatayev, morta em 1974 juntamente a seu grupo durante uma nevasca em Lenin Peak, e seria um exemplo de transcendência feminista, segundo Margaret Homans (1980), em que o “eu” se move para o “nós”.

Se eu falo nesse sonho
 é com voz não mais pessoal
 (quero dizer *com vozes*)
 O vento, ao tirar nosso último fôlego,
 livrou-nos de palavras

[...]

*Um cabo azul de fogo nos enlaça
 queimando juntas na neve Não viveremos
 por menos que isso Foi o que sonhamos
 a vida toda.*

If in this sleep I speak
 it's with a voice no longer personal
 (I want to say *with voices*)
 When the wind tore our breath from us at last
 we had no need of words

[...]

*A cable of blue fire ropes our bodies
 burning together in the snow We will not live
 to settle for less We have dreamed of this
 all of our lives.*

(RICH, 1978, p. 4-6).

A representação do acontecimento histórico é impactante: corpos de mulheres corajosas vencidas pela nevasca, enlaçadas na neve, ecoando seu coletivo sim. Uma das estratégias representativas do livro constitui essa espécie de micro-historiografia imaginária, através da qual revisita a vida de mulheres históricas, representando suas vozes e imaginando o que teriam dito. Ainda na primeira parte do livro, a pintora Paula Becker e a escultora Clara Westhoff, artistas ofuscadas por seus maridos, são postas em diálogo. Um poema gira em torno do silêncio de Marie Curie em relação aos custos para sua saúde de suas pesquisas com a radioatividade¹⁹. Assim Rich mobiliza o projeto de criar uma cultura a partir do que não foi dito. Convoca a continuamente nomear e encontrar uma cultura própria: tudo questionar, olhar com frescor, descrever, umas para as outras “desde os afrescos da Era do Gelo aos selos da civilização Minoica, a face da lua com a marca da sola humana, o vírus microscópico, o corpo do planeta Terra.” (RICH, 1995, p. 13). Trata-se de tecer toda uma observação arguta sobre a história da humanidade, *herstory*.

¹⁹ Os poemas para Marie Curie e Elvira Shatayev incitam o ceticismo de Alicia Ostriker (OSTRIKER, 1983, p. 121-122), quanto à romantização do martírio feminino. Ostriker pergunta onde estaria o retrato da mulher cujo poder não mata nem a si nem a outras/os.

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com olhos frescos, de adentrar um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para mulheres mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência. Até entendermos os pressupostos nos quais nos achamos imersas, não podemos conhecer a nós mesmas. E, para mulheres, esse impulso para o conhecimento é mais do que uma busca por identidade: faz parte de nossa recusa à autodestrutividade da sociedade dominada por homens.²⁰ (RICH, 1995, p. 35).

Se *O Sonho de uma Língua Comum* evoca o afeto entre mulheres através da ideia de recuperar diálogos interditados, paradoxalmente, na sequência dos *Vinte e Um Poemas de Amor*, a amante quase não fala, “afogada em segredos”. Apesar dos esforços de ambas, a falha na comunicação espelha forças introjetadas. Daí a urgência do diálogo, de honrar os esforços, de mapear as forças operantes. No corpo da amante, a persona poética reencontra silêncios de mulheres em sentido amplo. Exemplo desse movimento, no qual um corpo se abre para o reconhecimento do corpo genérico das mulheres, é o poema VI, o qual também exemplifica certo idealismo e ilustra tendências do feminismo lésbico.

VI

Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas –
só o polegar é mais largo, longo – nessas mãos
eu entregaria o mundo, ou em muitas mãos como essas,
manuseando ferramentas, volantes
ou tocando um rosto... Tais mãos poderiam recolocar
a criança não nascida no canal de parto
ou pilotar o exploratório navio de resgate
por entre icebergs, ou reunir
os cacos feito agulhas de uma grande cratera grega
sustentando à sua volta
silhuetas de mulheres em êxtase dando longos passos
rumo à gruta da sibila ou à caverna de Elêusis –
tais mãos poderiam comportar uma violência inevitável
com tal restrição, com um tal senso
dos alcances e limites da violência
que toda violência seria, dali em diante, obsoleta.

Your small hands, precisely equal to my own –
only the thumb is larger, longer – in these hands
I could trust the world, or in many hands like these,
handling power-tools or steering-wheel
or touching a human face... Such hands could turn
the unborn child rightways in the birth canal
or pilot the exploratory rescue-ship
through icebergs, or piece together

²⁰ “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act it is an act of survival. Until we understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.”

the fine, needle-like sherds of a great krater-cup
 bearing on its sides
 figures of ecstatic women striding
 to the sibyl's den or the Eleusinian cave –
 such hands might carry out an unavoidable violence
 with such restraint, with such a grasp
 of the range and limits of violence
 that violence ever after would be obsolete.

(RICH, 1978, p. 27-28).

Celebrando as ações possíveis das mãos da amante, a persona poética redescobre as próprias capacidades e, por extensão, as das mulheres. Entretanto, mais à frente, no poema XII, há a contrapartida: “nossos corpos, tão parecidos, são no entanto tão diferentes”. A dialética entre semelhança e diferença gira em torno da tentativa de comprimir uma distância entre as duas. Como aponta Sheila Black (1998), isso se dá através de uma poética que, no caso acima, prefigura mulheres em espaços tradicionalmente masculinos – “pilotar o exploratório navio de resgate” – e, simultaneamente, refigura presenças ancestrais de sábias e parteiras, aproximando-as e invocando a criança não nascida: “o silêncio enterrando crianças indesejadas – / mulheres, desviantes, testemunhas – na areia do deserto.” [V]. O retorno final à sibila, ancestral simbólica, “profeta feminista revitalizada que proverá novo acesso às fontes”²¹ (BLACK, 1998, p. 16), antecede um lance para o futuro na projeção de uma sociedade utópica, desfecho que resvala em crença na infalibilidade da virtude feminina, tudo isso funcionando analogamente à busca por superar os silêncios dentro do casal, derivados daquelas alienações históricas entre mulheres e seus pares. Não situado no passado, nem no futuro, tampouco no presente, o poema é construído em tempo condicional, “*could*” ou “poderia”, reforçando seu caráter de sonho. O tempo futuro do pretérito e o modo subjuntivo se repetem na sequência, condicionando hipóteses e ações com o brilho de afirmações semi-operantes.

Tendo tratado do caráter dialógico que o volume de poemas incorpora simultaneamente em relação ao/à leitor/a, a outras mulheres do presente e do passado e à figura da amante, depreendo do título *O Sonho de uma Língua Comum* um último sentido evocado: a existência lésbica. Aqui opto por “língua” e não “linguagem”, pois se trata também do sexo, do corpo. Essa opção no entendimento do título recupera um caráter ambíguo, embora de forma imprevista no texto original. A própria polivalência do título acaba

²¹ “(...) the Sibyl as a revitalized feminist prophet who will provide women with new access to their own buried resources.”.

por funcionar, desse modo, como prisma que reflete outras ambiguidades textuais de que tratarei adiante.

É importante ressaltar que, para Rich, a existência lésbica não deveria andar à margem do pensamento feminista. A autora descreve um “*continuum* lésbico” que abarcaria não apenas o desejo sexual por outra mulher, mas muitas mais formas de intensidade primária entre mulheres, até mesmo outras constituições da libido, repensando os limites do erótico, não confinado a qualquer parte do corpo ou ao corpo em si. O termo pretende abarcar um grande escopo de variedades de experiências de identificação entre mulheres, ao longo da vida de cada mulher e através da história, em termos de uma agência politicamente motivada.

Considerando a possibilidade de que todas as mulheres existam em um continuum lésbico – da criança mamando no seio de sua mãe até a mulher adulta que experimenta sensações orgásticas enquanto sua própria criança está mamando, talvez relembrando o cheiro do leite de sua mãe em seu próprio leite, ou considerando até duas mulheres, tais como Chloe e Olivia, descritas por Virginia Woolf, que dividiam um laboratório, ou, ainda mais, se consideramos até mesmo a mulher que está morrendo aos noventa anos, tocada e amparada por mulheres – podemos nos ver como a mover para dentro e para fora desse continuum, mesmo se não nos identificamos como lésbicas.²² (RICH, 1986, p. 54)

Apesar das distorções que podem operar sobre um conceito como esse, vale ressaltar que, dentre as tendências do pensamento lésbico, o dito “feminismo lésbico” encontrou em Adrienne Rich um paradigma que reforçava o laço com o feminismo e reivindicava a identidade “mulher”, paralelamente a outras tendências, como o movimento “lésbico radical” que, ecoando o trabalho de Monique Wittig, separava-se dos demais feminismos e da categoria política “mulher”, no uso independente da identidade lésbica. Embora Adrienne Rich (1986) reconhecesse a importância do separatismo como forma de estratégia e aterramento, nunca se considerou uma separatista e opunha-se à pressão para a homogeneização que parecia derivar de determinismos biológicos. Em resumo, Rich realiza uma ponte entre os feminismos e os movimentos lésbicos. Ao se autodenominar uma feminista radical durante a década de 80, após quinze anos no *Women's Liberation Movement*, ela o entendia como um movimento autônomo que priorizava a identificação entre mulheres, visando a sua liberação independentemente das demais demandas de outros movimentos

²² “If we consider the possibility that all women – from the infant suckling at her mother’s breast, to the grown woman experiencing orgasmic sensations while suckling her own child, perhaps recalling her mother’s milk smell in her own, to two women, like Virginia Woolf’s Chloe and Olivia, who share a laboratory, to the woman dying at ninety, touched and handled by women—exist on a lesbian continuum, we can see ourselves as moving in and out of this continuum, whether we identify ourselves as lesbian or not.”.

político-sociais, ou seja, recusando-se a postergá-la até “depois da revolução”. No entanto, de modo mais insistente durante a década de 80, sob o governo de Reagan, a autora problematiza em vários de seus ensaios os solipsismos gerados a partir de vieses culturais, raciais e econômicos através dos quais era tratada a categoria generalizante “todas as mulheres”:

De que modo o racismo entrava e derrota a visão feminista radical ou lésbico-feminista da identificação entre mulheres; o quanto esta é um resíduo de lealdade aos homens brancos? Contudo, a mulher que tentar encaixar racismo e classe numa análise estritamente radical-feminista descobre que o esquema não fecha. (...) A eleição de Reagan; o aumento da lacuna entre pobres e ricos nos Estados Unidos; a proliferação de mísseis nucleares pelo mundo; ódio e violência racistas e antissemitas crescentes; um movimento internacional de mulheres negras cada vez mais visível; as contradições ricamente difíceis do feminismo judeu emergente. O descontentamento com os impulsos polarizantes no feminismo radical, com a academização do *Women's Studies*, com a facilidade com que, numa sociedade tendendo à Direita, o feminismo pode descambar num enclave ou em mero idealismo. O sentido urgente da década de 80 oferecendo novas oportunidades em troca de compromissos mais complicados.²³ (RICH, 1986, p. xii-xiii).

O trecho acima, retirado do conjunto de ensaios *Blood, Bread and Poetry – Selected Prose / Sangue, Pão e Poesia – Prosa Seleccionada 1979-1985* revela um desenvolvimento subsequente ao momento em que foi gerado *O Sonho de uma Língua Comum*. A partir desse fermento coletivo da década de 70, seus esforços para pensar o poder de comunidades de mulheres a partir de uma nova consciência, gera, em 1980, a publicação do famoso ensaio *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence / Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*, no qual cunha o supracitado “*continuum* lésbico” e advoga o apagamento da existência lésbica da literatura acadêmica feminista como antifeminista. Fomentando debates, o ensaio tornou-se uma referência teórica por fazer frente a uma enorme gama de textos feministas sendo produzidos naquele momento que ignoravam a existência lésbica. O ensaio, ainda que não seja a última palavra de Rich sobre o assunto, ao menos revela o pensamento entrevisto no conjunto de poemas objeto desta dissertação. Isto é, a inextrincabilidade de se pensar a obstrução da memória histórica das agências de mulheres,

²³ “How does racism hinder and defeat the lesbian-feminist, or radical-feminist, vision of women identification; how much is it a residue of loyalties to white men? But the woman trying to fit racism and class into a strictly radical-feminist analysis finds that the box won't pack. (...) The election of Reagan; a swiftly widening gulf between rich and poor in the United States; the proliferation of nuclear missiles world-wide; a growing brazenness of racist and anti-Semitic hatred and violence; an increasingly visible and vocal international movement of women of color; richly difficult contradictions of emerging Jewish feminism. Discontent with the polarizing impulses within radical feminism, with the academization of Women's Studies, with how easily, in a society turning Rightward, feminism can blur into female enclave, how feminist affirmations of women can slide into mere idealism. A urgent sense of the 1980 as offering new opportunities in exchange of more complicated commitments.”.

que as priva de reconhecer a existência daquelas que, antes e sempre, resistiram às supremacias e de se pensar a obstrução das relações íntimas entre mulheres e os registros das mesmas, inclusas nisso as relações lésbicas, cujo apagamento, em especial, pode revelar o funcionamento de mecanismos de obstrução à própria existência da mulher.

Uma vez que Adrienne Rich considerava seu pensamento como processo contínuo de investigação, recriação, reeducação e autocrítica, seus poemas e demais textos costumam sempre aparecer datados pela autora. É importante destacar que o livro de que trato aqui é um ápice na transformação de seu pensamento e uma ponte literária para toda essa época de debates. *O Sonho de uma Língua Comum* representa, no longo renascer que sua obra mapeia, um momento de liberação e mantém um brilho que dificilmente a teoria conserva. O sonho então aqui se realiza, na tradução que proponho: diálogo com o tempo.

Todas as acepções dadas acima para o título do livro guirlandam os poemas constelados. *Vinte e Um Poemas de Amor* contêm uma narrativa dada por vislumbres. Criar uma forma de vida, uma forma-sexo e uma comunicação são buscas que se imbricam. Cabe apurar impulsos e recuos pormenores, cintilações de ditos e não-ditos, a busca da língua em cada verso, a partir de certas marcas de significância, que se desdobram aqui numa poética da tradução.

2. Duas mulheres juntas é um trabalho

2.1 Estudos feministas da tradução e tradução não-sexista: cooperação da tradutora e tradução como crítica

Ao longo da história, diversas mulheres anônimas encontraram no exercício da tradução um acesso ao meio literário e provavelmente esboçaram seus pensamentos sobre o processo em notas, prefácios, correspondências íntimas, metatextos, em grande parte perdidos e que os estudos feministas da tradução buscam recuperar²⁴. Outras criavam sob pseudônimos masculinos²⁵ ou apresentavam a editores seus próprios escritos como sendo traduções a fim de alcançar legitimidade (KORD apud CASTRO, 2017)²⁶.

A relação entre gênero e tradução espelhou-se em diversas metáforas sexistas – “as belas infiéis”, “paternidade do texto”, “traição da língua”, “penetração do texto de partida” – baseadas na associação entre tradução, reprodução e um *status* secundário da mulher e entre original, criação e um *status* primário do homem (CHAMBERLAIN, 1992, 1998). Mesmo quando mulheres já ocupavam o lugar de autoras, não são poucos os casos em que a tradução e o mercado editorial foram utilizados como métodos repressores. É exemplar a tradução de *O Segundo Sexo* para o inglês realizada por Howard Parshley, em que se suprimiu cerca de quinze por cento do primeiro volume e cerca de sessenta páginas do segundo (longas seções sobre as façanhas de mulheres na história, tabus sobre relações lésbicas, descrições do árduo trabalho das donas de casa), realizando uma “falotradução” (HENITIUK apud CASTRO,

²⁴ Revisões bibliográficas contendo exemplos de trabalhos extensivos e cuidadosos acerca de recuperar as historiografias de tradutoras e a relevância de seus trabalhos para o desenvolvimento das literaturas nacionais, bem como exemplos de pesquisas e críticas de traduções feministas em diversas épocas podem ser encontrados no artigo da pesquisadora Rosvitha Friesen Blume, *Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero* (2010), nos tradicionais trabalhos de Louise Von Flotow, *Translation and gender – Translating in the “Era of Feminism”* (1997) e de Sherry Simon, *Gender in Translation* (1996). Para discussões atualizadas dos rumos dos estudos feministas da tradução, recomendo os artigos de Olga Castro elencados na bibliografia.

²⁵ Exemplos famosos: Mary Ann Evans, escritora importante do período vitoriano, escrevia sob o pseudônimo George Eliot; no século XIX, Charlotte, Emily e Anne Brontë escreveram sob os pseudônimos “Currer, Ellis e Acton Bell” para publicar, respectivamente, “Jane Eyre”, “A Inquilina de Wildfell Hall” e “O Morro dos Ventos Uivantes”; Isabelle Eberhardt, a alemã que em 1897 se mudou para a Argélia, converteu-se ao Islã e viveu travestida como homem, tendo sido considerada postumamente uma precursora do pensamento decolonial, publicou suas primeiras histórias sob o pseudônimo Nicolas Podolinsky; a catalã Catarila Albert, que escrevia como Victor Català.

²⁶ KORD, Susanne. “The Innocent Translator: Translation as pseudonymous behaviour in eighteenth-century German women’s writing”. In: *The Jerome Quarterly* 9, 1994. p. 11-13.

2017) e gerando a recepção de Simone de Beauvoir como filósofa desconexa, além de desentendimentos entre feministas anglófonas e francófonas²⁷.

Quanto à discriminação de mulheres no mercado editorial, cito o caso de Violette Leduc. A autora redigia o magistral *Thérèse et Isabelle / Teresa e Isabel* em 1954, nos mesmos anos em que Bataille e Breton “explodiam os limites do dizível”. Sua representação literária inédita da homossexualidade feminina de forma crua e direta, bem como o discurso biográfico do lugar de pária, aproximam-na da escrita de Jean Genet. Entretanto, enquanto o homoerotismo masculino de Genet já era publicado na década de 40 (cf. *Journal du Voleur / Diário de um Ladrão*, Gallimard, 1947), a literatura lésbica de Leduc foi repetidamente censurada pela mesma editora, apesar do amadrinhamento de Beauvoir e de uma narrativa sobre adolescentes que descobrem a paixão em um internato parecer, à primeira vista, menos ameaçadora do que a fetichização do crime no ambiente homoerótico dos presídios retratados na obra de Genet. O texto, que constituía a primeira parte do romance *Ravages / Destroços* (1955), foi retirado a conselho do editor, que temia o escândalo. A editora Gallimard concordou em publicar *Teresa e Isabel* em 1966, em versão abreviada. Apenas em 2000 é lançada a edição integral, preparada por Carlo Jansiti a partir da versão de 1954. O que justifica esse atraso de meia década? O que, naquele texto, é mais transgressivo do que uma personagem de Genet caminhando pelos cais com um frasco de vaselina no bolso?

Considerando o mercado editorial brasileiro, pode-se supor que a primazia da publicação de Marguerite Duras e Jean Genet frente a Violette Leduc e Monique Wittig, tratando-se de quatro autor/as frances/as relevantes e pioneiro/as em tratar de temas polêmicos, deve-se, ainda que em partes, ao destaque que as obras de Duras e Genet reservam à figura masculina. O mais famoso romance de Duras, *L'Amant / O Amante* (1984), retrata com tons biográficos a relação de uma jovem francesa de quinze anos com um chinês na Indochina colonial. *Querelle*, de Genet, trata do desejo homossexual no mundo da criminalidade. Monique Wittig explora universos exclusivos a mulheres em *Les Guérillères / As Guerrilheiras*, 1969 e *Le Corps Lesbien / O Corpo Lésbico*, 1973, mas não mais

²⁷ “Margaret Simons faz uma crítica dessa tradução em 1983, mostrando que em torno de 12% do original foi deletado (principalmente notas); 78 mulheres mencionadas por Beauvoir foram deixadas de fora (políticas, líderes militares, cortesãs, santas, artistas e poetisas); referências a relações lésbicas foram deletadas; referências ao tédio da vida doméstica cotidiana das mulheres foram igualmente cortadas. Segundo Sherry Simon (1996, p. 90-91) os cortes são problemáticos, porque fazem a linha argumentativa e o pensamento de Beauvoir parecer confuso e incoerente. O tradutor distorceu também os argumentos de Simone sobre o feminismo socialista, deletando porções de seus apontamentos históricos e traduziu mal muitos termos da filosofia existencialista e do marxismo.” (BLUME, 2010, p. 127).

exclusivos que os presídios de Genet. Assim como Leduc não é menos biográfica ou poética que Duras.

Violette Leduc e Djuna Barnes não são reeditadas no Brasil há pelo menos vinte anos. Monique Wittig, Adrienne Rich e Audre Lorde começam a ser editadas, para tomar como exemplos autoras canônicas francesas e norteamericanas, sem contar tantas de nacionalidades diversas que também se busca trazer à tona, por exemplo, através do projeto Pontes Outras, uma plataforma virtual de tradução de mulheres para o português brasileiro.

Num sentido decolonial, ao tratar da demanda por representação e da herança do silenciamento, corre-se o risco de fundar um discurso sobre a falta ou de reiterar o apagamento. Vindo à tona com mais visibilidade, há que se apontar as escritoras brasileiras que, desde os anos 70, vêm abordando o desejo homoerótico: Simone Brantes, Angélica Freitas, Katia Borges, Tatiana Nascimento, Lisa Alves, Cecília Floresta, Cristina Judar, dentre outras. A produção nacional borbulha através da proliferação de pequenas editoras, de forma que mais livros – inclusive os que não vingaram anteriormente – são traduzidos, divulgados e distribuídos de maneira horizontal, num “*contraban de llum*”, “contrabando de luz”, como diz um verso de Maria Mercè Marçal, poeta catalã, que no momento é traduzida por Beatriz Regina Guimarães Barboza em parceria com Meritxell Marsal, pesquisadoras da UFSC.

Dado o contexto, este projeto de mestrado faz parte do movimento que, nas palavras de Rich, trabalha para retirar as mordanças e encher as prateleiras com os livros não escritos. Primeira razão é a escolha do texto, a partir de uma concepção de tradução como ato necessariamente ideológico e político. Em *Vinte e Um Poemas de Amor*, a questão se coloca:

sim; e ainda temos de lidar com Swift
averso à carne da mulher, mas louvando sua mente,
Goethe e seu pavor das Mães, Claudel difamando Gide,
e os fantasmas — suas mãos cruzadas por séculos —
de artistas morrendo no parto, sábias carbonizadas em estacas
séculos de livros não escritos empilhados atrás destas prateleiras;
e ainda temos de encarar a abstenção
de homens que não queriam, mulheres que não poderiam falar
à nossa vida — esse buraco ainda não escavado
chamado civilização, esse ato de tradução, esse meio-mundo.

yes; and we still have to reckon with Swift
loathing the woman's flesh while praising her mind,
Goethe's dread of the Mothers, Claudel vilifying Gide,
and the ghosts — their hands clasped for centuries —
of artists dying in childbirth, wise-women charred at the stake,
centuries of books unwritten piled behind these shelves;
and we still have to stare into the absence
of men who would not, women who could not, speak

to our life — this still unexcavated hole
called civilization, this act of translation, this half-world.

(RICH, 1978, p. 27).

As intersecções entre feminismos e Estudos da Tradução, que hoje permitem maior ímpeto em recuperar a produção literária de tantas às quais não se fez jus, seja por não terem sido publicadas ou por terem seus livros neutralizados por editores e tradutores, se intensifica a partir da década de 70, endossando os movimentos “pós” – pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-estruturalismo – e um renovado interesse por estudos culturais. Essa intersecção enriqueceu ambas as disciplinas, emaranhando questões quanto a categorias como “autoria”, “sujeito” e “objetividade”. Derivada de tal intersecção, surge a escola de tradução feminista canadense nos anos 80, paradigmática dadas as suas grandes contribuições à área dos ET. Essa corrente de trabalho e pensamento defendia a incorporação de ideologias feministas à tradução pela necessidade de se articular novas vias de expressão e dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade. Por vezes, a escola é associada a teorias e práticas controversas, como o “*hijacking*” (técnica de “sequestro” pela qual a tradução atribui outra função ideológica antes inobservada no texto) ou a inovações linguísticas vanguardistas como os neologismos que retiravam a “neutralidade” dos termos de língua inglesa (*authers*, *translatresses*, *translator*), conferindo-lhes a marcação de gênero gramatical que apresentavam em textos francófonos. São contundentes as críticas como as de Rosemary Arrojo (1995) a uma ética contraditória de algumas posturas teóricas da escola canadense, problematizando nelas uma atitude de generalização e essencialismo em relação a uma definição universal e estável de “mulheres” enquanto grupo oprimido, levando ao apagamento das diferenças, por exemplo. Contudo, os mecanismos pioneiros de suplementação, anotação, comentário e intervenções pensados por seus principais integrantes – o tradutor Howard Scott e as tradutoras Barbara Godard, Marlene Wildeman, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow e, fora do Canadá, Suzanne Jill Levine – abriram caminho para importantes debates e pontes.

A revisão perpetrada pelos feminismos de segunda onda sobre diferentes disciplinas revelou os critérios patriarcais que as norteavam, constatando que o fato de um/a sujeito/a não se subscrever a uma ideologia particular em escrita e tradução implica aderir de forma inconsciente à ideologia dominante, frequentemente associada aos usos de linguagem supostamente “neutros” (ALTHUSSER apud CASTRO, 2017). Pelo viés da importância

atribuída a questões culturais e ideológicas, o encontro desses feminismos com as teorias de tradução revelou-se mutuamente enriquecedor. Essa virada ideológica nas teorias feministas, que fez cair o que ainda remanesce de conceitos como transparência, neutralidade e objetividade, coincide com a virada cultural nos Estudos da Tradução, época em que já estão problematizados conceitos como fidelidade, equivalência e transparência em tradução, superados ao menos no discurso teórico (CASTRO, 2017). A partir dessa virada cultural, a qual integram Susan Bassnett, André Lefevere, Mary Snell-Hornby e outras/os, as teorias de tradução voltam a atenção para o processo; passa-se a considerar as transferências culturais além das linguísticas; os balanços entre “domesticação” e “estrangeirização” (Venutti, Berman); a figura do sujeito/a tradutor/a e suas agências.

Dessa intersecção resulta que o campo da tradução feminista, ao incorporar ideologias feministas, visa a, além de dismantlar a carga patriarcal da linguagem, substituir a tradutora modesta, invisível ou despretensiosa por uma personagem ativa no processo de criação e circulação de discursos, com o objetivo de fazer a linguagem falar pelas mulheres.

Também se poderia argumentar que, assim como os feminismos se erigem como um discurso de resistência contra os valores patriarcais e neoliberais que exercem uma opressão e discriminação de gênero, a tradução pode constituir uma forma de resistência contra o “o capitalismo multinacional e as instituições políticas com as quais a atual economia global se alinha” (VENUTTI 2008:18). Dessa forma, põe-se em destaque o ativismo social implícito em ambas as disciplinas, superando aquelas críticas que acusavam os discursos teóricos (sobre tradução e feminismos) de permanecer no terreno da divagação filosófica estéril. (CASTRO, 2017, p. 226-227).

Como aponta Olga Castro (2017) em *(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?*, no momento atual cabe reconsiderar a intersecção com os feminismos de segunda onda, que inspiraram a escola canadense, mas já não se prestam ao desenvolvimento de novas propostas. Para tanto, a autora considera produtiva a aproximação com a terceira onda de estudos linguísticos feministas e com a área de análise do discurso feminista, visando a uma terceira onda também nos estudos feministas da tradução. Terceira onda que tenha por princípio uma análise mais concentrada no discurso sustentado tanto na unidade da palavra quanto nas sentenças, em termos de cada enunciado, contexto e perspectiva leitora, abandonando-se afirmações globais tanto sobre o que seja uma “mulher”, quanto sobre usos sistemáticos da linguagem. Isto é, evitando análises universais e priorizando as contextualizadas que permitam sinalizar e problematizar os limites da significação, caso a caso. Além disso, a representação de gênero passa a ser concomitante a

outras variáveis como classe, raça, geografia, sexualidade, idade, conforme já apontam feminismos negros, pós-coloniais e queer²⁸.

A consciência crítica das representações, em termos de discurso e de cada palavra, implica em quem traduz a responsabilidade ética por tornar a linguagem, enquanto veículo de discursos que configuram as realidades, mais inclusiva em sentido amplo. Devido a isso, nota-se a tendência, conforme nos afastamos de generalizações, ao desenvolvimento de uma consciência ativa e dinâmica visando a comunicações não-sexistas. Se a mudança na linguagem é essencial para a alteração das estruturas opressoras em um mundo globalizado, uma tradução inclusiva é fundamental ao processo de não reprodução de estereótipos. É, portanto, para uma consciência da linguagem e de seus usos políticos no mundo contemporâneo, em especial num sentido não-sexista, que se voltam as novas teorias feministas de tradução.

Cabe à tradutora reconhecer seu lugar de fala dentre a diversidade das experiências de mulheres. Nas expressões de Maier Gadayol, cabe ser uma tradutora que se identifica com mulheres ou tradutora com consciência de gênero (GODAYOL apud CASTRO, 2017), sob a atenção de não recair em generalização e essencialismo.

Para a concepção de uma tradução crítica, é preciso, ainda que brevemente, esboçar o labirinto. Vale considerar a divergência dos caminhos daquelas autoras que, visionárias a seu modo, nas décadas de 70 e 80, previam o imprevisível, projetavam um futuro para a invenção de uma escrita insurgente, pela qual mulheres retornavam do longe, do sempre, retomando suas sexualidades, seus corpos e sua escrita. A posição de Donna Haraway no *Manifesto Ciborgue* de 1984 pode constituir um contraponto à essencialização:

As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. Não existe nada no fato de ser “mulher” que una naturalmente as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. (HARAWAY, 2009, p. 47).

²⁸ CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2016.

FLOTOW, Luise Von; FARAHZAD, Farzaneh. *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2017.

Donna Haraway resiste à biologização dos destinos sociais. Gayle Rubin também refuta a essencialização do gênero ou da anatomia em *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política” do Sexo* (1975), ao sobrepor leituras de Freud, Lévi-Strauss, Marx e Lacan com a finalidade de repensar os mecanismos das economias políticas em torno dos sistemas sexo / gênero. A origem da opressão monótona e redundante das “fêmeas”, a assimetria sistemática de direitos entre os gêneros e a repetitiva coerção sobre a sexualidade “feminina”, predominantes nas sociedades descritas por Lévi-Strauss, até mesmo naquelas que não podem ser lidas como “capitalistas”, “patriarcais” ou “coloniais”, permanece uma questão. Até que ponto a “troca de mulheres” ou o “preço da noiva” fundamentam certas estruturas de parentesco na origem da própria cultura? Como o tabu do incesto pressupõe frequentemente um tabu prévio e menos explícito contra a homossexualidade? Se não cabe à discussão do trabalho que realize nesta dissertação um aprofundamento sobre as problemáticas em torno das categorias identitárias, cabe contudo destacar que o termo “mulher” não é ponto pacífico, nem categoria facilmente abandonável. Localizar as relações políticas e econômicas implicadas nas estruturas sexo / gênero é necessário se os feminismos se propõem a reverter as opressões a partir de reformulações, quer seja das estruturas econômicas, quer seja de vínculos sociais ou contratos de “parentesco”.

Em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), Silvia Federici atualiza, frente à década presente, uma análise da transição para o capitalismo, sustentando que o reenquadramento da mulher medieval foi tão importante para o desenvolvimento do sistema capitalista quanto a expropriação do campesinato europeu de suas terras, a colonização e a escravidão. Sua premissa é que a caça às bruxas foi uma política de extermínio voltada contra aqueles tipos que ameaçavam o projeto do capital: a curandeira, a mulher velha conhecedora de plantas e técnicas contraceptivas, a mulher independente, a solteira, a herege. Isso visando a privar os sujeitos femininos de seus saberes e autonomias, a fim de que passassem a fornecer compulsoriamente a força de trabalho proletária através de seu trabalho reprodutivo assalariado, base de sua subjugação. Não se pode, contudo, atribuir a subjugação do gênero ao advento do capitalismo, idealizando uma mulher medieval pré-capitalista, ainda que o gênero integre, de fato, o funcionamento da economia.

Desse ponto de vista, os debates que tiveram lugar entre as feministas pós-modernas acerca da necessidade de desfazer-se do termo “mulher” como categoria de análise e definir o feminismo em termos puramente oposicionais foram mal orientados. Para reformular o argumento que apresentei: se, na sociedade capitalista, a “feminilidade”

foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular. Se a resposta for negativa (tal como ocorre quando consideramos a organização atual do trabalho reprodutivo), então “mulher” é uma categoria de análise legítima, e as atividades associadas à reprodução seguem sendo um terreno de luta fundamental para as mulheres – como era para o movimento feminista dos anos 70 (...). (FEDERICI, 2017, p. 31).

Embora Adrienne Rich compreendesse, no início dos anos 80, os limites do pensamento feminista radical em relação a essencialismos, como se observa no prefácio e em diversos pontos da coletânea de ensaios *Blood, Bread and Poetry*, dificilmente corroboraria uma afirmação como a de que nada no fato de ser mulher uma naturalmente mulheres. Isso porque, se não é possível averiguar uma essência, a experiência histórica as une na prática. Além de que, considerar a implosão da categoria de gênero, entendida como social e circunstancial, se faz contraproducente para a promoção da associação entre mulheres, ainda que seja necessário questionar tal categoria e entendê-la na intersecção com outras construções, como a de raça. No entanto, Donna Haraway parece estar atenta, já na década de 80, ao reforço perigoso das dualidades que estão na origem constitutiva das opressões e atravancam um futuro de novas organizações profundamente diferentes. Ela insistia em que as socialistas e as feministas estadunidenses enxergavam “profundos dualismos entre mente e corpo, entre animal e máquina, entre idealismo e materialismo nas práticas sociais, nas formações simbólicas e nos artefatos físicos associados com a ‘alta tecnologia’” (HARAWAY, 2009, p. 56), dualismos estes replicantes das estruturas de oposição da episteme ocidental. O verso que abre *Vinte e Um Poemas de Amor* revela essa associação entre tecnologia e dominação: “Onde quer que nesta cidade telas cintilem”. Não é preciso vasculhar muito a bibliografia de Rich, para perceber constantes associações entre tecnologias como a televisão e submissão, passividade: “Um mundo de homens. Mas acabado. / Eles mesmos o venderam para as máquinas.”²⁹ diz o verso de *Walking in the Dark / Andando no Escuro*. Isso enquanto, para Haraway, se fazia necessário, rumo a uma nova forma de socialização, contrapor a dualidade através da qual a técnica se relacionava necessariamente à dominação e requeria um corpo orgânico que organizasse a resistência contra ela.

Nesse sentido, Adrienne Rich apresenta para Donna Haraway um segundo problema que é a parca exploração do encanto da corporeidade, do prazer das especificidades que derivam das experiências de mulheres, por exemplo se a compararmos às feministas francesas

²⁹ “A man’s world. But finished. / They themselves have sold it to the machines.”.

da mesma época, as quais tendiam a voltar mais sua atenção para as relações entre gênero e linguagem, isto é, entre escrita, leitura e corpo. Isso embora *Vinte e Um Poemas de Amor* seja, inclusive na exploração do erótico, um ápice na poesia de Rich, poeta de ideias, embebida nas tendências teóricas das feministas anglo-americanas, por sua vez, mais concentradas nas perspectivas sociológicas relacionadas às construções de gênero (BASSNETT, 1992).

As feministas francesas, como Luce Irigaray e Monique Wittig, apesar de todas as suas diferenças, sabem como escrever o corpo, como interligar erotismo, cosmologia e política, a partir da imagística da corporificação e, especialmente para Wittig, a partir da imagística da fragmentação e da reconstituição de corpos. Feministas radicais estadunidenses, como Susan Griffin, Audre Lorde e Adrienne Rich, têm afetado profundamente nossas imaginações políticas, mesmo que restringindo demasiadamente, talvez, aquilo que nós pensamos como sendo uma linguagem corporal e política amigável. Elas insistem no orgânico, opondo-o ao tecnológico. Mas seus sistemas simbólicos, bem como as perspectivas que lhe são relacionadas (o ecofeminismo e o paganismo feminista), repleto de organicismos, só podem ser compreendidos como – para usar os termos de Sandoval – ideologias de oposição adequadas ao final do século XX. (HARAWAY, 2009, p. 85).

Contudo, embora Haraway elogie Wittig e Irigaray, estas também se baseiam naquilo que, na prática, gera pontos de contato entre as subjetividades de indivíduos socializados como mulheres, apesar das especificidades culturais. Tanto Rich quanto Wittig ou Irigaray sentem a fascinação pelos mundos não criados, não vividos, nos quais os valores, os direitos e as formas da cultura derivassem das necessidades de mulheres, com tudo o que neles pudesse ser diferente. Talvez a distinção feita por Haraway destaque que, na poesia de Rich, isso por vezes se dá pela negatividade, pelo senso de denúncia e resistência. *Natural Resources / Recursos Naturais*, um dos poemas da terceira parte do livro aqui abordado, *O Sonho de uma Língua Comum*, traz o seguinte trecho:

Você é capaz de imaginar um mundo só de mulheres,
o entrevistador pergunta. *Você poderia imaginar*

um mundo onde mulheres estão ausentes? (Ele acreditava
que estava brincando.) Mas eu tenho de imaginar,

num mesmo e único momento, ambos. Porque
eu vivo em ambos. *Você é capaz de imaginar,*

o entrevistador pergunta, *um mundo de homens?*
(Ele achava que estava brincando.) *Se sim, então,*

um mundo onde homens estão ausentes?
Respondo ausente, exausta: *Sim.*

Could you imagine a world of women only,
The interviewer asked. *Can you imagine*

a world where women are absent. (He believed
he was joking.) Yet I have to imagine

at one and the same moment, both. Because
I live in both. *Can you imagine,*

the interviewer asked, *a world of men?*
(He thought he was joking.) *If so, then,*

a world where men are absent?
Absently, wearily, I answered: Yes.

(RICH, 1978, p. 61).

Talvez se possa considerar aí a diferença. Enquanto Wittig e Irigaray criam ostensivamente o positivo do *comum* – a potência de outros imaginários, corpos, valores, gostos, cheiros e texturas –, Rich almeja e realiza sua abordagem do *comum* ao modo mais mental. Isso levando em conta, ainda, que a sequência de que tratamos aqui, em contraste com o conjunto de seus poemas, destaque-se justamente pela busca desse positivo corpóreo, da “língua comum”. Em *O Sorriso da Medusa* (1976), Hélène Cixous imagina a comunidade entre mulheres pelo lado da abundância, do convite a outras produções:

Quando eu digo “mulher,” estou falando da mulher em seu inevitável sofrimento contra o homem convencional; e de um sujeito mulher universal que deve trazer seus sentidos e significados históricos às mulheres. Mas antes precisa ser dito que, a despeito da grandeza da repressão que as manteve no “escuro”—escuro que tentam forçar as mulheres a aceitar como atributo delas—não há, neste momento, uma mulher genérica, uma mulher típica. O que elas têm *em comum* vou dizer. Mas o que me atinge é a riqueza infinita de suas constituições individuais: não se pode falar de *uma* sexualidade feminina uniforme, homogênea, classificável em códigos—tal como não se pode falar de um inconsciente semelhante a outro. O imaginário das mulheres é inexaurível, como música, pintura, escrita: sua fruição de fantasmas é incrível. (...) Eu desejaria que aquela mulher escrevesse e proclamasse seu império único de modo que outras mulheres, outras soberanas não reconhecidas, pudessem exclamar: eu, também, transbordo; meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece canções nunca ouvidas. Vez após outra eu também me senti tão cheia de correntes luminosas que poderia explodir—explodir com formas muito mais belas do que as emolduradas e vendidas por fortunas fétidas. E eu, também, nada disse, nada mostrei; não abri minha boca. Não repinteí minha metade do mundo.³⁰ (CIXOUS, 1976, p. 875-876).

³⁰ “When I say “woman,” I’m speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the “dark”—that dark which people have been trying to make them accept as their attribute—there is at this time, no general woman, no one typical woman. What they have *in common* I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can’t talk about *a* female, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another. Women’s imaginary is inexhaustible, like music, painting,

Nesse texto, Hélène Cixous cria uma ponte tênue entre o *continuum* de Rich, “dar a mulher à mulher”, o pensamento de Haraway e outras concepções de pós-humano, ao descrever o feminino enquanto múltiplo, transversal, não generalizável, estado intermediário ou “*in-betweeness*”: “Um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo.”³¹ (CIXOUS, 1976, p. 888). Isto é, remove um “feminino” de uma significação derivada da oposição a um “masculino”, colocando-o como aquilo que atravessa ou transgride os polos. Posteriormente Susan Bassnett (1992) incorpora tal discussão de Cixous em seu artigo sobre uma “teoria orgásmica” da tradução, artigo que foi criticado por Rosemary Arrojo através de sua perspectiva pós-estruturalista (1995), dentre outras razões, devido ao reforço de polaridades logocêntricas como “violência” e “não-violência” em tradução e uma nova essencialização de “feminino” como “conceito mestre”; ou seja, Arrojo aponta as fragilidades de um texto que não transcende o primeiro estágio de uma inversão feminista dos valores culturais.

Em *Feminist, Female, Feminine* (1989), Toril Moi também insiste que, mesmo colaborando com a desconstrução da lógica binária da metafísica patriarcal, a teorização de Cixous a respeito de uma “*feminine writing*” – “*femininity*”, “feminilidade” aqui como termo gendrado, referente a características culturalmente definidas ou a uma posição marginal na ordem simbólica – se confunde com uma “*female writing*” – “*femaleness*”, “feminilidade” enquanto questão biológica, do sexo feminino, fêmea – recaindo assim num essencialismo biológico ou histórico-social.

Para Moril, Julia Kristeva (1979) consegue articular melhor a desconstrução derridiana com as lutas feministas, a partir do entendimento de que estas contêm três camadas não excludentes e concomitantes: “(1) Mulheres demandam acesso igualitário à ordem simbólica. Feminismo liberal. Igualdade. (2) Mulheres rejeitam a ordem simbólica patriarcal em nome da diferença. Feminismo Radical. Feminilidade exaltada. (3) Mulheres rejeitam a dicotomia entre

writing: their stream of phantasms is incredible. (...) I wished that that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again I, too, have felt so full of luminous torrents that I could burst—burst with forms much more beautiful than those which are put up in frames and sold for a stinking fortune. And I, too, said nothing, showed nothing; I didn’t open my mouth. I didn’t repent my half of the world.”

³¹ “A feminine text cannot fail to be more than subversive.”

masculino e feminino como sendo metafísica (Posição da própria Kristeva).”³² (MORIL, 1989, p.128). Com isso, ainda que a “identidade sexual” não signifique muito em um espaço teórico no qual a própria noção de identidade esteja desafiada, advogar a posição 3 não exclui as outras duas camadas, politicamente relevantes.

Em resumo, concentrando-me no que as autoras do período têm em comum, para assim contextualizar as demandas dos poemas de Adrienne Rich, destaco: a busca de uma nova escrita, de novos corpos e de epistemes não falocêntricas.

De volta à problemática da escrita do corpo e da busca de uma “sujeita” em *Vinte e Um Poemas de Amor*, o conflito implícito é que a desconstrução do sujeito ocidental ocorreu antes que houvesse uma “sujeita”. De forma a ocasionar essa já apontada resistência nos feminismos de segunda onda, aos quais Rich se alinha, contra o colapso das distinções nítidas entre organismo e máquina e demais distinções que estruturam o “eu” ocidental, quando as lutas feministas estão, finalmente, a trazer à tona as corporeidades, com o ímpeto de remediar o antinarcisismo, o antiamor e a negligência às vozes de mulheres.

Como já dito, *O Sonho de uma Língua Comum* trata de dar à luz a mulher perdida: “Olho meu rosto no espelho e vejo / uma mulher seminascida”³³ – verso de *Upper Broadway / Broadway de cima* (RICH, 1978, p. 57). Adrienne Rich está preocupada em desfazer as polaridades entre mulheres, em especial, as forças que geram desidentificação. Isso deve ser levado em consideração, se me proponho a pensar a tradução como criação e crítica, negociando um duplo viés ético. A questão fica: como gerar uma tradução inclusiva de um texto que busca falar de mulheres e para mulheres, com certo nível de exclusividade?

Um pressuposto extraível de abordagens como a de André Lefevere e Susan Bassnet sobre “reescrever” (Basnett, 1991) e a de Haroldo de Campos (1992, 2013) sobre “transcriar” é a significação como evento instável. De modo a entender que se traduz a partir de uma interpretação e não de um “original” imutável ao longo do tempo. Pensando nas tendências pós-estruturalistas, a estrutura de um texto, mesmo que não promova infinitas interpretações, existe somente em cada leitura possível. Entende-se, assim, que o significado não está afixado, mas se dá num conjunto de negociações dentro dos sistemas sociais em que o texto é produzido e circula.

³² “(1) Women demand equal access to the symbolic order. Liberal feminism. Equality. (2) Women reject the male symbolic order in the name of difference. Radical feminism. Femininity extolled. (3) Women reject the dichotomy between masculine and feminine as metaphysical. (This is Kristeva’s own position).”.

³³ “I look at my face in the glass and see / a halfborn woman”.

Em 1985, Myriam Diaz-Diocaretz publica *Translating Poetic Discourse: Questions of Feminist Strategies in Adrienne Rich*, um dos primeiros trabalhos inteiramente dedicados a uma tradução feminista comentada, no qual menciona, dentre outros casos, algumas questões da tradução para o espanhol dos mesmos *Vinte e Um Poemas de Amor*. Myriam Diaz-Diocaretz abordava, naquela época, o problema específico de se traduzir um texto feminista e argumentava a necessidade de um pensamento mais sistemático sobre linguagem e gênero: “Autoras escrevendo conscientemente de uma perspectiva de identificação com mulheres que estão criando textos em função de ampliar as possibilidades semânticas para a mulher que fala, convocam a cooperação adicional de quem as traduz.”³⁴ (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p.156).

A tradução entendida como criação e como crítica implica negociações, encontro e atualização de valores e crenças, especialmente quando se está tratando com uma poeta de ideias: “Quem lê concorda com a poeta? Leitoras/es não podem pensar: oh, isso é só *poesia*.”³⁵ (OSTRIKER, 1983, p. 104).

Páginas atrás, dediquei algumas linhas às aberturas de diálogos sob o viés da “língua comum” e agora aprofundo o diálogo entre leitora-tradutora e autora em termos metodológicos. Ler Adrienne Rich implica por vezes acessar a empatia frente a uma dor que não é pessoal: “sem saber como / contar minhas aderências, as infecções duradouras / da dor nas ruas”³⁶ (RICH, 2013, p. 164). Ainda assim, apesar do caráter de busca por diálogo com o/a leitor/a e de uma escrita relacionada à dor coletiva e aos movimentos de liberação com os quais a poeta se engajava na época, ela necessita fazer um recorte sexista em relação à delação das opressões de sociedades patriarcais, incidindo numa generalização de “*they* / eles” criticada por Alicia Ostriker.

Um aspecto mais desalentador do trabalho de Rich para mim é o seu partidarismo. De modo explícito ou implícito, desde *Snapshots*, o posicionamento de Rich dependeu da ideia de um inimigo. Seu “eu” afirma pela exclusão, seu comunal “nós” implica um hostil “eles”. Claro que “nós” sabemos quem “eles” são.³⁷ (OSTRIKER, 1983, p. 117).

³⁴ “Authors consciously writing from a woman-identified perspective, who are creating texts in order to widen the semantic possibilities for the female speaker, call for the translator's additional cooperation.”

³⁵ “Does the reader agree with the poet? The reader cannot think: oh, it is only *poetry*.”

³⁶ “not knowing how/ to tell my adhesions the lingering infections/ from the pain on the streets”.

³⁷ “A more dismaying aspect of Rich’s work to me is her partisanship. Explicitly or implicitly, since *Snapshots*, Rich’s position has depended on the idea of an enemy. Her ‘I’ affirms by excluding, her communal ‘we’ implies a hostile ‘they’. Of corse ‘we’ know who ‘they’ are.”.

Alicia Ostriker leva adiante a crítica de Donna Haraway, questionando a razão de haver um senso de crise incessante no trabalho de Rich, em que pouco pode ser simplesmente celebrado, saboreado, em resumo, em que o poder da alegria é pequeno.

Sente-se que Rich não é uma poeta para quem o amor – amor não teorizado e não doutrinário – vem facilmente, seja para consigo seja para com outros/as. Ela não emprega memórias de completude da infância. Ela não constrói fantasias desejáveis. Existe sofrimento e existe mais sofrimento, com “sequer uma imaginação para prevenir o mal”, quase como se o próprio sofrimento fosse um valor. (...) Sem a projeção, através da imaginação, de um mundo sem vítimas, de uma completude própria, não vitimada, liberta – e cabe a poetas dar-nos isso e articular o deleite que está *lá*, latente, assim como o desespero das mulheres está *lá* – sem isso, a vontade de mudar acha-se acorrentada de modo impotente.³⁸ (OSTRIKER, 1983, p.116-117).

Traduzir é sempre um ato político. “Rich é a poeta mais forte do país e uma grande influência. Se ela se encontra em erro, sua influência serve ao erro.”³⁹ (OSTRIKER, 1983, p.119). Entretanto, apesar da responsabilidade de quem traduz em veicular linguagens inclusivas, não se pode esperar da literatura a redução de suas potências como forma de luta, laboratório da existência humana e registro histórico. Dessa forma, cabe a quem traduz estar ciente da atualização e das implicações de tais cargas ideológicas. Mona Baker sintetiza esse duplo viés na negociação: “Quem traduz é um/a mediador/a ideológico/a que tem de negociar uma dupla responsabilidade ética.”⁴⁰ (BAKER, 2007, p. 40).

Frente às críticas de Ostriker, pondero que os poemas contêm seu próprio contraponto. No IV, por exemplo, quem diz “*I think that men love wars*”/ “acho que os homens adoram guerras” é um homem de 27 anos, um refém vitimado pela guerra, de forma que “eles” não se aplica a todos os indivíduos de um gênero, o que minimiza a carga estereotípica do trecho. Além disso, há que se confiar na força motriz de um livro que, transcendendo os feminismos, chega à noção de diálogo. Em *O Sonho de uma Língua Comum*, Rich aparece como uma visionária de uma poesia nova, não só feita de palavras, mas de toques e até de silêncio. A própria Alicia Ostriker reconhece esse momento do livro: “Linguagem ‘comum’ significa a fé em que tentativas de comunicação podem suceder, a certeza de que podemos nos conectar,

³⁸ “Rich is not, one feels, a poet to whom love – untheoretical, undoctrinal love – comes easily, either toward herself or toward others. She does not employ memories of childhood wholeness. She does not construct desirable fantasies. There is suffering, and there is more suffering, with “no imagination to forestall woe,” almost as if suffering itself were a value. (...) Lacking the imagination’s projection of a world without victims, a self unvictimized, unmastered, complete – and it is for the poets to give us this, to articulate the delight that is *there*, latently, as much as women’s despair is *there* – lacking this, the will to change is helplessly fettered.”

³⁹ “Rich is the strongest woman poet in the country, and a major influence. If she is in error, her influence serves error.”

⁴⁰ “The translator is thus an ideological mediator who has to negotiate a double ethical responsibility.”

não como pessoas privilegiadas e sob circunstâncias especiais, mas no cotidiano ordinário.”⁴¹
(OSTRIKER, 1983, p. 120).

A força do amor, negligenciada nos volumes anteriores de Rich, leva aqui a resoluções de confiança. A poeta transcende a vitimização e o martírio, ainda que esses temas apareçam no texto, em direção à escolha e à responsabilidade, como se pode observar no final do poema VIII.

Bem, isso está acabado. A mulher que acarinhava
seu sofrimento está morta. Sou sua descendente.
Amo a malha de cicatrizes que ela me concedeu,
mas quero seguir daqui com você
resistindo à tentação de fazer da dor uma carreira.

Well, that's finished. The woman who cherished
her suffering is dead. I am her descendant.
I love the scar-tissue she handed on to me,
but I want to go on from here with you
fighting the temptation to make a career of pain.

(RICH, 1978, p. 29).

⁴¹ “Common” language means a faith that attempts to communicate can succeed, that we can connect, not as privileged persons or under special circumstances, but in ordinary dailiness.”.

2.2 Tradução e gênero em *Vinte e Um Poemas de Amor*

A primeira consideração de aspecto linguístico-estrutural a ser feita ao se observarem escolhas linguísticas na tradução de termos neutros do inglês para o português é que a língua inglesa constitui um sistema gramatical em que gênero é atribuído apenas a seres sexuados, sendo a maioria dos substantivos neutros. Contrariamente, a língua portuguesa, como as demais línguas latinas, funciona na base de um sistema de gênero gramatical, segundo o qual dois gêneros, masculino e feminino, são atribuídos, através de sufixos que os marcam, à maioria dos substantivos e adjetivos, mesmo os inanimados. Quando as palavras nessas línguas se referem a seres sexuados, sexo e gênero linguístico convergem, com exceção de alguns epícenos. A questão que se coloca é: pode uma linguagem inclusiva ser promovida numa tradução inglês / português sem dificultar o desenrolar do próprio idioma?

Na experiência de leitura dos *Vinte e Um Poemas de Amor*, os pronomes neutros do texto em língua inglesa permitem uma suspensão acerca do gênero das amantes, cabendo a quem lê intuí-lo poema a poema – através de pistas como “suas mãos pequenas, tão iguais às minhas” – até o desvelamento assertivo no poema XII. Dessa forma, a exposição do casal torna-se ambígua, ambiguidade corroborada pelo diálogo do eu-lírico com o neutro “você”, sutilmente abrindo o espaço de uma diferença que o/a leitor/a pode ou não perceber de pronto. Já os pronomes masculinos ou femininos da língua portuguesa implicam na especificação de gênero já no poema III com “*each of us will help the other live / each of us must help the other die*”, “cada uma irá ajudar a outra a viver / cada uma deverá ajudar a outra a morrer”. Uma alteração sintática drástica como “nós iremos nos ajudar a viver / nós teremos de nos ajudar a morrer” exemplifica os esforços necessários caso eu quisesse insistir na “neutralização”. Há interesse em gerar uma expectativa no contexto atual de recepção? Não fazê-lo, contudo, seria contraproducente para a representação de um desvelar que é árduo?

Levanto três argumentos para o uso pertinente dos pronomes femininos dentro da proposta desses poemas, de forma a dispensar malabarismos neutralizadores. Primeiramente, a falácia da neutralidade em língua inglesa. Como aponta Olga Castro (2010), numerosos estudos nas últimas décadas sobre as representações linguísticas dos sexos em diferentes línguas concluem que a linguagem é androcêntrica, invisibiliza a mulher e estereotipa papéis de gênero, de um modo apresentado como natural e senso comum. Esse sexismo se manifesta no âmbito do discurso, que veicula estereótipos, mas também no âmbito específico da palavra. Os resultados da pesquisa *Male-As-Norm Principle / Princípio Masculino-Como-Norma*

(BRAUN apud CASTRO, 2010) demonstram que impera a opção pelo masculino quando não se tem conhecimento do gênero do sujeito. Essa norma contribui para a invisibilidade do gênero feminino em termos linguísticos e das mulheres em termos cognitivos.

Consequentemente, em um contexto genérico, a tradução de “children” foi “niños” em 90% dos casos; e a tradução de “se levantó y fue trabajar” foi “he woke up and went to work” em 75% dos casos. O princípio de Braun foi seguido até o ponto que, de uma perspectiva normativa, foram feitos erros de tradução: “one experiences one’s pregnancy differently” foi traduzido como “uno vive su embarazo de forma [...]” em 53% dos casos, sugerindo situações impossíveis com homens grávidos. (...) Por exemplo, “se levantó e fez a cama”, foi traduzido como “she woke up and made the bed” em 65% dos casos e “my cousin is so brave...” como “mi primo (...)” por 95% dos alunos.⁴² (CASTRO, 2010, p. 6).

Os resultados desse experimento confirmam a tendência nas traduções, em ambas as vias, de reafirmar usos sexistas da linguagem mesmo quando se trata de traduzir um texto completamente livre de marcas de gênero, segundo os exemplos acima. Demonstra-se que, frente a um substantivo supostamente neutro, estereótipos levam à maior incidência, por exemplo, da tradução de “doctor” por “médico”, mas de “nurse” por “enfermeira”. Nisso se revela um imaginário que perpassa a palavra supostamente neutra.

Em outras ocasiões, o “Princípio Homem” impossibilitou a produção de uma tradução razoável quando quem traduzia se viu incapaz de decifrar charadas, por exemplo, a tradução de “a surgeon and his son went for a drive. They had a car accident and the father died. The son was taken to hospital. The surgeon called to the scene said: I can’t operate. This is my son.”. O trecho foi corretamente traduzido por apenas 10% de estudantes, que perceberam que a pessoa incapaz de realizar a operação era uma cirurgiã.⁴³ (CASTRO, 2010, p. 6).

A falácia da neutralidade consiste em que os pronomes supostamente neutros do inglês são interpretados através do princípio que toma o masculino como norma. Do mesmo modo, um neutro genérico em língua portuguesa, por exemplo “todos eles”, embora possa englobar homens e mulheres, relega estas à invisibilidade e prioriza a imaginação daqueles.

⁴² “Consequently, in a generic context, the translation of ‘children’ was ‘niños’ in 90% of the cases; and the translation of ‘se levantó y fue a trabajar’ was ‘he woke up and went to work’ in 75% of the cases. Braun’s principle was followed until the point that, from a normative perspective, translation mistakes were made: ‘one experiences one’s pregnancy differently’ was translated as ‘uno vive su embarazo de forma [...]’ in 53% of the cases, suggesting impossible situations with pregnant men. (...) For instance, ‘se levantó e hizo la cama’ was translated as ‘she woke up and made the bed’ in 65% of the cases and ‘my cousin is so brave...’ as ‘mi primo (...)’ by 95% of the students.”.

⁴³ “On other occasions, the “MAN Principle” got in the way of producing a reasonable translation when the translator was faced with the inability to work out certain riddles, for instance, the translation of ‘a surgeon and his son went for a drive. They had a car accident and the father died. The son was taken to hospital. The surgeon called to the scene said: -I can’t operate. This is my son’. This was correctly translated by only 10% of students, those who realized that the person unable to operate is a female surgeon.”.

O segundo argumento em favor da conveniência dos pronomes femininos para esta tradução que realizo é o perigo que o texto corre de ser subsumido por uma leitura enraizada na heterossexualidade compulsória. Myriam Diaz-Diocaretz narra, estágio a estágio, sua autoconscientização a respeito da própria dificuldade em imaginar o universo desenhado por Adrienne Rich em *Vinte e Um Poemas de Amor*, tendo, a princípio, projetado uma leitura heteronormativa até mesmo sobre o verso que seria o desvelador – “*we were two lovers of one gender*”, “éramos duas amantes de um mesmo gênero”.

Uma vez que não é incomum para quem traduz projetar suas pressuposições pessoais no texto fonte, eu poderia ingenuamente pensar que essas “duas amantes de um gênero” fossem duas amigas íntimas que confiaram uma a outra suas experiências de amor. (...) Avançando ainda mais na leitura, concluí que os poemas de Neruda sendo para uma mulher, os textos de Rich seriam poemas de amor para um homem. Não há índices explícitos reais na sequência para me dizer que o “eu” e o “você” são diferentes do que eu os imagino.⁴⁴ (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 51).

Até o fim da sequência, mostra-se praticamente inequívoco se tratarem de duas amantes, quando a persona poética refere-se a si como “*Philoctetes in woman’s form*”, “Filoctetes em forma de mulher”, e à amante como “*I discern a woman I loved*”, “e distingo uma mulher que ameï”, ou quando diz “*two women together is a work*”, “duas mulheres juntas é um trabalho” (a não ser que se fizesse uma leitura heteronormativa esdrúxula como se a todo tempo ela falasse de outra mulher, talvez como imagem de si mesma, enquanto se dirigisse a um amante). Apesar disso, Diaz-Diocaretz, em sua leitura no contexto da década de 80, necessita percorrer todo o volume de *O Sonho de uma Língua Comum* para concluir que os poemas definitivamente se dirigem a outra mulher e que o livro explora um universo homosocial.

A dificuldade da tradutora dá-nos o terceiro argumento. Para Myriam Diaz-Diocaretz, haveria um caráter de atos de fala, “*speech acts*”, no conjunto dos textos de Adrienne Rich e de diversas outras poetisas feministas e lésbicas a partir da década de 60. Isto é, constituiriam um tipo de processo comunicativo em que a mensagem é proferida com o intuito de influenciar, de agir na consciência do/a destinatário/a (AUSTIN e SEARLE apud DIAZ-

⁴⁴ “Since it is not uncommon for a translator to project personal presuppositions in the ST, I could think naively that those “two lovers of one gender” are two close friends who have confided to each other their experiences of being lovers. (...) Advancing further in my reading, I conclude that Neruda’s poems being to a woman, Rich’s texts are love poems to a man. There are no actual explicit indexes in the sequence to tell me the “I” and the “you” are different from what I image them to be.”.

DIOCARETZ, 1985, p. 54). Esses textos constituiriam atos de fala contra os paradigmas de opressão e os componentes misóginos da linguagem.

O que essas poetisas performam é um ato de fala feminista emancipatório em virtude da mudança que propõem, que deve realizar-se na própria linguagem e no modo como o significado é produzido; esse é um ato de crucial importância na construção de suas identidades, na fundação e no estabelecimento de uma comunidade homosocial particular.⁴⁵ (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 54).

A implicação de considerar um texto enquanto ato de fala com uma intenção dialógica muito precisa é que uma leitura aberrante implicaria um fracasso do ato e a subsunção do trabalho em convenções culturalmente aceitas, como aponta Diaz-Diocaretz. Uma fala da própria Adrienne Rich demonstra sua reação a essa falha e, com isso, o limite da interpretação de seu projeto literário, se quero cooperar com ela enquanto tradutora:

Duas amigas minhas, ambas artistas, me escreveram sobre ler *Twenty-One Love Poems* com seus amantes homens, garantindo-me quão “universais” os poemas eram. Eu fiquei irritada e, quando me perguntei por que, percebi que era raiva de ter meu trabalho essencialmente assimilado e despojado de seu significado, “integrado” ao romance heterossexual. Esse tipo de “aceitação” do livro me parece uma recusa de suas implicações mais profundas.⁴⁶ (RICH apud DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 57).

A conveniência do uso de pronomes femininos nesta tradução é que eles representam um ganho para o projeto do original, uma vez que não apenas feminizam o texto, como o homossexualizam. A quase ausência de neutralidade, que pode ser apontada como um caráter engessante da estrutura linguística da língua portuguesa, neste caso apresenta uma riqueza ao oferecer mais possibilidades de jogo com os gêneros postos a todo momento. Outra afirmação da poeta corrobora essa impressão: “E se, como mulheres, aceitamos uma filosofia da história que afirma que as mulheres são, por definição, assimiladas no masculino universal (...) vivemos nossas vidas similarmente não ancoradas (...).”⁴⁷ (RICH, 1986, p. 142).

Considerados os três argumentos, passo à análise das opções, caso a caso.

⁴⁵ “What the poets perform is an emancipatory feminist speech act, by virtue of the change they propose, that is to be realized in language itself, and in the ways meaning is produced; this is an act of crucial importance for the construction of their identity and for the foundation and establishment of this particular homosocial community.”.

⁴⁶ “Two friends of mine, both artists, wrote me about reading the *Twenty-One Love Poems* with their male lovers, assuring me how ‘universal’ the poems were. I found myself angered, and when I asked myself why, I realized that it was anger at having my work essentially assimilated and stripped of its meaning, ‘integrated’ into heterosexual romance. That kind of ‘acceptance’ of the book seems to me a refusal of its deepest implications.”.

⁴⁷ “And if, as women, we accept a philosophy of history that asserts that women are by definition assimilated into the male universal, that we can understand our past through a male lens – if we are unaware that women even have a history – we live our lives similarly unanchored (...).”.

O poema I não apresenta marcações de gênero. Nos três momentos que expressam atividade, desejo e necessidade, ocorrem elisões do pronome reto “nós” e uso do oblíquo “nos” para a tradução de “*we*” e “*us*”: “temos de agarrar”, “queremos viver como árvores” “também **nos** cabe andar”. O efeito dessas opções tradutórias é o sutil reforço de uma entrada também oblíqua das amantes, apenas sinalizadas no cenário da cidade através da desinência verbal e do pronome oblíquo, objeto sintático das frases: “ninguém **nos** imaginou”.

No segundo poema, “*each other*” em “*the alarm broke us from each other*”, foi traduzido por um pronome oblíquo neutro: “**nos** separou”. O primeiro substantivo neutro que obriga à especificação encontra-se em “*our friend the poet comes into my room*”. Nesse caso, optou-se pelo feminino “nossa amiga poeta”, no sentido de reforçar a construção de um universo homossocial. Advoga-se o uso de “poetisa” como uma postura feminista ao valorizar um termo que designava pejorativamente “poesia de mulher”, leia-se “poesia menor”. Sem reiterar a falácia da neutralidade, opto nesta dissertação pelo uso de “a poeta” por não se tratar de um epiceno neutro, mas de um substantivo comum de dois gêneros. Não dispenso, contudo, a feminização em opções como “persona poética”, reconhecendo a importância dessa postura.

De volta à tradução, o poema II explicita se tratarem de duas mulheres:

e rio e volto a sonhar
que desejo mostrá-la aos que amo,
que avançamos livremente, juntas

and I laugh and fall dreaming again
of the desire to show you to everyone I love,
to move openly together

(RICH, 1978, p. 25).

Num dos primeiros exercícios espontâneos de tradução, Myriam Diaz-Diocaretz traduz “*to move openly together*” como “*que avancemos livremente, juntos*”, utilizando um genérico masculino gramaticalmente legítimo para indicar pluralidade, mesmo no caso de falantes mulheres. Contudo reconhece que, nesse caso, “*juntos*” levaria a um deslocamento de referência e, conseqüentemente, a uma leitura equívoca.

Entretanto, enquanto tradutora ciente da tradição e das convenções morais e sociais da cultura hispânica como um todo, no contexto do meu próprio horizonte de futuros/as leitores/as, usar o adjetivo feminino no plural (*juntas*) seria mais do que ousado. O uso direcionaria explicitamente quem lê a conceber a relação da remetente e da destinatária do poema no contexto homossexual, em que, de fato, os vinte e um poemas de amor se desenvolvem.⁴⁸ (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 51-53).

Dividida entre a mensagem da poeta e os entraves que limitavam as normas e convenções aceitas para uma voz poética de mulher dentro da tradição literária hispânica, Myriam Diaz-Diocaretz, na condição de “leitora onisciente”, como se denomina, questiona o papel que o contexto social exerce no ato de comunicação. Isso a fim de decidir-se entre aceitar ou rejeitar os códigos da poética que ora traduzia em relação à cultura receptora. (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 53-54).

Outra opção para o trecho em questão seria evitar o correspondente a “*together*”, empregando uma forma mais “discreta”, como “*que avancemos libremente tú y yo*” ou “que eu e você avançamos livremente”. Em meus primeiros exercícios de tradução desse verso, optei pelo neutro, reduzindo-o a “que avançamos livremente”, buscando reproduzir um demarcar gradual da alteridade da existência lésbica. Posteriormente percebi que os neutros, apesar de terem implicações na construção do texto, constituem antes uma contingência do que algo estratégico. Além disso, o que deles resulta não é uma neutralidade puramente ambígua, mas possíveis leituras inconvenientes devido a projeções de quem lê. De forma que buscar reproduzir o suposto efeito de neutralidade com volteios ou utilizando um masculino genérico seria veicular à sequência uma ambiguidade confusa ou uma atmosfera de sufocante repressão, amenização ou desidentificação. Sendo assim, minha resolução foi semelhante à da tradutora, realizei uma “especificação ou feminização”, na terminologia de Olga Castro (2010). Através da especificação, direciono quem lê a decodificar o texto por uma lente homoerótica gerada pela hipótese interpretativa mais óbvia a partir do emprego de “*juntas*” e não reitero o “*half-world*” denunciado por Rich. Isso partindo do princípio de cumplicidade da tradutora quanto ao compromisso implícito em textos lésbicos de expandir a produção de significados a partir de uma perspectiva de identificação entre mulheres: vida, sexualidade e gênero só se criam através de linguagens.

⁴⁸ “However, as a translator who is aware of the moral and social tradition and conventions in the Hispanic culture as a whole, in the context of my own horizon of prospective readers, to use the adjective in the feminine plural (*juntas*) would be more than daring. It would explicitly refer the reader to conceive of the speaker and addressee’s relationship within the homosocial context, which in fact the twenty one love poems develop.”.

A partir da decisão por “juntas”, o verso anterior – “*of the desire to show **you** to **everyone** I love*” – passa de “que desejo **te** mostrar/ mostrar **você**” para “que desejo mostrá-la aos que amo”, em que “*everyone*” é traduzido por um genérico masculino “aos que”, uma vez que a opção “a quem amo” traria uma confusão em relação a quem seria o objeto do amor, enquanto “a todo mundo que amo” soaria demasiadamente coloquial e longo. Nesse momento, trata-se também de uma escolha pelo ritmo anapéstico, associado à harmonia e ao idealismo, conforme identifico no verso “*and I laugh and fall dreaming again*” – --/ --/ --/. Ritmo que estendo até o verso seguinte na tradução: “e rio e volto a sonhar / que desejo mostrá-la aos que amo” — -/ --/ --/ || --/ --/ --/.

A tradução do poema III reitera a identidade do casal através da tradução de “*weeks have to do time / for years of missing **each other***” por “semanas têm de valer / por anos sentindo falta **uma da outra**”. Além do trecho já discutido “*each of us will help **the other** live, / **each of us** must help **the other** die*”, “**cada uma** vai ajudar **a outra** a viver, / **cada uma** deverá ajudar **a outra** a morrer”. Vale notar que no verso “*I touch **you** knowing we weren’t born tomorrow*”, traduzido por “Toco **você** sabendo que não nascemos amanhã”, a opção por “toco **você**” em vez de “toco-a” deve-se simplesmente à busca por um tom natural.

Embora Diaz-Diocaretz tenha tido de vasculhar o livro como um todo para afirmar categoricamente que os poemas de Adrienne Rich tratavam de uma voz lírica feminina dirigida a outra mulher, há diversos indícios na sequência que apontam para isso. No poema IV, um senhor chama a personagem do poema de “*hysterical*”, palavra que remete imediatamente a mulheres de forma pejorativa (*hystera*, útero em grego).

No poema V, misturam-se figuras de gênero indeterminado – monstros, fantasmas, testemunhas, desviantes, crianças, artistas – a figuras de mulheres sábias e de homens. Nesse poema, nota-se a necessidade de demarcar distinções entre os gêneros “*the absence / of **men** who would not, **women** who could not, speak*”, “a abstenção / de **homens** que não queriam, **mulheres** que não poderiam falar”. A única intervenção relativa a marcações de gênero foi manter o gerúndio em “*of **artists dying** in childbirth*” para “de **artistas morrendo** no parto”, a fim de optar pela representação não-sexista, ainda que “artistas **mortos**” pudesse reduzir o tamanho do verso. Contudo, no mesmo verso, a tradução fica econômica devido à existência de sufixo de gênero gramatical, já que “*wise-women charred at the stake*” pode ser simplificado em “**sábias** carbonizadas em estacas”.

O poema VI, apesar de não conter marcações de gênero, trata das mãos semelhantes das amantes e faz alusão às mulheres em êxtase rumo à gruta da sibila, criando uma atmosfera

homossocial. Já o poema VII, que especula sobre os limites da escrita, se lido em inglês e deslocado da sequência, não contém marcação de gênero. Em nossa tradução, ocorre um processo de feminização, pelo qual esse poema não pode mais ser lido sob uma perspectiva “neutra”. Note-se: “*when away from **you** I try to create **you** in words*”, traduzido por “quando longe de você, tento criá-la em palavras” e “*mere emblems of that desecration of **ourselves**?*”, traduzido por “meros emblemas da profanação de **nós mesmas?**”.

No poema VIII, ocorre o momento em que, inclusive na versão em língua inglesa, temos certeza de que a voz do poema se identifica como mulher: “*I can see **myself** years back at Sunion / hurting with an infected foot, Philoctetes / **in woman’s form***”, “Vejo-me há muitos anos em Sunião / sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes / **em forma de mulher**”. Outra especificação ou feminização ocorre no poema IX: “*Whatever’s lost there is needed by **both of us***”, “O que quer que esteja perdido ali é necessário **a ambas**”. E, ainda nesse poema, temos o genérico masculino usado na tradução de “outros” em: “*nameable for **others***”, “nomeável para **outros**”. A justificativa para manter esse genérico masculino pode-se considerar pela estratégia não-sexista da “eleição contrapontual”, um mecanismo de intervenção textual descrito por Olga Castro que leva em conta tanto a interpretação dominante (sexista), quanto a subversiva (não-sexista), de forma a balancear a escolha entre usos de femininos e masculinos em um texto (CASTRO, 2010). A escolha aqui contrabalanceia, por exemplo, a feminização de “*dog*” por “**a cachorrinha**” no poema X. Em outros casos, realizamos uma opção não-sexista, como no poema XV, em “*the beds were narrow like **prisoners’ cots***”, substituindo o substantivo “*prisoners*” pelo substantivo “prisão” e obtendo: “as camas eram estreitas como **leitos de prisão**”. Outra opção não-sexista acontece no verso do poema XIX: “*look at the faces of **those** who have chosen it*”, “olhe para os rostos de **quem** escolheu isso”. Enfim, chega-se ao poema XII, o momento da identificação e da afirmação do casal, no caso da versão em inglês.

though in any chronicle of the world we share
it could be written with new meaning
we were two lovers of one gender,
we were two women of one generation.

(RICH, 1978, p. 31).

Na primeira proposta de tradução do trecho, busquei um efeito que evitaria a redundância e recuperaria o degrau do desvelamento que se dá entre os versos antepenúltimo e último, os quais criam um balanço entre especificação e generalização.

embora em qualquer crônica do mundo que compartilhamos
poderia estar escrito com um novo sentido
éramos amantes de um mesmo gênero,
éramos mulheres de uma mesma geração.

O penúltimo identifica a existência homoerótica e o último especifica a existência lésbica, numa aproximação das noções de gênero e de geração. A palavra “amante” presta-se a ambos os gêneros, se não for acompanhada de pronome, artigo, numeral ou adjetivo. De forma que permitiria reproduzir o “degrau” do duplo desvelamento – primeiro homoerótico, depois lésbico – a depender do fator já discutido acima do princípio masculino implícito na leitura de palavras supostamente neutras. Para manter a suspensão no antepenúltimo verso, outras opções seriam: um **par**, um **casal**, uma **dupla**. Essa busca por reproduzir um efeito de desvelamento, contudo, só seria válida se o poema não estivesse dentro de uma sequência na qual se optou por feminização anteriormente. Além disso, nesse atual contexto de recepção, consistiria numa atenuação, minando a força do trecho. Sendo assim, buscou-se então recuperar o ímpeto da autoafirmação identitária, reforçando a marcação de gênero e o paralelismo.

embora em qualquer crônica do mundo que compartilhamos
poderia estar escrito com um novo sentido
éramos duas amantes de um mesmo gênero,
éramos duas mulheres de uma mesma geração.

Adiante, no poema XIV, utilizamos novamente um genérico masculino ao tratar dos outros casais: “*huddled in each other’s laps and arms*” traduzido por “se amontoavam nos colos e braços **uns dos outros**”, isso considerando tanto a heteronormatividade da época quanto o contraste entre “*strangers who knew nothing*”, “**estranhos** que nada sabiam”, e elas — “*we stayed that way, suffering together*”, “ficamos assim, sofrendo **juntas**”.

No trecho a seguir, do poema XVII, optamos por mais uma feminização ao traduzir “*those*” por “**aquelas**”, ainda que a voz do poema pudesse falar também para “*deviants*” ou marginalizados em geral. Para essa escolha, consideramos a seguinte reflexão de Rich sobre a inclusão das lésbicas numa categoria mais genérica: “As lésbicas têm sido historicamente

destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina.”⁴⁹ (RICH, 1986, p. 52).

Em seguida, optamos por omitir o pronome “eles” na tradução de “*they ranged*”, deixando o sujeito indeterminado. Isso não só por uma questão de paralelismo, mas de opção contrapontual, visando a não reforçar a ideia de que apenas homens moveram forças contra elas.

e poderia instruir **aquelas** que viessem depois:
 isso fomos nós, assim tentamos amar,
 e essas são as forças que **moveram** contra nós,
 e essas são as forças que **movemos** dentro de nós,
 dentro de nós e contra nós, contra nós e dentro de nós.

and could instruct **those after us**:
 this we were, this is how we tried to love,
 and these are the forces **they had ranged** against us,
 and these are the forces **we had ranged** within us,
 within us and against us, against us and within us.

(RICH, 1978, p. 34).

⁴⁹ “Lesbians have historically been deprived of a political existence through “inclusion” as female versions of male homosexuality.”.

3. Que tipo de fera faria da vida palavras

3.1 Uma tradição contra a parede: ambivalência rítmica

O que aproxima *Vinte e Um Poemas de Amor* de uma sequência de sonetos? Um soneto inglês é constituído convencionalmente por quatorze versos decassílabos, dispostos numa única estrofe em três conjuntos de rimas alternadas – *abab cdcd efef* – e por um dístico final ou *couplet* de rimas emparelhadas – *gg*. *Vinte e Um Poemas de Amor* não reproduz nenhum esquema de rimas, as quais são pouco frequentes. Quanto à quantidade de versos, os poemas oscilam de 12 a 21, geralmente sendo maiores que sonetos. A hipótese explorada neste capítulo é a de que o **pentâmetro iâmbico** funcionaria como “**metro fantasma**” na sequência, enquanto fator justificativo de sua aproximação com os sonetos, além de maneiras de iniciar e finalizar os poemas como sendo modos de **convocar** e **desimaginar** essa forma tradicional, pelo efeito de uma **ambivalência rítmica**.

O *blank verse*, verso em pentâmetro iâmbico não rimado, é o metro distintivo da literatura inglesa⁵⁰, criado durante o séc XVI e majoritariamente empregado no teatro; sua tradição é reforçada devido ao fato de o ritmo iâmbico ser o mais próximo em relação ao ritmo comum do inglês falado. Mesmo alternado com o verso livre, o *blank verse* é predominante em vários poemas da primeira fase de Adrienne Rich, em especial nos primeiros dois livros, *A Change of World / Mudança de Mundo* (1951) e *The Diamond Cutters / Lapidadores de Diamantes* (1955).

Philip Hobsbaum (1996) alega que muito do que se chama de verso livre pode ser entendido enquanto *free blank verse*, uma variação que não se distancia tanto dos cinco acentos principais e do ritmo iâmbico. Como exemplo, toma poemas de Eliot, que por sua vez influenciou Auden. Disso rastreia-se a influência rítmica que incide sobre o trabalho de Rich desde o período elisabetano. E, se a intertextualidade com as raízes da tradição nunca se encerra completamente em sua obra, no entanto cabe ressaltar que *Vinte e Um Poemas de Amor* surgem quando o *blank verse* já havia se retraído em sua poesia, dando lugar à entonação palavra a palavra enquanto componente estrutural (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 137).

⁵⁰ Desde sua introdução pelo conde Henry H. Surrey através de sua tradução da *Aeneid* (1540), e posteriormente por Thomas Wyatt em 1557 (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 119).

Retomamos o que já foi indicado sobre a relação de Adrienne Rich com o formalismo nos seus primeiros trabalhos. W. H. Auden, ao selecionar *A Change of World* para o Yale Younger Poets Prize, elogia a capacidade da poeta de se separar das próprias emoções: “os poemas que o leitor encontrará neste livro são cuidadosa e modestamente vestidos, falam baixo, mas não murmuram, respeitam os antecessores, sem imitá-los e não contam lorotas...”⁵¹ (AUDEN In: RICH, 1951, p. 5). Por que são “vestidos”? Por que falam baixo? Se não contam lorotas, que verdade contam? São perguntas levantadas por Nahid Mohammadi (2013) num artigo em que apresenta o formalismo não apenas como escola literária mas como um “regime de verdade” (Foucault), o qual acabava por determinar quais discursos poderiam existir, dentro de uma suposta “neutralização formal”. Adalaide Morris (1981) avalia que os poemas falam silenciosamente para suprimir um grito e, embora não sejam falsos, não dizem toda a verdade: “a fachada é uma imagem excelente para esses poemas arquitetonicamente intrincados e estáticos, cuja exposição elegantemente ininterrupta parece ocultar tanto quanto revela.”⁵² (MORIS apud MOHAMMADI, 2013, p. 20).

A publicação de *Snapshots of a Daughter-in-Law / Polaroides de uma Nora*⁵³ (1963) representa a primeira virada em sua poética a partir da tensão entre as forças criativas e as responsabilidades não tidas como criativas da “vida plena de uma mulher”, casada e mãe. Nas palavras de Alicia Ostriker: “O feminismo e o existencialismo de Beauvoir estão por trás de *Snapshots of a Daughter-in-Law*, livro que representa um salto de Rich.”⁵⁴ (OSTRIKER, 1983, p. 106). É também nesse volume que se inicia o **afastamento das formas fixas**. Além disso, o poema intitulado *Snapshots* é o primeiro em que a poeta escreve na condição de mulher, embora ainda em terceira pessoa. “Após *Snapshots*, nada inibe a intensidade e a integridade de Rich. O sentimento de que algo está inexplicavelmente errado é transformado em gritos de que a casa está em chamas e a mente da poeta arde.”⁵⁵ (OSTRIKER, 1983, p. 108). A partir desse volume de virada, estágios de conscientização e mudança são acompanhados de publicações – *Necessities of Life / O Necessário para Viver* (1966), *Leaflets*

⁵¹ “the poems a reader will encounter in this book are neatly and modestly dressed, speak quietly but do not mumble, respect their elders but are not cowed by them, and do not tell fibs...”

⁵² “[t]he façade is an excellent image for these architecturally intricate and static poems, poems whose elegantly undisrupted exposition seems to conceal as much as it reveals.” She believes these poems “speak quietly in order to hold down a yell” and “though they may not fib, do not quite tell the whole truth.”

⁵³ Uma tradução mais precisa de *snapshots* seria “instantâneos”, mas considere que a expressão seria desconhecida, especialmente para leitores/as mais jovens.

⁵⁴ “De Beauvoir’s feminism and existentialism stand behind *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), Rich’s breakthrough volume.”

⁵⁵ “After *Snapshots*, nothing inhibits Rich’s intensity or integrity. The feeling of something inexplicably wrong has been transformed into cries that the house is on fire, and the mind of the poet is ablaze.”

/ *Panfletos* (1969), *The Will to Change / Vontade de Mudança* (1971) e *Diving into the Wreck / Mergulhando nos Destroços* (1973) – até o teor relacionado a temas como re-visão, renascimento, crítica feminista, desejo, linguagem e sofrimento aparecerem como se mostram em *Vinte e Um Poemas de Amor*. É preciso atentar-se para o processo a fim de compreender qualquer diálogo com formas tradicionais remanescentes no período posterior de sua obra, especialmente a partir de *O Sonho de uma Língua Comum*, livro em que sua voz atinge o ápice do brilho, com a liberdade de tratar de temas anteriormente interditados. Isso, contudo, não a poupa de críticas.

Louise von Flotow, em *Translation and Gender: Translating in the “Era of Feminism”* (1997), distingue duas abordagens para a relação entre mulher e linguagem características do pensamento consecutivo à década de 60: a abordagem reformista e a radical. Enquanto a reformista concebia a linguagem enquanto sintoma social e, portanto, considerava-a reformável sob boas intenções, a abordagem radical a compreendia enquanto causa da banalização e da opressão das mulheres, exigindo uma reformulação completa da mesma. Na prática, o que se observa na escrita radical da década de 70 é o experimentalismo: novas palavras, pronúncias, sintaxes, figuras de linguagem, reescritas.

Tendo em vista a contradição entre as reivindicações radicais de Adrienne Rich e seu estilo convencional, a poeta foi acusada de reforçar a apreciação de formas legitimadas, as quais acabariam por minar seus propósitos. Isso pois, como observa Ricardo Domeneck (2012), a composição imagético-discursiva que predomina em sua escrita, salvo algumas circunvoluções metafóricas, mantém-se direta se comparada à de poetas que começaram a escrever na mesma época, essas por sua vez buscando uma “intervenção política mais na maneira como uma mulher usa a língua que naquilo que é dito ou na ironia contra a imagética geralmente usada para definir a sensibilidade feminina, essa última a estratégia que Adrienne Rich prefere.” (DOMENECK, 2012). Como conclui Domeneck, tais estratégias de intervenção formais talvez parecessem demasiado oblíquas para uma poeta ativista como Rich. O ceticismo estético a leva a recusar o experimentalismo que arrisca justificar-se em si mesmo.

Ao escolher para o tratamento da existência lésbica uma forma que remete ao soneto, Rich insere o recusado na forma legitimada. Conta com o reconhecimento do/a leitor/a de formas tradicionais contra as quais os próprios poemas se posicionam. Charles Altieri afirma: “uma vez que o núcleo da política de Rich é uma noção um tanto tradicional de eu e de

vontade, convém-lhe usar um estilo direto.”⁵⁶ (ALTIERI, 2009, p. 231). A própria Rich se posiciona acerca do tema numa entrevista de 1991:

Penso que estou sempre buscando um meio de permanecer ligada ao passado, trazendo à tona dele tudo o que puder usar e seguindo adiante. E não estou certa de que uma nova forma textual crie – certamente não cria – uma nova consciência. E do mesmo modo pode ser dito que uma nova consciência não necessariamente cria uma nova forma.⁵⁷ (MONTENEGRO apud BLACK, 1998, p. 6).

Alice Templeton (1994) rebate ainda com um outro argumento as críticas que acusam Rich de alegar conceber uma poesia inteiramente nova, contudo replicando formas tradicionais. Seu argumento é que o impacto cultural do trabalho de Rich seria criticar e expandir formas de ler, pressionando a tradição poética.

O problema particular que Rich enfrenta ao adotar um modelo dialógico para sua poesia é incitar o/a leitor/a a se envolver com o poema enquanto preserva ceticismo estético suficiente de que o ato poético e o ato político não são equacionados de forma reduitiva nem separados de modo fatalista.⁵⁸ (TEMPLETON, 1994, p. 73).

Alice Templeton identifica duas estratégias que Rich opera para instar a/o leitor/a de volta à ação nos versos finais, após acolhê-la/o. São as “**sentenças gnômicas**” e os **verbos de ação**. Aqui levanto outras. Observe-se que alguns dos *Vinte e Um Poemas de Amor* se iniciam com um verso ou conjunto de versos que, por evocarem metros tradicionais, geram **expectativa rítmica** para os seguintes, os quais se revelam então menos regulares.

De modo geral, seus versos sempre mantêm uma qualidade derivada da existência nas **bordas do verso regular**. Derek Attridge (1995) explica que muito do que é chamado verso livre pode parecer com verso metrificado, sem querer necessariamente se engajar na experiência rítmica distintiva que se chama “metro”. Em *Poethic Rythm* (1995), seu exemplo de poema com ritmos saltando de dentro para fora da regularidade é justamente um de Rich, já que ela frequentemente cria um andamento formal em que se pode ouvir a tradição métrica do inglês. Seguem alguns exemplos desses inícios dentro da sequência em questão:

⁵⁶ “Since the core of Rich’s politics is a quite traditional notion of self and will, she must use a straightforward style.”.

⁵⁷ “I guess what I’m searching for always is a way of staying linked to the past, pulling out of it whatever you can use, and continuing to move on. And I’m not sure that a new textual form creates— it certainly doesn’t create— a new consciousness. It can equally well be said that a new consciousness doesn’t necessarily create a new form either.”.

⁵⁸ “The particular problem Rich faces in adopting a dialogic model for her poetry is urging the reader to engage with the poem while preserving enough aesthetic skepticism that the poetic act and a political act are neither reductively equated nor fatalistically separated.”.

What kind of beast would turn its life into words? What atonement is this all about? —and yet, writing words like these, I’m also living. [VII]	- / - / \ / - / - - / - - / \ / - / - / - / / - / - / - / - / -	pentâmetro i. 5/6 acentos
Que tipo de fera faria da vida palavras? De que expiação isso tudo trata? —no entanto, escrevendo essas palavras, sigo viva.	- / - - / - - / - - / - - / - - / / - / - / - - / - - - / - - - / - / - / -	2-5-8-11-14 2-5-6-8-10 2-6-10-12-14
The dark lintels, the blue and foreign stones of the great round rippled by stone implements the midsummer night light rising from beneath [XXI]	- / / - - / - / - / - - / \ / - - / / - \ - / \ - / \ / - - - /	variação p. i. 4/6 acentos
Escuros pilares, as pedras azuis e estrangeiras do grande cerco esculpido por utensílios de pedra na noite de verão a luz se eleva	- / - - / - - / - - / - - / - / - - / - - - / - - / - - / - - - / - / - / -	2-5-8-11-14 2-4-7-12-15 2-6-8-10
No one's fated or doomed to love anyone. The accidents happen, we're not heroines, They happen in our lives like car crashes, [XVII]	\ / / - - / - / / - \ - / - - / - - \ / - \ - / - - \ / \ / / -	variação p. i. 4/6 acentos
Ninguém está fadado a amar alguém. Acidentes acontecem, não somos heroínas, acontecem na vida como batidas de carro,	- / - / - / - / - / - - / - - - / - \ / - - - / - - - / - - / - - - - / - - / -	2-4-6-8-10 3-7-10-14 3-6-8-11-14
Your dog, tranquil and innocent, dozes through our cries, our murmured dawn conspiracies our telephone calls. She knows— what can she know? [X]	- / / - - / - \ / - / - / - / - / - / - - - / - - / - / - / - /	variação p. i. 4 acentos 5 acentos
A cachorrinha, inocente e tranquila, cochila em meio a nossos choros, conspirações murmuradas na madrugada, telefonemas. Ela sabe—o que ela sabe?	- - - / - - / - - / - - / - - / - / - - - / - - / - - - / - - - - / - / - / - - / - / -	4-7-10-13-16 2-4-9-12-17 4-6-8-11-12-14

(RICH, 1978, p. 28, 35, 33, 29, 30).

Neste primeiro momento, pretende-se apenas contrastar tendências de iniciar e finalizar os poemas. Na poesia de língua inglesa, como se sabe, a unidade métrica do sistema silábico-acentual é o “pé” (*foot*), um grupo de sílabas geralmente formado por uma *stressed syllable* e uma ou mais *unstressed syllables*. Ainda que não se tratem de poemas escritos em metros regulares, aos quais se prestaria a contagem de “pés”, realizei uma separação especulativa dos versos, incluindo uma contagem aproximativa de pés também dos versos em língua portuguesa (aos quais tradicionalmente não se aplica) paralela à contagem silábica convencional. Ressalvo que nem todos os blocos da análise rítmica acima poderiam ser chamados de “pés”, já que foram separados pelo ritmo de pronúncia apenas. A justificativa teórica para uma permutabilidade dos sistemas de escansão na análise acima encontro num

pequeno texto de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959) que relativiza a convencional oposição entre um princípio silábico das normas de metrficação românicas (número fixo de sílabas, acompanhado de número variável ou fixo de acentos internos) e um princípio silábico-acental das normas germânicas (em que todos os acentos do verso são fixados a priori, gerando uma sucessão de pés e consequente fixação do número de sílabas). Parte-se do argumento básico de que a variação enriquece os versos (tanto em Camões quanto em Shakespeare), sendo previstas e necessárias as irregularidades, uma vez que a permutação combate a monotonia⁵⁹. A partir de irregularidades, a quantidade de acentos e sua posição se relativiza tanto em língua portuguesa como em língua inglesa, cada uma a seu modo. Aquilo que menos se relativiza é a extensão do verso no método silábico, sendo que a extensão dos versos em inglês é mais maleável, por exemplo, com a possibilidade de um pé trissilábico valer por um iambo no *blank verse*.

O que torna a escansão desses poemas flexível é estarem às beiras ou às voltas do metro, de forma que aqui busco recriar proximidades e distanciamentos de “metros fantasmas” ao fundo do conjunto. O metro fantasma básico que identifico em determinados pontos, como já apontado, é o pentâmetro iâmbico, utilizado no já mencionado *blank verse* do teatro elisabetano, nas epopeias de Milton, no *heroic couplet* e nos sonetos de Shakespeare. Esse ritmo binário ascendente é constituído, a princípio, por uma sequência de cinco pés – iampos ou jambos – formados por uma *unstressed syllable* seguida de uma *stressed syllable*. Seu formato básico é:

- / - / - / - / - /

São previstas três formas regulares de pé: “- /”, “- \” e “\ /”; em que “-” representa *unstressed syllable* em inglês, aqui valendo também como marcador de sílaba átona em português; “/” representa *stressed syllable* ou sílaba tônica e “\” marca *secondary* ou *subordinated stress*, acento secundário. No sistema silábico-acental, uma *stressed syllable* não corresponde exatamente ao que chamamos de sílaba tônica, aplicando-se obrigatoriamente apenas a *content words*: substantivos, verbos, adjetivos e advérbios, que sempre recebem ao menos um *stress*, além de possíveis *secondary stresses*. *Function words* –

⁵⁹ “Tendemos a considerar fenômenos como a não-acentuação nos tempos marcados e a acentuação nos tempos não-marcados como desvios mas deve-se lembrar que são oscilações permitidas, desvios dentro dos limites da lei.” (JAKOBSON, 2007, p. 138).

como preposições, artigos, pronomes e conjunções – podem ou não receber *stress*. De todo modo, um *stress* pode tornar-se secundário ou desaparecer de acordo com a textura rítmica, como quando se encontra entre dois outros *stresses*, a exemplo de “*of the great round rippled*”: - - /\ / - . Adaptei para os versos em português o *secondary stress* apenas em casos de união de duas tônicas, das quais uma ocorra em pronome, conjunção ou advérbio, a exemplo de “não somos”: \ / - .

Seguindo os princípios de escansão de Derek Attridge (1995), estão previstas para o iambo substituições anapésticas, “ - - / ”, inversões trocaicas, “ / - ” e espondeus, “ / / ”, alterações que diminuem a velocidade do verso; e pirríquios, “ - - ”, que a aumentam. Não trato aqui de promoções e demissões, que só se aplicam a padrões fixos em que *stressed syllables* equivaleriam a *beats* de quantidade obrigatória. Ainda sobre a notação, tem-se: “/-/” representando o péon; “ - / - ” o anfibraco; “ / - - ” o dáctilo; “ - - - / ” o péon quarto e [-] representando *virtual offbeat*, que também decorreria originalmente da expectativa sonora em métricas rígidas. Opto por não sinalizar vírgulas, considerando que, nesses poemas, elas constituem marcas gramaticais e não elementos rítmicos. Como parâmetro de escansão dessas traduções baseio-me também nos estudos de Paulo Henriques Britto apresentados em alguns de seus artigos (1999, 2008a, 2008b, 2011, 2014, 2017a, 2017b).

No Brasil, há a tradição da tradução poética enquanto recriação de formas homólogas. Guilherme de Almeida já entendia o poema como “forma interna” em 1936. “Poder-se-á traduzir, verter, transladar de uma língua para outra esse complexo simples que é um ritmo? Ora, traduzir nesse caso, seria antes ‘reproduzir’.” (ALMEIDA apud FALEIROS, 2012, p. 6). Considero aqui o caminho proposto por Mário Laranjeira (2003), a partir da semanálise de Julia Kristeva, no qual a “fidelidade” possível seria a recuperação de **marcas de significância**, não de significado. Também considero, pelo viés da semiótica de Charles Peirce, a proposta de Haroldo de Campos de traduzir “a **iconicidade do signo estético**” (CAMPOS H., 2011, p.17), em suma, sua fisicalidade, seu modo de significar.

Segundo Laranjeira, um **aspecto retórico-formal** é uma característica que confere o **tom** ao poema, imprimindo-lhe marcas de seu espaço e tempo, a partir do confronto ou conformidade que o texto exerce em relação aos padrões da tradição cultural em que se insere. Considerada essa premissa, a forma frequentemente considerada mais próxima do pentâmetro iâmbico regular na tradição de língua portuguesa é o verso decassílabo, empregado em clássicos como *Os Lusíadas* (1572) e nos sonetos de amor de Luis de Camões.

O primeiro verso de cada um dos quatro exemplos dados anteriormente pode ser lido como uma variação do pentâmetro iâmbico. Seguindo a correspondência com o decassílabo, foram traduzidos o segundo verso do primeiro exemplo (“De que expiação isso tudo trata?”, 2-5-6-8-10), o terceiro verso do segundo exemplo (“na noite de verão a luz se eleva”, 2-6-8-10) e o primeiro do terceiro exemplo (“Ninguém está fadado a amar alguém”, 2-4-6-8-10). Nos demais casos, os versos traduzidos variaram quanto à extensão, porém conservando semelhantes cadências e buscando manter a quantidade de acentos fortes dos versos em língua inglesa, ainda que com ganho de sílabas. Observam-se daí dois parâmetros eleitos (não prescritivos) para, frente ao reconhecimento de tais versos evocativos do metro regular, recriar o efeito com níveis diferentes de correspondência: **1)** produzir um verso “equivalente”, no caso, um decassílabo, um hendecassílabo ou um dodecassílabo, os versos longos tradicionais mais usados em poesia erudita de língua portuguesa, que se aproximam do pentâmetro iâmbico não apenas em termos de extensão, mas de seu significado enquanto forma poética, conforme expõe P. H. Britto (2011)⁶⁰; **2)** se não, buscar conservar semelhante cadência, ritmo, quantidade e alternância de acentos tônicos, imitando diretamente o ritmo do inglês.

Em “Que tipo de fera faria da vida palavras?” obtém-se um ritmo anapéstico e a manutenção de cinco acentos tônicos. Outra opção para esse verso seria reduzir para quatro os acentos tônicos e obter então um hendecassílabo “galope à beira-mar” (2-5-8-11): “Qual fera faria da vida palavras?”. Essa opção foi descartada por nos interessar manter versos de 14 e 12 sílabas métricas espalhados por todo o conjunto dos poemas, por uma conveniência de obter linhas de sintaxe direta. Os poemas não comportam, como já dito, demasiadas inversões sintáticas, preciosismos, extravagâncias. Numa relação ambígua com a tradição, precisam soar naturais, especialmente nas transições entre os versos que partem do flerte com a métrica, os entremeios variados e os finais “antiestéticos”. Mais natural talvez fosse um dodecassílabo com interferência no ritmo anapéstico: “Qual fera faria de sua vida palavras?”, opção que descartei a fim de, nesta proposta, sublinhar o ritmo marcado do início. De todo modo, a

⁶⁰ “Se enfraquecermos um pouco a acepção de “corresponder”, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente iâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente iâmbico no inglês. Saltando para um nível ainda mais alto de generalidade, qualquer decassílabo do português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês. Mas podemos ter uma correspondência ainda mais fraca: se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês — em oposição ao trímetro, por exemplo — e que o decassílabo e o alexandrino no português são metros relativamente longos — em comparação com os hexassílabos e heptassílabos — poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são ‘versos longos’.” (BRITTO, 2011, p. 127).

opção “Que tipo de fera faria da vida palavras?” contém um hendecassílabo estendido (**2-5-8-11-14**), contempla o metro e o ultrapassa. O mesmo acontece em: “Escuros pilares as pedras azuis e estrangeiras” (**2-5-8-11-14**), que repete o padrão de 14 sílabas. Os demais versos matizam e dissolvem ainda mais esses “padrões” como em: “telefonemas. Ela sabe—o que ela sabe?” (4-6-8-11-12-14), que ensaia um decassílabo nos primeiros três acentos, rompendo com essa ressonância ao marcar a 11ª sílaba e ao reiterar os acentos 12º e 14º finais.

Ainda quanto ao quarto exemplo da tabela, o verso traduzido pode ser lido com um ritmo anapéstico, conforme escancionado acima, dadas as elisões e ignorando-se as pausas das vírgulas: “a / ca / cho / **rrin** / nhai / no / **cen** / tee / tran / **qui** / la / co / **chi** / la / em / **me**” (- - - / - - / - - / - - / - - /). Na marcação das posições **4-7-10-13-16**, ouve-se um decassílabo, aumentado em seis sílabas (dois anapestos). Já em “Acidentes acontecem, não somos heroínas,” (**3-7-10-14**), quase o mesmo ocorre em 14 sílabas. E, dessas vagas memórias de metros, adentramos os versos longuíssimos, que se afastam ainda mais deles, mesmo que frequentemente reforcem acentos dos versos ao seu redor. É o caso de: “a nossos choros, conspirações murmuradas na madrugada” (2-4-9-12-17).

O fato é que consigo evocar uma relação com padrões métricos mais pelo ritmo marcado (binário / iâmbico ou ternário / anapéstico) do que através da posição acentual ou da quantidade de sílabas.

Que tipo de fera faria da vida palavras?	- / - - / - - / - - / - - / -
Escuros pilares, as pedras azuis e estrangeiras	- / - - / - - / - - / - - / -
Ninguém está fadado a amar alguém.	- / - / - / - / - /
A cachorrinha, inocente e tranquila, cochila em meio	- - - / - - / - - / - - / - - / -

Agora passo a dois exemplos de inícios bem ritmados que, contudo, aludem menos ao pentâmetro:

Every peak is a crater. This is the law of volcanoes, making them eternally and visibly female. [XI]	/ - / \ - / - - / - / - - / - / - - - / - \ - / - \ / -	
Cada pico é uma cratera. Essa é a lei dos vulcões, que os manifesta como eternas fêmeas.	/ - / \ - - / - / - - / - - / - - - - / - / - / - / -	1-3-4-7-9-12-15 4-6-8-10

(RICH, 1978, p. 30).

O verso “*Every peak is a crater. This is the law of volcanoes*” alterna ritmo binário e ternário – substituindo os acentos secundários, temos: /- /- /- /- /- /-. Na tradução “Cada pico é uma cratera. Essa é a lei dos vulcões” destaca-se apenas o ritmo ternário na segunda frase: /- /- /- /- /- /-. O segundo verso “*making them eternally and visibly female*” traz um ritmo marcado pelo sobe e desce dos advérbios “*eternally and visibly*”: /- /- /- /- /- /-. Se desconsiderarmos os acentos secundários, temos: /- /- /- /- /- /-. Sente-se uma suavidade no ritmo desse segundo verso, que constitui a passagem da descrição das extremidades rochosas para o aspecto simbólico dos vulcões. Pareceu ajustado recriar o verso “que os manifesta como eternas fêmeas” (---/---/---) enquanto decassílabo (4-6-8-10), mais próximo ao padrão métrico do que ocorre no texto em inglês.

Embora não haja relação estrita, os lugares em que aparecem os versos mais regulares tendem a ser significativos. Dentre os exemplos anteriores, o verso sobre as feras e o sobre os escuros pilares introduzem poemas reflexivos, de tom elevado. O terceiro traz uma máxima reflexiva sobre o amor – “Ninguém está fadado a amar alguém”. O quarto exemplo, por sua vez, traz uma representação enlevada da cachorrinha, a ser rompida no segundo verso por choros e discussões. Nota-se assim o predomínio do ritmo iâmbico em versos de descrições idealistas e de enlevo, o que discutirei à frente ao analisar outros casos. Isso permite também embasar o verso “que os manifesta como eternas fêmeas” como decassílabo, na medida em que ele abre uma das cenas idílicas em que as amantes exploram uma geografia imaginária, além de conter um simbolismo harmonioso.

A atenção para a **associação entre ritmo iâmbico e elevação temática** permite também balancear escolhas, posto que, aplicando tal associação na prática da tradução, se em alguns lugares não sucedo em recriar versos próximos ao metro, posso realizar tal aproximação em outros pontos que considero estratégicos. É o caso de “Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas”, um decassílabo heroico (2-4-6-8-10) para um tema de harmonia.

Your small hands, precisely equal to my own— only the thumb is larger, longer—in these hands I could trust the world, or in many hands like these,	- // - / \ / - - - / / - - / \ / - / - - \ / - \ / - / - - \ - / \ /	aprox. 5 acentos principais
Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas— só o polegar é mais largo, longo—nessas mãos eu entregaria o mundo, ou em muitas mãos como essas,	- / - / - / - / - / - / - - / / - / - / - / - - - - / - / - - / - / - -	2-4-6-8-10 1-4-7-9-11-13 5-7-10-12-14

(RICH, 1978, p. 27-28).

Observa-se, na versão em português, que o ritmo iâmbico heroico do primeiro verso se estende ao segundo, com somente uma inversão na palavra “polegar”, que marca a diferença entre as mãos: -/-/-/-/-/-/-/-/-/. O ritmo binário retorna ao final do terceiro verso: “em muitas mãos como essas”, -/-/-/-/.

I can see myself years back at Sunion hurting with an infected foot, Philoctetes	- \ / - / \ / - / - / - - - / - / \ - / -	aprox. 4 acentos principais
Vejo-me há muitos anos em Sunião, sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes	/ - - / - / - - - / - / - - - / - - - / - - - / -	1-4-6-10 2-6-10-14

(RICH, 1978, p. 28).

No início do poema VIII, também começo a tradução às voltas com o decassílabo (o segundo, estendido até a 14^a sílaba devido ao vocativo “Filoctetes”), ainda que os versos em inglês não fossem pentâmetros iâmbicos. Assim reforço a associação entre **ritmo crescente e tom elevado**, no caso dado pela comparação do eu poemático com a figura mitológica. E também reforço a disparidade entre o começo desse poema e seu final, posto que ele vai do ritmo regular de um martírio idealizado ao tom mais prosaico da decisão ética no último verso: “resistindo à tentação de fazer da dor uma carreira” [VIII].

Nota-se portanto que se busca flertar com o verso metrificado nesta tradução de *Vinte e Um Poemas de Amor*, sem alterar a sintaxe direta característica da poesia de Adrienne Rich. Prioriza-se o rigor nos momentos em que o ritmo é rompido e retomado destacando frases específicas, as quais selecionei como especialmente significativas. Em resumo, pode-se dizer que, como primeira marca de significância formal, buscou-se recriar uma ambivalência rítmica entre os começos e os finais, reveladora de uma relação ambígua para com a própria tradição poética e os poderes da linguagem.

Faz-se necessário então observar as finalizações dos poemas onde, segundo Alice Templeton (1994), geralmente se evita um estado de complacência no reino do estético.

**Só quem diz
que não escolheu é a perdedora no final.**

Only she who says
she did not choose, is the loser in the end. [XV]

(RICH, 1978, p. 33).

**que sem ternura,
estamos no inferno.**

that without tenderness,
we are in hell. [X]

(RICH, 1978, p. 30).

Esses dois finais são exemplos do que Templeton chama de “sentenças gnômicas”, antiestéticas. Provavelmente ela se refere ao tom reducionista, brusco, um pouco hermético, mas também um pouco próximo do “dito popular”. Esses versos arrematam os poemas de modo enfaticamente anti-intelectual.

Um outro recurso estilístico são os termos enfatizando verbos no infinitivo e declarando a intenção da poeta de agir. Como Templeton aponta, trata-se de uma característica de certos poemas feministas:

Escolho andar aqui. E desenhar este círculo.

I choose to walk here. And to draw this circle. [XXI]

**mas quero seguir daqui com você
resistindo à tentação de fazer da dor uma carreira.**

but I want to go on from here with you
fighting the temptation to make a career of pain. [VIII]

(RICH, 1978, p. 28, 36).

Dentre outras recorrências nas finalizações, tem-se a dialética de forças opostas como união e dispersão, específico e genérico, dada por repetição antitética. Essas finalizações de tom lúcido e ponderado parecem evitar um reducionismo e às vezes descrevem um desafio.

**éramos duas amantes de um mesmo gênero,
éramos duas mulheres de uma mesma geração.**

we were two lovers of one gender,
we were two women of one generation. [XII]

**e essas são as forças que moveram contra nós,
e essas são as forças que movemos dentro de nós,
dentro de nós e contra nós, contra nós e dentro de nós.**

and these are the forces they had ranged against us,
and these are the forces we had ranged within us,
within us and against us, against us and within us. [XVII]

**e de algum modo, cada uma vai ajudar a outra a viver,
e em algum lugar, cada uma deverá ajudar a outra a morrer.**

and somehow, each of us will help the other live,
and somewhere, each of us must help the other die. [III]

(RICH, 1978, p. 31, 34, 26).

A essas finalizações misturam-se assunções da própria fragilidade:

e eles ainda controlam o mundo, e você não está nos meus braços.

and they still control the world, and you are not in my arms. [IV]

onde sou Adrienne sozinha. E cada vez mais fria.

where I am Adrienne alone. And growing colder. [XVIII]

**vomitando suas dores privadas
como se todo sofrimento fosse físico.**

vomiting their private pain
as if all suffering were physical. [XIV]

(RICH, 1978, p. 27, 34, 32).

Além de sínteses de beleza e dor, densidade e leveza:

**salpicados de cicatrizes, mas brotando exuberantes,
nossa paixão animal enraizada na cidade.**

dappled with scars, still exuberantly budding,
our animal passion rooted in the city. [I]

**sua boca generosa, delicada
onde mágoa e riso dormem juntos.**

your generous, delicate mouth
where grief and laughter sleep together. [XVI]

**na força gravitacional, que não é simples,
que retém a grama solta tão abaixo da corrente de ar.**

in the pull of gravity, which is not simple,
which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air. [II]

(RICH, 1978, p. 25, 33).

E alguns finais de reflexão desdobrada, vagamente semelhantes a resoluções típicas de sonetos:

**fazendo de olmos podres, rios doentes e massacres
meros emblemas da profanação de nós mesmas?**

so that blighted elms, sick rivers, massacres would seem
mere emblems of that desecration of ourselves? [VII]

**com tal restrição, com um tal senso
dos alcances e limites da violência
que toda violência seria, dali em diante, obsoleta.**

with such restraint, with such a grasp
of the range and limits of violence
that violence ever after would be obsolete. [VI]

(RICH, 1978, p. 28).

Essas são algumas das estratégias de iniciar e finalizar os poemas que, além da ambivalência rítmica que busquei exemplificar, favorecem seu tom sóbrio e inquietante e constituem **marcas de significância retórico-formais** consideradas na tradução.

Em resumo, destaco:

- 1) a alternância entre versos de ritmos mais ou menos marcados;
- 2) o uso de “frases antiestéticas”, no que rompem a expectativa formal, gerando a tensão entre poético e político;
- 3) o uso de verbos de ação e o aspecto dialógico, no que criam o poema enquanto ato e experiência, engajando quem lê em uma relação de diálogo, sem privilegiar atos de mente monológicos;
- 4) cultivo de contradições, ao invés de conclusões;
- 5) manutenção do ceticismo, que se revela na constante alternância entre uso e recusa da palavra e na ausência de circunvoluções estéticas.

* * *

Convém fazer um balanço estatístico do que aconteceu com os versos no movimento de encontrar seu próprio ritmo na nova tradição literária. Um olhar atento para os contrastes entre os inícios e os finais não é suficiente para descrever a metodologia, pois escamoteia uma problemática que persiste na busca por uma homogeneidade homóloga. Ao imitar o emprego

do *blank verse*, como posso flertar irregularmente com formas poéticas tradicionais em língua portuguesa se essas são silábicas e portanto mais curtas do que os versos precisam ser para conservar a naturalidade e os elementos semânticos?

Um dos maiores desafios enfrentados por qualquer pessoa que tente traduzir poesia de língua inglesa para a língua portuguesa tem a ver com o comprimento médio das palavras nas duas línguas. Se o léxico do inglês possui uma quantidade imensa de palavras monossilábicas ou dissilábicas, incluindo todas as categorias gramaticais, o léxico do português conta com um número relativamente pequeno de palavras de uma só sílaba, que em geral são artigos, conjunções, pronomes e preposições, de forma que as palavras com sentido referencial tendem a ser mais longas. Se almejamos que a versão em português não seja muito mais longa do que a original, as opções se mostram pouco atraentes: buscar sinônimos, alterar a sintaxe, remover palavras como adjetivos e advérbios, partir o verso, dentre outras.

Na minha relação com esta tradução, nem sempre cheguei a soluções satisfatórias removendo palavras em prol de “metros fantasmáticos” inconstantes, já que esse fator estruturante não parecia compensar a exclusão de elementos. Quanto a evitar inversões lexicais, Paulo Henriques Britto encontra um desafio semelhante ao traduzir um poema polimétrico de Elisabeth Bishop:

(...) sempre que me vi obrigado a escolher entre naturalidade de tom e regularidade métrica, optei pela naturalidade. Há uma razão para isso: o fato de que nem todos os versos da tradução são metricamente regulares enfraquece a tensão geral entre a fala natural e o metro formal, mas a ocorrência de uma *única* inversão sintática que tornasse a dicção do poema “poética”, no sentido pré-modernista do termo (por exemplo, “Brincava ele vez por outra com os cabritos”), destruiria por completo o efeito de coloquialidade. (BRITTO, 2017a, p. 8).

Ao mesmo tempo em que se querem “sonetos de amor” como as sequências shakespearianas, os “quase sonetos” almejam o cotidiano como trunfo: “Desde o início eu lhe disse que queria o cotidiano, / que a ilha de Manhattan era ilha o suficiente para mim” [XIX]. O trabalho heroico do casal é a “feroz atenção” à rotina. Sendo assim, impera na tradução um dos primeiros fatores reconhecidos por quem lê: o tom do registro.

Em vários momentos, a língua inglesa faz coincidir, de forma mais simples, o formal e o informal no texto. Por outro lado, a coloquialidade é um risco pois, embora a sintaxe se proponha como relativamente direta e acessível, não se pode dizer que o registro desses poemas seja coloquial. Em termos sintáticos ou lexicais, eles permanecem mais alinhados ao registro formal. Nesse sentido, nem sempre optei pelo mais natural, já que escolhi conservar a

formalidade de Adrienne Rich, ainda que preferindo uma sintaxe direta, além de seguir as ordens frasais do texto em inglês e optar por soluções intermediárias, quando possível; por exemplo: para “*touch you*”: nem “te toco” (uso coloquial da 2ª pessoa), nem “toco-a” (uso formal da 3ª pessoa), mas “toco você” (uso informal da 3ª pessoa, evitando a alternância entre “tu” e “você”). O resultado é um registro que soa mais formal que o do original em determinados trechos, além de versos mais longos.

Tomemos um dos poemas mais à sombra dos sonetos, o número VII, e uma de suas frases que constitui uma pergunta direta: “*or, when away from you I try to create you in words, / am I simply using you, like a river or a war?*” [VIII]. Primeiramente, é preciso notar que a prosódia da língua portuguesa não tende ao ritmo crescente. A predominância quantitativa de paroxítonas em relação a oxítonas e monossílabos tende a conferir-lhe um tom mais grave, isto é, seu andamento é mais distante do ritmo iâmbico que o da língua inglesa. Além disso, no registro coloquial, a sintaxe da língua portuguesa se altera significativamente em relação ao registro formal, por exemplo no que concerne ao uso dos pronomes. Nesse sentido, o vocativo “*you*” é cabível para qualquer registro e colabora para criar um aspecto dialógico e direto nesses poemas de Adrienne Rich. Uma tradução coloquial desse trecho de acordo com a minha experiência enquanto falante seria: “ou quando estou longe de você, e tento te criar com palavras (18) / estou só te usando, como eu usaria uma guerra ou um rio?” (17); já numa tradução que priorizasse a métrica, o melhor seria a concisão: “ou quando longe, tento criá-la em palavras (12) / apenas a uso, como uma guerra ou um rio? (13)”. A alternância entre os usos de “tu” e “você” é considerada inadequada ao padrão culto, embora grande parte dos falantes alterne 2ª e 3ª pessoas do discurso. Na tradução dessa frase específica, evitei essa oscilação e mantive o uso da 3ª pessoa para se referir à interlocutora (você, sua), seguindo um padrão na sequência toda. O resultado é uma solução intermediária: “ou quando longe de você, tento criá-la em palavras, (15) / apenas a uso, como eu usaria uma guerra ou um rio? (17)”. A frase mistura o registro formal “criá-la / a uso” e o informal “longe de você”, abraçando a oscilação do tom. Ainda assim, o registro da tradução tende ao mais formal. Vale observar as oscilações rítmicas do início ao final desse poema:

Que tipo de fera faria da vida palavras?	14	<u>2-5-8-11-14</u>	5 acentos
De que expiação isso tudo trata?	<u>10</u>	<u>2-5-6-8-10</u>	4/5 acentos
—no entanto, escrevendo essas palavras, sigo viva.	13	<u>2-5-6-9-11-13</u>	5/6 acentos
Elas soariam como os uivos dos carcajus,	14	1-5-7-9-14	4/5 acentos
aquela cantata modulada da selva?	<u>12</u>	<u>2-5-9-12</u>	4 acentos
ou, quando longe de você, tento criá-la em palavras,	15	<u>2-4-8-9-12-15</u>	6 acentos
apenas a uso, como eu usaria uma guerra ou um rio?	17	<u>2-5-8-11-14-17</u>	6 acentos
E como tenho usado guerras, como tenho usado rios	16	<u>2-4-6-8-10-12-14-16</u>	8 acentos
para escapar de escrever o pior—	<u>10</u>	<u>1-4-7-10</u>	3/4 acentos
não os crimes dos outros, nem mesmo nossa morte,	13	1-3-6-9-11-13	6 acentos
mas não ter querido nossa liberdade com a paixão necessária—	18	3-5-7-11-15-18	6 acentos
fazendo de olmos podres, rios doentes e massacres	14	<u>2-4-6-8-10-14</u>	6 acentos
meros emblemas da profanação de nós mesmas?	13	<u>1-4-10-13</u>	4 acentos

Os primeiros quatro versos giram em torno dos cinco acentos fortes, a depender dos secundários; pode-se dizer que, no geral, predomina a média de seis acentos. No 1º verso, temos as sílabas tônicas de um hendecassílabo (2-5-8-11), as quais se repetem no início do 7º verso, ambos marcando também a 14ª sílaba, de modo que apresentam a mesma escansão (com a diferença de que o 7º verso se estende até a 17ª sílaba tônica: -/-/-/-/-/-/-). O 2º verso é de fato um decassílabo heroico, com cinco acentos (2-5-6-8-10), apesar da irregularidade da tônica na 5ª sílaba. Os versos 8º e 12º, por sua vez, começam com decassílabos “pentâmetros iâmbicos”, com todas as sílabas pares acentuadas. O efeito desse ritmo binário marcado, nesses dois casos, é marcar a reflexão metalinguística sobre a tentativa de elevação temática, através da qual a poeta escapa de escrever o que deveria: “e como tenho usado guerras, como tenho usado rios”: -/-/-/-/-/-/- (8º); “fazendo de olmos podres, rios doentes e massacres”: -/-/-/-/-/-/- (12º). O ritmo marcado os associa ao 1º verso e ao 6º, no trecho: “tento criá-la em palavras, apenas a uso”, /-/-/-/-/-/-, que, com ritmo ternário, também refletem o trabalho poético contínuo. O ritmo binário do 8º verso é continuado pelo ritmo ternário do decassílabo “antipático” (1-4-7-10) no 9º verso – “para escapar de escrever o pior”, /-/-/-/-/- – e algo semelhante ocorre na passagem do 12º para o 13º verso (1-4-10) “meros emblemas da profanação de nós mesmas”, /-/-/-/-/-/-/. É possível considerar que o poema traduzido incorpora ritmicamente o exercício da poeta que questiona seu fazer. Por fim, resalto a trilha autônoma das tônicas nas sílabas 12ª e 14ª, outro fator estruturante do ritmo.

Essa polimetria anárquica que ressoa padrões de versos decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos pretende recriar a memória do pentâmetro nos versos originais. Na versão em inglês, o 1º verso, como dito anteriormente, constitui um pentâmetro iâmbico com uma substituição anapéstica no último pé (-/ -/ -/ -/ --/); o 3º verso – “*and yet, writing words like these, I’m also living*” (-\ /- /- /- /- /-) – trata-se de um verso de ritmo binário próximo a um hexâmetro com variações, assim como o 6º verso – “*or, when away from you I try to create you in words*” (-\ -/ -/ -/ --/ --/) – e também o 7º – “*am I simply using you, like a river or a war?*” (--/ -/ -/ \- /-- -/); o 4º verso – “*Is all this close to the wolverines’ howled signals*” – constitui uma variação de pentâmetro iâmbico com dois pés anapestos e uma inversão trocaica no último pé (-/ -/ --/ -\ /-); e o 8º – “*And how have I used rivers, how have I used wars*” – contém um ritmo marcado tendendo para o anapesto (-\ -\ -\ -\).

What kind of beast would turn its life into words?	11	2-4-6-8-11	5 acentos
What atonement is this all about?	9	3-5-7-9	3/4 acentos
—and yet, writing words like these, I’m also living.	11	2-3-5-7-9-11	5/6 acentos
Is all this close to the wolverines’ howled signals,	11	2-4-7-9-10-11	5 acentos
that modulated cantata of the wild?	11	2-4-7-11	3/4 acentos
or, when away from you I try to create you in words,	14	2-4-6-8-11-14	5/6 acentos
am I simply using you, like a river or a war?	14	3-5-7-8-10-14	5/7 acentos
And how have I used rivers, how have I used wars	12	2-3-5-6-8-9-11-12	4/8 acentos
to escape writing of the worst thing of all—	11	3-4-8-9-11	5 acentos
not the crimes of others, not even our own death,	12	1-3-5-7-8-11-12	6/7 acentos
but the failure to want our freedom passionately enough	15	3-6-8-10-13-15	5/6 acentos
so that blighted elms, sick rivers, massacres would seem	13	3-5-6-7-9-12-13	6/7 acentos
mere emblems of that desecration of ourselves?	12	1-2-5-8-12	5 acentos

(RICH, 1978, p. 28)

A polimetria na tradução é harmoniosa frente à polimetria do original, apesar da fragilidade das balizas e da aparente ausência de norma. Nesse poema, a transição é sutil entre um início retórico e dramático, passando por certo humor devido à comparação com as bestas (na tradução, a palavra “carcajus” colabora para esse estranhamento), então segue-se um entremeio dialógico com a amante, em que as perguntas desmontam o funcionamento da escrita para revelar a seriedade no interior da pergunta final, desdobrada em subordinações. Os penúltimos versos são os mais longos e distantes do pentâmetro, ainda que realizem a conclusão que caberia ao dístico final de um soneto, mantendo o registro elevado desse poema especulativo.

Se a fim de recriar um diálogo com os versos tradicionais, eu mantivesse uma intenção rigorosa de utilizar apenas decassílabos heroicos, alexandrinos ou hendecassílabos, sem permitir que se alongassem e dissolvessem em versos mais longos, acabaria por enrijecer um texto que é maleável. Além de contrariar o próprio sentido do poema VII, no qual a poeta pergunta se sua escrita não se aproxima de sons assignificantes ou escamoteia uma fuga de galgar a própria liberdade, fuga que se efetua no uso de temas heroicos e floreios, guerras e rios. Ela questiona inclusive o emprego da amante enquanto tema ao invés de abordar o fracasso de ambas em constituir um modo de vida, fracasso que é, em si, o tema de fato da sequência. Esse poema, sendo um dos mais próximos à ideia de soneto é também o primeiro prenúncio de que não haverá um “final feliz” para o casal, ao contrário, um fracasso inaugural criará a voz do poema enquanto “sujeita”.

Quando observamos uma contagem silábica nessa versão em inglês, retornamos à permutabilidade dos sistemas, conforme sugerida anteriormente. Note-se a irregularidade no número de sílabas: variam de 9 a 15 no poema em inglês e de 10 a 18 na tradução; bem como o número de acentos, que variam de 3 a 8 nas duas versões. Se os versos em inglês variam menos em extensão, já em relação à tonicidade interna, mostram-se menos regulares que os da tradução. Os primeiros cinco versos são, em ambas as versões, os mais regulares, mantendo-se entre 10 e 11 sílabas no original e entre 10 e 14 na versão em português. Na versão original, predominam versos de 11, 12 e 14 sílabas tônicas, enquanto na tradução, constam dois decassílabos propriamente ditos e mais quatro versos com as marcações tônicas de decassílabos e hendecassílabos imiscuídos em versos mais longos. Quanto à observação de um padrão sonoro no poema em inglês, mapeamos a incidência da sequência de tônicas: 3-5-7-9, que se repete inteira em três versos e com alterações em outros três; além de ecos da sequência 2-4-6-8-10.

Ainda sobre o processo de tradução, a busca por concisão justifica opções como traduzir “*words like these*” por “essas palavras”, “*is all this close*” por “elas soariam” e “*howled signals*” por “uivos”. Quanto à textura sonora, recriam-se correspondências a exemplo das finalizações dos três versos “*war / wars / worst thing of all*”, transpostas como “*rio / rios / do pior*”; ou a ressonância entre “*words, writing, howled, wild*” transposta pela aliteração em “v” entre “escrevendo, palavras, viva, uivos, selva”.

No mais, não interessa apagar o caráter estrangeiro, o que implicaria num apagamento também da diferença. Ao contrário, marcar o produto estrangeiro enquanto tal a fim de não maquiar a transferência de conteúdos culturais como equivalentes num plano social. Sabe-se

que palavras de língua inglesa têm um sentido em inglês, assim como as de língua portuguesa têm os seus em português, mas é preciso apontar para esse fato mesmo, se pretendo proporcionar uma experiência reflexiva a quem lê. Dessa maneira, tendo a manter o elemento de cor local em sua estranheza, criando o “idioma centauro”. Dentre os vários exemplos neste trabalho: “*sycamores*” [I] foi traduzido por sicômoros, embora pudesse dizer “figueiras”, “*elms*” [VII] por “olmos”, embora “troncos” facilitasse a formação da imagem mental, “*sybil*” por “sibila” em vez de “sacerdotisa” e “*krater-cup*” por “cratera grega”, e não “vaso grego”. Mantive o nome da famosa música “*Here comes the sun*”, porém traduza a referência ao não tão conhecido verso de *To Marguerite: continued* (1852) de Matthew Arnold – “*the unplumb'd, salt, estranging sea*”. Mantive o nome de loja “*Pez Dorado*”, traduzindo todavia “*Discount Wares*” por “lojinhas de 1,99”.

Nesse sentido, “*wolverine*” refere-se a um carnívoro da família dos Mustelídeos, feroz apesar de seu porte médio, típico do Hemisfério Norte e conhecido como “glutão” ou “carcaju” em português. O nome em inglês nos remete ao personagem de *X-Men* da Marvel e a palavra “carcaju” tampouco é conhecida. Empregou-se outra estratégia para manter a cor local e aproximar o texto de quem lê. O uso do artigo definido traz tanto o objeto quanto quem o decifra para mais perto, como ocorre em “soariam como os uivos dos carcajus”. O verso passa a sensação de familiaridade (a memória reconhecerá a sonoridade de ‘carcará’ e ‘caju’), assim possivelmente levando à inferência de um animal para esse significante, de forma que o estranhamento não constitua um obstáculo na leitura. Se traduzisse o verso da seguinte forma: “soariam como uivos de carcajus”, a ausência de artigos tornaria mais genérico o que já é indecifrável. O uso dos artigos é, portanto, uma das estratégias para tornar esse poema mais próximo da naturalidade. Outra é empregar o pronome “eu” em trechos nos quais seria dispensável, como em “como eu usaria uma guerra ou um rio”.

Por fim, se não emprego apenas decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos nessa recriação dos versos, há uma escolha do verso de 14 sílabas como intermediário e âncora. Tenho como precedente a opção de Myriam Diaz-Diocaretz (1985) por versos de 14 sílabas para traduzir poemas de Adrienne Rich como *The Middle Aged (The Diamond Cutters)*, composto em pentâmetro iâmbicos, com linhas variando de nove a treze sílabas e *Storm Warnings (A Change of World)*. Suas versões *Amenazas de tormenta* e *Los de edad madura* foram compostas em variações de 14 sílabas, combinando hemistíquios de oito e seis sílabas.

Dos 337 versos de *Vinte e Um Poemas de Amor*, 47 (14%) têm 14 sílabas métricas, além de muitos trazerem a 14ª sílaba tônica. Finalmente, somando decassílabos (24), hendecassílabos (41) e dodecassílabos (41) aos versos de quatorze sílabas (47), temos 45,5% do total. Sendo outros 38% formados por versos próximos: de 9, 13, 15 e 16 sílabas métricas. Criando essa âncora em torno dos versos de 14 sílabas, cinco primeiros versos têm essa medida e outros jogam com ela.

Inícios	
[III] Já que não somos jovens, semanas têm de valer	14
[IV] Eu volto de sua casa em meio à luz da primavera	14
[VII] Que tipo de fera faria da vida palavras?	14
[XX] Aquela conversa que sempre estivemos a ponto	14
[XXI] Escuros pilares, as pedras azuis e estrangeiras	14

[VI] Vejo-me há muitos anos em Sunião sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes	10 (10) 14
[VIII] Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas— só o polegar é mais largo, longo—nessas mãos	10 (10) 13
[XVII] Não se ama alguém por fado ou maldição. Acidentes acontecem, não somos heroínas,	10 14

(RICH, 1978, p. 26, 28, 35, 27, 33).

3.2. Quase sonetos: desdobramentos

POEMA I

Wherever in this city, screens flicker
with pornography, with science-fiction vampires,
victimized hirelings bending to the lash,
we also have to walk . . . if simply as we walk
through the rainsoaked garbage, the tabloid cruelties
of our own neighborhoods.
We need to grasp our lives inseparable
from those rancid dreams, that blurt of metal, those disgraces,
(RICH, 1978, p. 25).

Onde quer que nesta cidade telas cintilem
com pornografia, vampiros de ficção científica,
mercenários vitimados curvando-se ao chicote,
também nos cabe andar . . . como se fosse só andar
por entre o lixo ensopado, os cruéis tabloides
de nossa própria vizinhança.
Temos de agarrar nossas vidas entrelaçadas
aos sonhos rançosos, ao tinir do metal, aos escândalos,

No que concerne à textura fônica de *Vinte e Um Poemas de Amor*, já no primeiro verso notamos um efeito recorrente, algo como uma “**dialética sonora**”. Trata-se de uma travessia de dois sons que se unem em uma terceira palavra. Como em: “aleitando **aferi/ndo** a **ferida**” ou “**lean** / **listening** / **ring**”. No primeiro verso, os sons de “**c**ity” e “**flicker**” ecoam juntos em “**screens**”. Analogamente, sons de “**c**idade” e “**t**elas” desembocam em “**cintilem**”.

Alguns exemplos da sequência *Vinte e Um Poemas de Amor* e recriações dos efeitos nas proximidades (a palavra em negrito é a que une dois sons):

infected / foot / Philoctetes	sofrendo / infeccionado / Filoctetes	VIII
red / rock / struck	rubras / branca / muda	VIII
great / crater / cup	grande / cratera / grega	VI
lying / headland / dark	mancando / cabo / mar	VIII
limping / long / path	mulher / mancando / caminho	VIII
rancid / dreams / disgraces	piscando / cortiço / risco	I
writing / worst / thing	escrever / respeito / pior	VII
round / rippled / implements	escuras / pilares / esculpido	XXI
elderly / carefully / composed	rígido / idoso / vestido / elevador	IV
dappled / exuberantly / budding	salpicados / brotando / exuberantes	I
night / light / rising	pedra / luz / eleva	XXI
green / eyes / everlasting	selvagem / verde-água / lavado	III
green / grass / cress	verde / verão / agrião	III
sibyl / stooped / tripod	sagrada / sibila / inclinada	VI

failing / jewel / flower	flor / feito / joia	XI
such / sadistic / display	espetáculo / tão / sádico	IV
sides / ecstatic / striding	sustentando / silhuetas / êxtase	VI
shoe / sack / dash	arrasto / sacola / corro	IV
dog / inocente / dozes	cachorrinha / tranquila / cochila	X
morning / streets / streaming	primavera / viveríamos / sempre	III
ship icebergs sherd icebergs / bearing / sides hands / like / handling	agulhas / alongando / silhueta pequenas / polegar / longo / largo sustentando / silhuetas / êxtase	VI

(RICH, 1978, p. 23-36).

Partindo da sonoridade de “*screens flicker*”, nota-se a reiteração de consoantes oclusivas, fricativas sibilantes e chiantes no poema I: *victimized, walk, rainsoaked, cruelties, like, sycamores, sulfuric, scars, grasp, rancid, disgraces, sill, six, flashing, lash*. Na tradução, há um reforço dessas mesmas sonoridades, funcionando como ganchos entre os versos. Adentramos uma cidade hostil com uma textura sonora específica: *cidade, cintilem, mercenários, ensoado, vizinhança, sonhos, rancosos, entrelaçadas* (fricativas sibilantes); *chicote, lixo, chamas, paixão* (fricativas chiantes); *cabe, cruéis, colégio* (oclusivas); *ficção, científica, cortiço, sicômoros, sulfúrico, salpicadas, cicatrizes, escândalos, piscando e risco* (oclusivas + fricativas).

Segui esse mesmo parâmetro para a tradução dos demais poemas, recriando aliterações e trajetos sonoros, como as “dialéticas sonoras” acima.

Outro efeito estruturante já mencionado é o verso âncora de 14 sílabas, o qual é sinalizado nos cinco versos iniciais de respectivamente 13, 14, 14, 14 e 13 sílabas. Como já dito, um parâmetro básico para a construção de um ritmo paralelo em tradução é a manutenção da mesma quantidade de acentos fortes. Myriam Diaz-Diocaretz advoga para a sua tradução dos poemas de Adrienne Rich: “Embora possa ser argumentado que o inglês e o espanhol não funcionem com o mesmo método de escansão, uma análise de ambos os textos mostraria padrões rítmicos similares, apesar do número diferente de sílabas na língua do texto fonte e na do receptor.”⁶¹ (DIAZ-DIOCARETZ, 1985, p. 149). Roman Jakobson também argumenta em favor da semelhança das curvas rítmicas: “Via de regra, a curva acentual, superposta à curva silábica, alterna sílabas acentuadas e não-acentuadas nas cristas e bases, respectivamente.” (JAKOBSON, 2007, p.

⁶¹ “Although it may be argued that English and Spanish do not function with the same method of scansion, an acoustic analysis of both texts would show similar rhythmic patterns, in spite of the differing number of syllables in the source and receptor language.”.

134). No caso deste conjunto de poemas, só posso conseguir ondas semelhantes e cabe o esforço de manter o ritmo dos acentos fortes em um mínimo possível de sílabas.

v <u>i</u> ctimized h <u>i</u> relings b <u>e</u> nding to the l <u>a</u> sh	/ - - / - - / - - - /
mercen <u>á</u> rios vitim <u>a</u> dos curv <u>a</u> ndo-se ao chic <u>o</u> te	- - / - - - / - - / - - - / -

A presença de um “we” no quarto verso convida quem lê a se projetar enquanto “nós” vs. “cidade”. Na tradução, esse “nós” é substituído pela forma oblíqua “nos”. O verso que trata daquilo que “nos cabe / *we have to*” é composto em ritmo iâmbico regular de forma que a harmonia desse andamento coincide com a necessidade que as duas amantes têm de andar. Essa coincidência prenuncia uma combinação entre ritmo iâmbico e o exercício de imaginar, gerar e sustentar uma vida harmoniosa. Nesse sentido, a opção por “cabe”, ao invés de um mais coloquial “temos de”, deveu-se à recriação do ritmo.

we also have to walk . . . if simply as we walk	- / - \ - / - / - \ - /
também nos cabe andar . . . como se fosse só andar	- / - / - / / - - / - / - /

Além desse, os outros dois versos que mantêm ritmo iâmbico no poema I são os que se referem à busca por um modo de vida:

We want to live like trees	- / - / - /
Queremos viver como árvores	- / - - / - / - -

we need to grasp our lives inseparable	- / - / - / - / - \
temos de agarrar nossas vidas entrelaçadas	/ - - - / \ - / - - - - / -

No segundo exemplo, o verso em inglês constitui um pentâmetro iâmbico, se considerado um último pé ternário composto por acento secundário (2-4-6-8-11). É na palavra “*inseparable*” que o ritmo binário perde sua força devido ao acento secundário e ao ganho de uma sílaba, como se a demanda minasse a harmonia da empreitada. Não reproduzi o efeito rítmico nesse caso, gerando um verso irregular (1-5-6-8-13). No verso seguinte, uma leitura sensível depreenderia dos “cruéis tabloides da própria vizinhança” a fofoca em relação ao casal. Esse aspecto semântico incorpora o mal-estar geral ao fim da listagem dos elementos ruidosos. A partir de “*begonia*”, ocorre um alívio nas fricativas. A aparição da flor é

enganoso alento, como um alerta, ela “pisca perigosamente” e o termo “*perilously*”, ao inverter um pé, rompe o ritmo binário crescente dessa variação de pentâmetro iâmbico: “*and the red begonia perilously flashing*” (–/ –/ –/ –\ /–). Na tradução, um verso mais regular, em ritmo ternário: “e à begônia vermelha piscando em risco” (–/ –/ –/ –/–). Note-se também a relação sonora entre as últimas palavras dos versos: “*lash / flahing / high*” e “chicote / risco / cortiço”.

and the red begonia perilously flashing
from a tenement sill six stories high,
or the long-legged young girls playing ball
in the junior highschool playground.
No one has imagined us. We want to live like trees,
sycamores blazing through the sulfuric air,
dappled with scars, still exuberantly budding,
our animal passion rooted in the city.
(RICH, 1978, p. 25).

e à begônia vermelha piscando em risco
no peitoril do sexto andar de um cortiço,
ou às meninas de longas pernas jogando bola
na quadra do colégio.
Ninguém nos imaginou. Queremos viver como árvores,
sicômoros em chamas no ar sulfúrico,
salpicados de cicatrizes, mas brotando exuberantes,
nossa paixão animal enraizada na cidade.

Com uma mescla de mal-estar e busca de harmonia, o poema I declara que o cenário não é algo de que se alienar. Em *The Unearthing of the Body in Adrienne Rich's Poetics* (2009), Michael Collins parte do efeito de “corpo desenterrado” na poética de Rich e lê *Vinte e Um Poemas de Amor* como resposta à mudez frente à dor retratada em poemas anteriores. Quando buscamos no poema pelo corpo que resiste, encontramos primeiro a estranha begônia vermelha, que obriga à reflexão semiótica. A flor seria substituível se apenas fizesse parte de um percurso de flores introduzindo imagens de feminilidade em paisagens austeras (no poema XI, a flor sem nome que se agarra às mutações da rocha e, no “poema flutuante”, a caverna-rosa que designa o sexo), porém o nome da flor pareceu elemento de maior obliquidade. No dizer popular, a begônia pode sinalizar um aviso: “A begônia é uma flor interessante porque tem significados nem sempre positivos. Todavia a cautela engendrada nessa flor é mais a da vigilância de um cão de guarda do que o pânico ou medo de uma pessoa que espera o pior.”⁶². A banda *Grateful Dead* lançou *Scarlet Begonias* em 1974, ano em que Rich começou a compor a sequência, o que torna cabível a referência à gíria *scarlet begonia*, que designa o sangue retornado à seringa após uma injeção de heroína.

⁶² Referência do site: <http://www.flowermeaning.com/begonia-flower/>. Acesso em: 18 de abril de 2018.

I know I have been dreaming.	- / - / - / -
Sei que estive sonhando.	/ - - / - - / -

(RICH, 1978, p. 25).

O ritmo de iambos e anapestos só retornará no próximo momento de enlevo e desejo, aspecto reiterado na tradução pela utilização do tempo verbal futuro do pretérito.

You've kissed my hair	- / - /
to wake me. <i>I dreamed you were a poem,</i>	- / - - / - / - /
I say, <i>a poem I wanted to show someone</i>	- / - / - / - - / - /
and I laugh and fall dreaming again	- - / - - / - - /

Você beijou meus cabelos	- / - / - - / -
para que eu acordasse. <i>Sonhei, você era um poema,</i>	/ - / - - / - - / - / - - / -
digo, <i>poema que eu mostraria a alguém</i>	/ - - / - / - - / - - /
e rio e volto a sonhar	- / - - / - - /
que desejo mostrá-la aos que amo,	- - / - - / - - / -

(RICH, 1978, p. 25).

Destaque para:

<i>I dream you were a poem, I say, a poem</i>	- / - / - / - / - /
<i>Sonhei, você era um poema, digo</i>	- / - / / - - / - / - (2-5-8-10)

Na tradução, o ritmo ternário predomina nos últimos dois versos: “e rio e volto a sonhar / que desejo mostrá-la aos que amo” (-/ --/ --/ --/ --/ --/), isto é, o trecho ritmado estende-se uma linha a mais do que no texto em inglês, o que reforça sua relação com o anseio ideal. Já no caso do verso final desse poema II, o ritmo binário retorna sem que haja relação com idealismo ou enlevo, já que se trata da gravidade que impede a grama solta de ser alçada pelo ar quente, mais leve.

which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air	- / - - / - / - / \ / - / \ - /
que retém a grama solta tão abaixo da corrente de ar.	- - / - / - / - / - - - / - /

(RICH, 1978, p. 25).

POEMA III

Since we're not young, weeks have to do time stressed
 for years of missing each other. Yet only this odd warp syllables
 in time tells me we're not young.

Did I ever walk the morning streets at twenty, - - / / - / / - / / - / - 5

my limbs streaming with a purer joy?

did I lean from any window over the city - - / / - / / - / / - - / - 5

listening for the future

as I listen here with nerves turned for your ring? - - / / - / / - / / - / - 5

And you, you move toward me with the same tempo. - / | - / / - / / - - | - / / / - 5

Your eyes are everlasting, the green spark - / / - / / - \ / - - / / / 5

of the blue-eyed grass of early summer, - - / / / / - / / - / / - 5

the green-blue wild cress washed by the spring.

At twenty, yes: we thought we'd live forever. - / / - / / - / / - / / - 5

At forty-five, I want to know even our limits. - / | - / / - / / - / / / - | - / - 6

I touch you knowing we weren't born tomorrow, - / / - / / - - / / - / / - | / - 5

and somehow, each of us will help the other live, - / | \ / / - / / \ / / - / / - / - 6

and somewhere, each of us must help the other die. - / | \ / / - / / \ / / - / / - / - 6

(RICH, 1978, p. 26).

*

Já que não somos jovens, semanas têm de valer contagem
 por anos sentindo falta uma da outra. No entanto, só esta dobra silábica

no tempo me diz que não somos jovens. - / / - - / / - / / / - / - 10

Alguma vez aos vinte andei por ruas claras, - / / - / / - / / / - / / - / - 12

meus membros fluindo tão pura alegria? - / / - - / / - - / / - - - / - 11

ou da janela me inclinei sobre a cidade - - - / / - - - / / - - - / - 12

à escuta do futuro

como escuto à flor da pele os sons da sua vinda? - - / / - / / - / / - / - - / - 13

E você, você vem até mim com a mesma cadência. - - / | - / / / - / / \ / - - / / - - - / - 15 (12)

Seus olhos são perpétuos, a faísca verde - / / - / / - / / - - - / - / / - / - 12

do miosótis no começo do verão, - - / / - - - / / - - - / 11

o agrião selvagem, verde-água, lavado pela primavera.

Aos vinte, sim: **pensamos que viveríamos para sempre.** - / / - / | - / / - - / - - - / / - - - / - 16 (12)

Aos quarenta e cinco, **quero saber até nossos limites.** - - / / - / - | / - / - / / - / / / - / - / - 16 (10)

Toco você **sabendo que não nascemos amanhã,** / - / - / | - / / - - / / - / / - - - / / - 15 (11)

e de algum modo, cada uma vai ajudar a outra a viver,

e em algum lugar, cada uma deverá ajudar a outra a morrer.

No poema III, a amante passa a ser descrita numa atmosfera de enlevo apaixonado ao modo da tradição epidêitica e seu corpo é associado aos azuis e verdes de uma paisagem preservada. A cadência desse encanto se combina, novamente, a um ritmo regular bem marcado. Nas escansões acima, as linhas mais próximas ao pentâmetro iâmbico encontram-se sublinhadas, enquanto os trechos em que o metro se faz presente de forma mais diluída estão destacados apenas em negrito. Dessa vez, o verso dodecassílabo predomina como metro fantasmático, alternado com decassílabos, hendecassílabos e versos de quatorze sílabas, conforme a estratégia esboçada no capítulo 3.1.

Como se pode observar, a recriação dos momentos mais ritmados ocorreu aproximadamente nas mesmas partes. Criei relações próprias, como a harmonia entre versos alexandrinos de ritmo binário e ternário: “Alguma vez aos vinte andei por ruas claras” (ritmo binário) e “você vem até mim com a mesma cadência” (ritmo ternário).

No trecho abaixo, do qual apresento uma análise mais minuciosa, os versos compostos por cinco *stressed syllables* e em ritmo predominantemente binário foram traduzidos numa mistura de alexandrinos e um hendecassílabo, em ritmo predominantemente ternário.

Did I ever walk the morning streets at twenty, my limbs streaming with a purer joy? did I lean from any window over the city listening for the future as I listen here with nerves turned for your ring? And you, you move toward me with the same tempo. Your eyes are everlasting, the green spark	3-5-7-9-11	5 stresses / binary rhythm
	3-5-7-9-12	5 stresses / binary rhythm
	3-5-7-8-11	5 stresses / binary rhythm
	2-4-6-10-11	
	2-4-6-9-10	5 stresses / binary rhythm
<hr/>		
Alguma vez aos vinte andei por ruas claras, meus membros fluindo tão pura alegria? ou da janela me inclinei sobre a cidade à escuta do futuro como escuto à flor da pele os sons da sua vinda? E você, <u>você vem até mim com a mesma cadência.</u> Seus olhos são perpétuos, a faísca verde	2-4-6-8-10-12	dodecassílabo “alexandrino”
	2-5-8-11	hendecassílabo “galope à beira-mar”
	4-8-12	dodecassílabo “trímetro peônico”
	3-6-9-12	dodecassílabo “alexandrino”
	2-4-6-10-12	dodecassílabo “alexandrino”

Cabe destacar a utilização de expressões como “à flor da pele” para “*nerves turned*” e “miosótis” como substituição da flor azul “*blue-eyed grass*”. Além dos trajetos sonoros:

Your eyes are everlasting, the green spark
 of the blue-eyed grass of early summer,
 the green-blue wild cress washed by the spring.

Seus olhos são perpétuos, a faísca verde
 do miosótis no começo do verão,
 o selvagem agrião verde-água lavado pela primavera.

No poema IV, a persona poética volta da casa da amada ainda na cadência harmoniosa do poema III: “*I come home from you through the early light of spring*” (-\ / -\ / -\ / -\ /); “Eu volto de sua casa em meio à luz da primavera”: 2-6-10-14 (tônicas de decassílabo, verso de quatorze sílabas). O enlevo é então rompido por violências cotidianas.

onde um homem rígido, idoso, bem vestido
quase deixa a porta fechar em mim. – *Por Deus, segure a porta!*
eu resmungo. – *Histérica*, – ele me sussurra.

where a man, taut, elderly, carefully composed
lets the door almost close on me. – *For god's sake hold it!*
I croak at him. – *Hysterical*, – he breathes my way.

(RICH, 1978, p. 26).

O verso “*I croak at him – Hysterical, – he breathes my way*” seria um tetrâmetro iâmbico, não fosse a palavra depreciativa, misógina, que o corta ao meio e o alonga em dois pés. O verso mantém a cadência, mas o pé formado pelo acento secundário, bem como o fato de haver uma palavra destacada entre travessões, performam uma interrupção no bem-estar. A cena contrasta a grosseria do homem com a reivindicação da poeta feita com um ralar animalesco (*croak* = coaxar).

I croak at him. – <i>Hysterical</i> , – he breathes my way.	- / - / - / - / - / - /
eu resmungo – <i>Histérica</i> , – ele me sussurra.	- - / - - / - - / - - / - - / -

Na tradução, o que excede não é um pé, mas uma sílaba. O efeito é uma aceleração mínima no ritmo e uma perturbação na cadência da subida da poeta até seu apartamento. Se ao fim do poema II, há o desejo de “avançar livremente juntas” contrastado à força da gravidade, o enlevo do poema III é alterado pela realidade cotidiana retratada no poema IV.

É necessário fazer a ressalva de que nem todos os trechos bem ritmados se associam à significação, como demonstra o caso abaixo, em que as versões mantêm curvas acentuais semelhantes e a sílaba excedente nada agrega ao sentido, ainda que o tema coincida com a tendência de enlevo.

my body still both light and heavy with you. The mail	- / - / - / - / - / - /
meu corpo ainda leve e denso do seu. Das cartas	- / - - / - / - - / - / -

(RICH, 1978, p. 26).

Cabe notar, no mesmo sentido, que não é sempre que o ritmo binário ou ternário se associa fortemente ao conteúdo idealista. Observe-se o contraste da fala do prisioneiro com o ritmo cadenciado e a quase rima no final dos versos:

My genitals have been the object of such a sadistic display	- / - - \ / - / - - / - - / - - /
they keep me constantly awake with the pain . . .	- / - / - \ - / - - /

Meus genitais têm sido objeto de espetáculo tão sádico	\ - - / \ / - / - - / - - \ / - -
que me mantêm todo tempo acordado de dor . . .	- - - / / - / - - / - - /

(RICH, 1978, p. 27).

A evocação do ritmo mais marcado (binário / iâmbico ou ternário / anapéstico) nas passagens mais harmoniosas ou que expressam desejo continua ao longo da sequência, como na cena imaginária do poema XI.

I want to travel with you to every sacred mountain	- / - / - - / - / - / - / -
Quero viajar com você para cada montanha sagrada	/ - - / - - / - - / - - / - - / -

I want to reach for your hand as we scale the path,	- / - / - - / - - / - /
quero alcançar sua mão enquanto escalamos a trilha,	/ - - / - - / - / - - / - - / -

(RICH, 1978, p. 30).

A partir do poema XIII, acabam as cenas especulativas e os poemas tendem a um tom mais direto e prosaico conforme o relacionamento começa a ruir. Em alguns momentos, no entanto, nota-se um jogo mais direto com o pentâmetro, como no início do poema XIX, em que dois versos com variação de pentâmetro iâmbico (o segundo alongado em um pé) contrastam com o tom realista da pergunta. Para manter a associação entre perturbação rítmica e perturbação do anseio idealista, evitei uma tradução perfeitamente ritmada como “a me tocar de novo, sem apegos?” (2-4-6-8-10).

Can it be growing colder when I begin	\ - - / - / - - / - /
to touch myself again, adhesions pull away?	- / - / - / - / - / - /

Está ficando frio quando eu começo	- / - / - / - / - / -
a me tocar de novo, sem tanto apego?	- / - / - / - - / - / -

(RICH, 1978, p. 34).

Concluindo o esboço dessa associação entre ritmo e sentido que nos leva a observar a ambivalência rítmica em *Vinte e Um Poemas de Amor*, passamos às considerações finais, que são mais uma abertura à leitura dos poemas do que uma conclusão. Enquanto outras questões secundárias da tradução não cabem na discussão desta dissertação, antes de seguir, ressalvo um último comentário acerca da manutenção de um “**erro proposital**” de tradução.

O poema XIII é o último de evasão imaginária, em que elas exploram um país que não tem língua, nem leis: “o que quer que façamos juntas é pura invenção / os mapas que nos deram estavam ultrapassados” e, apesar do aspecto árduo da viagem, a música da rádio lhes chega nítida:

nem Cavaleiro da Rosa nem Crepúsculo dos Deuses
mas uma voz de mulher cantando antigas canções
com palavras novas, um baixo ao fundo, uma flauta
furtada e tocada por mulheres fora da lei.

neither *Rosenkavalier* nor *Götterdämmerung*
but a woman's voice singing old songs
with new words, with a quiet bass, a flute
plucked and fingered by women outside the law.

(RICH, 1978, p. 31).

O verbo “*to finger*” tem como uma de suas acepções usuais o ato de tocar um instrumento com os dedos (*fingers*) de modo casual, de forma que uma tradução acurada seria “dedilhar”. Optei por “tocada” ao invés de “dedilhada” por me parecer mais usual no caso da flauta. O verbo “*to pluck*” tem sentido semelhante: fazer soar ou vibrar um instrumento com um dedo só ou uma palheta. Por não haver uma palavra equivalente, nossas opções ficariam redundantes: “dedilhada e tocada”, “tangida e tocada” ou “improvisada e tocada”. Sendo assim optei por derivar um sentido de “*pluck*”, que também significa “arrancar abruptamente”. Ao traduzir o verso como “furtada e tocada por mulheres fora da lei”, segui tanto um princípio sonoro (flauta, furtada, tocada, fora da), como utilizei o sentido do próprio verso, que retrata mulheres fora da lei, as quais se furtam às óperas clássicas e recuperam canções antigas, cantando-as com palavras novas. Além disso, “furar” acresce força à interpretação da poeta como uma “ladra da linguagem”.

3.3. Considerações finais

Para falar sobre silenciamento, Adrienne Rich corre o risco de fundar um discurso sobre a falta. *Vinte e Um Poemas de Amor* tratam desse risco na medida em que se assentam sobre a falta apontada a partir do poema V, dada por silenciamentos verbais e corpóreos. Na literatura e na própria linguagem, pelas quais Rich assume sua paixão, ela também enxerga o “revés de tudo o que já amou”. A dificuldade em construir um modo de vida é diagnosticada como consequência de um meio-mundo que exige um esforço constante de tradução e um rapto de linguagem. Alicia Ostriker compara esse esforço à expressão da crítica Claudine Herrman – “*voleuse de langue*” – ladra da linguagem, “Prometeu fêmea frente a valores e experiências que a excluem” (OSTRIKER, 1983, p. 112). A arquitetura de *Vinte e Um Poemas de Amor* paira acima dessa história de silenciamento, criando uma espiral de forças polivalentes: possibilidades contra perdas, atos de vontade contra fatalidades. Afinal, habitar a linguagem é por si só “*estrangement*”. Como aponta Sheila Black (1998), Rich admite a nostalgia de uma linguagem visionária de certeza e de semelhança entre a visão e a palavra, entretanto a reconhece como uma “reliquia mítica” e escolhe viver na língua, que é relativa, mutável e gera um mundo de alteridade, equivocidade e multiplicidade. O trecho abaixo é do poema *Cartografias do Silêncio*, da primeira parte de *O Sonho de uma Língua Comum*.

Se de tempos em tempos invejo
dos olhos as puras anunciações

as visões beatíficas
se de tempos em tempos anseio por

como o hierofante eleusino
portando uma simples espiga

retornar ao mundo concreto e perpétuo
de fato o que sigo escolhendo

são essas palavras, esses sussurros, conversas
das quais de tempos em tempos a verdade irrompe úmida e verde.

If from time to time I envy
the pure annunciations to the eye

the visio beatifica
if from time to time I long to turn

like the Eleusinian hierophant
holding up a simple ear of grain

for return to the concrete and everlasting world
what in fact I keep choosing

are these words, these whispers, conversations
from which time after time the truth breaks moist and green.

(RICH, 1978, p. 20)

Em sua comparação da “sujeita” que emerge como conclusão de *Vinte e Um Poemas de Amor* com o sujeito dividido que deriva das sequências de sonetos de Shakespeare, à luz da leitura de Joel Fineman, Sheila Black (1998) aponta:

Se Shakespeare é assombrado, em seus últimos sonetos, pelo senso da perda de um eu ideal, Rich é assombrada pela história do silêncio que talvez possa ser rompido mas nunca preenchido, e apenas conjurando esse passado silencioso em termos negativos – como a presença fantasmática do que foi feito ausente – Rich pode encontrar meios de recuperá-lo. (...) Por tecer evocações de semelhança e diferença em cada poema, Rich revela seu desejo de direcionar-se a um caminho entre a homogeneidade e a diferença erótica. Fineman argumenta que, em Shakespeare, o desejo dividido leva a um eu dividido e/ou descentrado, no entanto, como “mulher”, Rich já começa com um eu descentralizado, sem voz.⁶³ (BLACK, 1998, p. 25-29).

Frente a isso, um dos impulsos da sequência é a evocação do idealismo e da utopia como forma de imaginar o positivo do “buraco não escavado”. Embora esteja ocupada em fazer nascer a subjetividade em meio à alteridade, Rich precisa criá-la a partir de outro parâmetro que não o logocentrismo, resistindo aos sonhos de pureza relacionados à nostalgia de uma unidade original. Pode-se questionar se, de fato, a poeta se afasta da linguagem logocêntrica (aqui voltariamos às críticas que a acusam de ser convencional). Isso porque uma nova poesia precisaria vir de uma linguagem em que, diferentemente daquela da tradição filosófica ocidental, os binarismos se confundissem e a fragmentação fosse abraçada. Nesses poemas de Rich, pode-se ver a quantidade de expressões ambivalentes e antíteses com as quais a poeta trata a si mesma e às forças operantes.

No último poema de *O Sonho de uma Língua Comum*, ela descreve uma mulher que revolve sobre seu colo pedaços de linha, chita, conchas coloridas, serralha, uma pétala, um bigode de gato, uma alga seca. Sobre esse ato de singeleza, ela pondera:

⁶³ “If Shakespeare is haunted in his later sonnets by a sense of a lost ideal whole self. Rich is haunted by a history of silence which can perhaps be ruptured, but can never be filled. Only by conjuring this silenced past up in negative terms— as the ghostly presence of what has been made absent— can Rich find any means of recovering it at all. (...). By weaving together evocations of similarity and difference throughout the poem, Rich reveals her desire to steer a path between erotic homogeneity and erotic difference. Fineman argues that in Shakespeare divided desire leads to a divided and/or decentered self. Yet as “woman,” Rich begins with a self that is decentered, voiceless.”.

tal composição não contempla a eternidade,
 a busca por grandeza, o brilhantismo—
 só o devaneio de uma mente
 unida ao corpo, a quietude com que dedos experientes compelem
 escuridão contra brilho, seda contra aspereza,
 juntando os preceitos de uma vida
 já sem vontade de maestria,
 só tomando conta das vidas multiformes, inesgotáveis
 em meio às quais ela se encontra

such a composition has nothing to do with eternity,
 the striving for greatness, brilliance—
 only with the musing of a mind
 one with her body, experienced fingers quietly pushing
 dark against bright, silk against roughness,
 pulling the tenet of a life together
 with no mere will to mastery,
 only care for the many-lived, unending
 forms in which she finds herself

(RICH, 1978, p. 77)

Esse atributo genuíno e banal se repete na escolha de elementos que representam uma nova vida, como a “flor sem ter nome até que a renomeemos” e a “flauta tocada por mulheres fora da lei”. De modo paralelo, buscando um retorno que, ao mesmo tempo, é um começo, a poeta se encontra na cena final em um lugar mental pré-histórico – “Stonehenge” – simultaneamente grandioso e rudimentar, feito por ferramentas de pedra. Nesse lugar anterior e posterior aos binarismos, segundo aponta Sheila Black, ela nascerá em meio à luz e à sombra, à familiaridade e ao estranhamento. Nascerá de uma fenda de luz, “*a cleft of light*”, e não de uma unidade original. Nesse lugar, sua “solitude, partilhada, poderia ser eleita sem solidão”. É necessária outra forma de comunicação, que para isso exige uma nova subjetividade, que possa ser compartilhada a partir de uma nova noção da relação entre si e a outra. A alteridade precisa renascer. Ao mesmo tempo em que a poeta renega as representações de amor ideais em que a pulsão é em direção à unidade, ela renega também a leitura trágica do fracasso do seu relacionamento, fracasso do qual ela localiza a origem, sem atribuí-lo ao fatalismo, tampouco mantendo-se inerte ou irresponsável frente a ele. Por outro lado, a única fala da amante ao longo de toda a sequência reproduz o ideal romântico: “quanto mais eu vivo, mais eu penso / que duas pessoas juntas são um milagre” [XVIII]. Ideal que Rich não deseja mais sustentar: “É com frieza que lhe digo num sonho / ou neste poema, *Milagres não existem?*” [XVIII]. Ela considera que as relações exigem vigilância e re-visão contínuas: “*Vinte e Um Poemas de Amor* demonstram os trabalhos cotidianos da mente. Rich

celebra o poder da mente de refletir e iluminar continuamente a experiência.”⁶⁴ (BLACK, 1998, p. 52).

Numa direção oposta ao idealismo utópico, temos Adrienne Rich como uma poeta da experiência e seu conceito de re-visão, de que deriva uma valorização do processo, bem como uma noção humanista de vontade individual mobilizada contra o puro *pathos* do Philoctetes de pé infectado, vontade que lhe permite resistir “à tentação de fazer da dor uma carreira”. Seguindo esse arco, mais uma curva na espiral: a poeta se ocupa em questionar os limites da representação, gerando um discurso metalinguístico que lhe permita triar seus dilemas eticamente. Apesar da grande tensão e do aparente descompasso entre suas ideias e sua prática, Rich renega a postura de impotência e vitimização.

O que é interessante é que Rich, apesar de admitir a “ordinariedade” dessa falha, continua a afirmar seus ideais. Em muitos sentidos, o cerne do poema é a tentativa de Rich, como Craig Werner observa, “de aceitar a responsabilidade pelo doloroso colapso do que parecia ser uma relação ideal, sem renunciar ao seu senso expansivo de integridade.”⁶⁵ (BLACK, 1998, p. 45).

É notável a assunção da fragmentação anti-idealista e da contradição constante contrastada à aura de integridade associada à figura de Rich.

Filosoficamente, o feminismo em Rich aponta para atos de síntese. Corpo e espírito devem ser concebidos e experienciados em unidade. Vida pessoal e política são metáforas uma para outra: “O momento em que um sentimento entra num corpo / É político. Este toque é político.” (...) Finalmente, sem dúvida, vida e arte devem coincidir, sem autoisolamentos e autoproteções; o resto é hipocrisia.⁶⁶ (OSTRIKER, 1983, p. 111).

Enquanto engaja considerável energia para inaugurar uma nova subjetividade na linguagem, a voz do poema se depara com algo que resiste à sua vontade. Passando de “poema” que poderia trazer à tona alguma verdade concernente às subjetividades delas próprias, a amante segue sendo abordada na condição reflexiva de um espelho. Contudo, como aponta Sheila Black (1998), o amor entre elas se baseia menos em “um reflexo do eu

⁶⁴ “Twenty-One Love Poems demonstrates the everyday workings of the mind. Rich celebrates the mind's power to continually reflect on and illuminate experience.”.

⁶⁵ “What is interesting is that Rich, while admitting the “ordinariness” of this failure, nevertheless continues to assert her ideals. In many senses the core of the poem is Rich's attempt to, as Craig Werner observes, ‘accept responsibility for the painful collapse of what had seemed an ideal relationship without surrendering her expansive sense of integrity’.”.

⁶⁶ “The feminism in Rich points toward acts of synthesis. Body and spirit must be conceived and experienced in unity. Personal and political life are metaphors for each other: “The moment when a feeling enters a body / Is political. This touch is political.” The values of subjectivity, emotionality and empathy are to be conjoined with, not divided from, those of rationality. Finally, of course, life and art must coincide, without self-insulation or self-protection; all else is hypocrisy.”.

idealizado” do que na ligação de duas forasteiras que buscam, através de sua paixão, um meio de declarar suas subjetividades. Porém, no desenrolar da sequência, enquanto a poeta evoca utopias e exerce atos de vontade, a amante passa a ocupar o lugar do silêncio, espelhando uma história irrecuperável. Esse movimento se dá gradualmente. No poema IX, seu silêncio é um poço, mas ela é representada como alguém capaz de tornar o inomeável nomeável para outros. Já na cena final, ela aparece arrastada para o fundo das águas, como uma Ofélia.

O silêncio que demarcava a alteridade passa a justificar o solipsismo do final da sequência. Em certa medida, a amante passa a se identificar com a própria falta que precisa ser abandonada. Ela se torna uma projeção, meio e não alvo da elaboração da voz poemática. Por outro lado, não se pode dizer que ela nada diz, já que, no poema XVIII, ela “finalmente conta a história de sua vida”. Ainda assim, a única linguagem que parece suceder é a subterrânea: “vozes da psiquê perpassam a carne” [X]; “murmurarem até as melhores vozes” [V]; “onde uma linha muda / e branca me contou” [VIII]. A sequência é assombrada por sussurros: “fantasmas sonhados de dois mundos / quase se falam.” [XII]. Elas parecem mais unidas em estados de sono: “estou com você, / como numa noite de agosto / enluarada, morna na baía, assisti ao seu sono” [XVI]. Ou então em situação adversas: “vomitando em sacos plásticos / Nunca me senti tão próxima a você.” [XIV]. No poema XIV, a poeta indica algo de destrutivo nas escolhas da amante, ao compará-la a um piloto que atira “de cabeça” o barco contra as ondas de propósito. Por fim, se restam oblíquas as razões de seu comportamento, o que se observa é que, quando a amante finalmente fala, a separação é selada. Em seguida Adrienne foge pelo “*salt estranging sea*”.

Now you're in fugue across what some I'm sure
Victorian poet called the *salt estranging sea*.
Those are the words that come to mind.
I feel estrangement, yes. As I've felt dawn
pushing toward daybreak. Something: a cleft of light—?
Close between grief and anger, a space opens
where I am Adrienne alone. And growing colder.

(RICH, 1978, p. 34)

O verbo “*to estrange*” denota “perceber alguém como não mais familiar ou em termos não mais amigáveis”, já “*estrangement*” se liga ao sentido de alienação de alguém em relação a um determinado grupo ou pessoa. O aspecto de desagregação predomina na representação no poema *To Marguerite: Continued* (1852) de Matthew Arnold, de onde o verso é tomado. Seguem estrofes do meu esboço de tradução desse poema.

Sim! ilhados nesse mar da vida
 com os canais ecoando entre nós
 pontilhando ilimitada selva aquática
 nós, mihões de mortais, vivemos *sós*.
 As ilhas sentem o fluxo enclausurante,
 de mais e mais fronteiras adiante.

[...]

Quem faz o ardor dessa paixão
 extinto tão logo se acenda?
 Quem seus vastos desejos verte vãos? —
 Um Deus, um Deus governa suas sendas
 e entre as tantas costas faz imperar
 o insoldável, salino, estranhante mar.

Yes! in the sea of life enisled,
 With echoing straits between us thrown,
 Dotting the shoreless watery wild,
 We mortal millions live *alone*.
 The islands feel the enclasping flow,
 And then their endless bounds they know.

[...]

Who order'd, that their longing's fire
 Should be, as soon as kindled, cool'd?
 Who renders vain their deep desire?—
 A God, a God their severance ruled!
 And bade betwixt their shores to be
 The unplumb'd, salt, estranging sea.

(ARNOLD, 1852)⁶⁷

Seguindo a reflexão de Sheila Black (1998), nascer é estar num estado de “*estrangement*”, mistura de separação e estranhamento, na condição do “ser partido” pela linguagem. Apesar do itálico na palavra “*alone*”, optei pela tradução mais óbvia “*estranhamento*”, ao invés de “*estrangeirar*” ou “*apartar*”. O reconhecimento da diferença e o autônomoar-se de Adrienne no poema coincidem com uma “fenda de luz”.

Agora você foge pelo que, estou certa,
 um poeta vitoriano chamou *salino estranhante mar*.
 São as palavras que vêm à mente.
 Sinto estranhamento, sim. Como senti a madrugada
 lançar-se ao amanhecer. Algo: uma fenda de luz—?
 Rente à mágoa e à raiva, abre-se um espaço
 onde sou Adrienne sozinha. E cada vez mais fria.

⁶⁷ ARNOLD, M. 1852. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43609/to-marguerite-continued>. Acesso em: julho de 2018.

Apesar do esfriamento, a noção de diferença associa-se à luz e ao nascimento. “Rich assume a noção tradicional da mulher como ferida, dividida, partida (...) e reconstitui essa “fissura” em uma fenda de luz, que é em si uma forma de visão ou conhecimento ideal e, como tal, uma alternativa ao ideal de unidade.”⁶⁸ (BLACK, 1998, p. 53).

Vinte e Um Poemas de Amor acaba em aberto, com um traço. Ao insistir no diálogo com a tradição, Rich oferta ao amor lésbico sua vez no discurso ocidental, construindo sua crítica a essa tradição. Em conclusão, seu trabalho de re-visão da tradição dos sonetos e do *blank verse* compele a mim, enquanto tradutora, a olhar com olhos frescos a tradição poética da minha própria língua. Esse ato de tradução acaba por refrescar as formas tradicionais de verso em língua portuguesa e, como consequência, coloca as duas tradições “contra a parede” em contextos distintos.

Dentre as tendências dos feminismos da década de 70, Adrienne Rich buscou construir pontes, reivindicando uma categoria “mulher” que unisse diferentes feminismos. No momento atual, mediante as novas configurações dos movimentos identitários e sociais, quase meio século depois, como suas questões se aplicam? Novos desafios e contradições surgem das intersecções de reflexões sobre gênero, raça e classe de uma forma nunca antes tão generalizada na sociedade brasileira. Uma revisão crítica do trabalho de Rich pode iluminar alguns antagonismos que vêm sendo destacados pelas novas compreensões de diversidade, provendo talvez algumas ferramentas para abraçar as ambivalências e contradições em âmbito social.

Ao maximizar tensões entre maestria formal e consciência do trabalho poético como processo de engajamento cultural, sua poesia nos olha de frente. Adrienne Rich nos lembra de dar um passo atrás, ler aquelas que vieram antes, buscar vestígios, mesmo em um momento de tamanha ebulição prática e teórica. Ao retratar o fracasso do diálogo, move-nos para o início de outra comunicação. Até mesmo através de um olhar clínico sobre o desastre, coloca o desejo a uso da reconstrução.

⁶⁸ “Rich takes on the traditional notion of woman as wounded, divided, cut (the name of the female genitalia or “cunt”) and reconstitutes this “cleft” into a division of light, a division that is in itself a form of ideal vision and/or knowledge, and, as such, an alternative to the ideal of unity or “oneness.”.

Vinte e um poemas de amor

Adrienne Rich

(RICH, 1978, p. 23-36).

I

Wherever in this city, screens flicker
 with pornography, with science-fiction vampires,
 victimized hirelings bending to the lash,
 we also have to walk . . . if simply as we walk
 through the rainsoaked garbage, the tabloid cruelties
 of our own neighborhoods.

We need to grasp our lives inseparable
 from those rancid dreams, that blurt of metal, those disgraces,
 and the red begonia perilously flashing
 from a tenement sill six stories high,
 or the long-legged young girls playing ball
 in the junior highschool playground.

No one has imagined us. We want to live like trees,
 sycamores blazing through the sulfuric air,
 dappled with scars, still exuberantly budding,
 our animal passion rooted in the city.

I

Onde quer que nesta cidade telas cintilem
 com pornografia, vampiros de ficção científica,
 mercenários vitimados curvando-se ao chicote,
 também nos cabe andar . . . como se fosse só andar
 por entre o lixo ensopado, os cruéis tabloides
 de nossa própria vizinhança.

Temos de agarrar nossas vidas entrelaçadas
 aos sonhos rançosos, ao tinir do metal, aos escândalos,
 e à begônia vermelha piscando em risco
 no peitoril do sexto andar de um cortiço,
 ou às meninas de longas pernas jogando bola
 na quadra do colégio.

Ninguém nos imaginou. Queremos viver como árvores,
 sicômoros em chamas no ar sulfúrico,
 salpicados de cicatrizes, mas brotando exuberantes,
 nossa paixão animal enraizada na cidade.

II

I wake up in your bed. I know I have been dreaming.
 Much earlier, the alarm broke us from each other,
 you've been at your desk for hours. I know what I dreamed:
 our friend the poet comes into my room
 where I've been writing for days,
 drafts, carbons, poems are scattered everywhere,
 and I want to show her one poem
 which is the poem of my life. But I hesitate,
 and wake. You've kissed my hair
 to wake me. *I dreamed you were a poem,*
I say, a poem I wanted to show someone . . .
 and I laugh and fall dreaming again
 of the desire to show you to everyone I love,
 to move openly together
 in the pull of gravity, which is not simple,
 which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air.

II

Acordo em sua cama. Sei que estive sonhando.
 Muito antes, o alarme nos separou,
 você está há horas à sua mesa. Sei o que sonhei:
 nossa amiga poeta entra em meu quarto
 onde tenho escrito há dias,
 esboços, carbonos, poemas espalhados por toda parte,
 e quero mostrar-lhe um poema
 que é o poema da minha vida. Mas hesito,
 e acordo. Você beijou meus cabelos
 para que eu acordasse. *Sonhei, você era um poema,*
 digo, poema que eu mostraria a alguém . . .
 e rio e volto a sonhar
 que desejo mostrá-la aos que amo,
 que avançamos livremente, juntas
 na força gravitacional, que não é simples,
 que retém a grama solta tão abaixo da corrente de ar.

III

Since we're not young, weeks have to do time
 for years of missing each other. Yet only this odd warp
 in time tells me we're not young.
 Did I ever walk the morning streets at twenty,
 my limbs streaming with a purer joy?
 did I lean from any window over the city
 listening for the future
 as I listen here with nerves turned for your ring?
 And you, you move toward me with the same tempo.
 Your eyes are everlasting, the green spark
 of the blue-eyed grass of early summer,
 the green-blue wild cress washed by the spring.
 At twenty, yes: we thought we'd live forever.
 At forty-five, I want to know even our limits.
 I touch you knowing we weren't born tomorrow,
 and somehow, each of us will help the other live,
 and somewhere, each of us must help the other die.

III

Já que não somos jovens, semanas têm de valer
 por anos sentindo falta uma da outra. No entanto, só esta dobra
 no tempo me diz que não somos jovens.
 Alguma vez aos vinte andei por ruas claras,
 meus membros fluindo tão pura alegria?
 ou da janela me inclinei sobre a cidade
 à escuta do futuro
 como escuto, à flor da pele, os sons da sua vinda?
 E você, você vem até mim com a mesma cadência.
 Seus olhos são perpétuos, a faísca verde
 do miosótis no começo do verão,
 o agrião selvagem, verde-água, lavado pela primavera.
 Aos vinte, sim: pensamos que viveríamos para sempre.
 Aos quarenta e cinco, quero saber até nossos limites.
 Toco você sabendo que não nascemos amanhã,
 e de algum modo, cada uma vai ajudar a outra a viver,
 e em algum lugar, cada uma deverá ajudar a outra a morrer.

IV

I come home from you through the early light of spring
 flashing off ordinary walls, the Pez Dorado,
 the Discount Wares, the shoe-store. . . I'm lugging my sack
 of groceries, I dash for the elevator
 where a man, taut, elderly, carefully composed
 lets the door almost close on me. —*For god's sake hold it!*
 I croak at him. —*Hysterical*, — he breathes my way.
 I let myself into the kitchen, unload my bundles,
 make coffee, open the window, put on Nina Simone
 singing *Here comes the sun*. . . I open the mail,
 drinking delicious coffee, delicious music,
 my body still both light and heavy with you. The mail
 lets fall a Xerox of something written by a man
 aged 27, a hostage, tortured in prison:
My genitals have been the object of such a sadistic display
they keep me constantly awake with the pain . . .
Do whatever you can to survive.
You know, I think that men love wars . . .
 And my incurable anger, my unmendable wounds
 break open further with tears, I am crying helplessly,
 and they still control the world, and you are not in my arms.

IV

Eu volto de sua casa em meio à luz da primavera
 riscando paredes comuns, o Pez Dorado,
 as lojinhas de 1,99, a sapataria. . . Arrasto a sacola
 de compras, corro em direção ao elevador
 onde um homem idoso, rígido, bem vestido
 quase deixa a porta fechar em mim.—*Por Deus, segure a porta!*
 eu resmungo. —*Histérica*, — ele me sussurra.
 Entro na cozinha, desempacoto as compras,
 faço café, abro a janela, ponho Nina Simone
 cantando *Here comes the sun*. . . Abro cartas,
 tomando café delicioso, música deliciosa,
 meu corpo ainda leve e denso do seu. Das cartas
 cai um xerox de algo escrito por um homem
 de 27 anos, um refém, torturado na prisão:
Meus genitais têm sido objeto de espetáculo tão sádico
que me mantêm todo tempo acordado de dor . . .
Faça o que puder para sobreviver.
Sabe, acho que os homens adoram guerras . . .
 E minha raiva incurável, minhas feridas abertas
 laceram com as lágrimas, eu choro sem consolo,
 e eles ainda controlam o mundo, e você não está nos meus braços.

V

This apartment full of books could crack open
 to the thick jaws, the bulging eyes
 of monsters, easily: Once open the books, you have to face
 the underside of everything you've loved—
 the rack and pincers held in readiness, the gag
 even the best voices have had to mumble through,
 the silence burying unwanted children—
 women, deviants, witnesses—in desert sand.
 Kenneth tells me he's been arranging his books
 so he can look at Blake and Kafka while he types;
 yes; and we still have to reckon with Swift
 loathing the woman's flesh while praising her mind,
 Goethe's dread of the Mothers, Claudel vilifying Gide,
 and the ghosts—their hands clasped for centuries—
 of artists dying in childbirth, wise-women charred at the stake,
 centuries of books unwritten piled behind these shelves;
 and we still have to stare into the absence
 of men who would not, women who could not, speak
 to our life—this still unexcavated hole
 called civilization, this act of translation, this half-world.

V

Este apartamento cheio de livros poderia ser aberto
 por mandíbulas grossas, olhos esbugalhados
 de monstros, facilmente: Abertos os livros, você tem de enfrentar
 o revés de tudo o que já amou—
 o ecúleo e alicates erguidos em prontidão, a mordaca
 que fez murmurarem até as melhores vozes
 o silêncio enterrando crianças indesejadas—
 mulheres, desviantes, testemunhas—na areia do deserto.
 Kenneth me diz que vem arrumando seus livros
 para ter Blake e Kafka à frente enquanto escreve;
 sim; e ainda temos de lidar com Swift
 averso à carne da mulher, mas louvando sua mente,
 Goethe e seu pavor das Mães, Claudel difamando Gide,
 e os fantasmas—suas mãos cruzadas por séculos—
 de artistas morrendo no parto, sábias carbonizadas em estacas,
 séculos de livros não escritos empilhados atrás destas prateleiras;
 e ainda temos de encarar a abstenção
 de homens que não queriam, mulheres que não poderiam falar
 à nossa vida—esse buraco ainda não escavado
 chamado civilização, esse ato de tradução, esse meio-mundo.

VI

Your small hands, precisely equal to my own—
 only the thumb is larger, longer—in these hands
 I could trust the world, or in many hands like these,
 handling power-tools or steering-wheel
 or touching a human face. . . Such hands could turn
 the unborn child rightways in the birth canal
 or pilot the exploratory rescue-ship
 through icebergs, or piece together
 the fine, needle-like sherds of a great krater-cup
 bearing on its sides
 figures of ecstatic women striding
 to the sibyl's den or the Eleusinian cave—
 such hands might carry out an unavoidable violence
 with such restraint, with such a grasp
 of the range and limits of violence
 that violence ever after would be obsolete.

VI

Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas—
 só o polegar é mais largo, longo—nessas mãos
 eu entregaria o mundo, ou em muitas mãos como essas,
 manuseando ferramentas, volantes
 ou tocando um rosto. . . Tais mãos poderiam recolocar
 a criança não nascida no canal de parto
 ou pilotar o exploratório navio de resgate
 por entre icebergs, ou reunir
 os cacos feito agulhas de uma grande cratera grega
 sustentando à sua volta
 silhuetas de mulheres em êxtase dando grandes passos
 rumo à gruta da sibila ou à caverna de Elêusis—
 tais mãos poderiam comportar uma violência inevitável
 com tal restrição, com um tal senso
 dos alcances e limites da violência
 que toda violência seria, dali em diante, obsoleta.

VII

What kind of beast would turn its life into words?
 What atonement is this all about?
 —and yet, writing words like these, I'm also living.
 Is all this close to the wolverines' howled signals,
 that modulated cantata of the wild?
 or, when away from you I try to create you in words,
 am I simply using you, like a river or a war?
 And how have I used rivers, how have I used wars
 to escape writing of the worst thing of all—
 not the crimes of others, not even our own death,
 but the failure to want our freedom passionately enough
 so that blighted elms, sick rivers, massacres would seem
 mere emblems of that desecration of ourselves?

VII

Que tipo de fera faria da vida palavras?
 De que expiação isso tudo trata?
 —no entanto, escrevendo essas palavras, sigo viva.
 Elas soariam como os uivos dos carcajus,
 aquela cantata modulada da selva?
 ou quando longe de você, tento criá-la em palavras,
 apenas a uso, como eu usaria uma guerra ou um rio?
 E como tenho usado guerras, como tenho usado rios
 para escapar de escrever o pior—
 não os crimes dos outros, nem mesmo nossa morte,
 mas não ter querido nossa liberdade com a paixão necessária—
 fazendo de olmos podres, rios doentes e massacres
 meros emblemas da profanação de nós mesmas?

VIII

I can see myself years back at Sunion
 hurting with an infected foot, Philoctetes
 in woman's form, limping the long path,
 lying on a headland over the dark sea,
 looking down the red rocks to where a soundless curl
 of white told me a wave had struck,
 imagining the pull of that water from that height,
 knowing deliberate suicide wasn't my *métier*,
 yet all the time nursing, measuring that wound.
 Well, that's finished. The woman who cherished
 her suffering is dead. I am her descendant.
 I love the scar-tissue she handed on to me,
 but I want to go on from here with you
 fighting the temptation to make a career of pain.

VIII

Vejo-me há muitos anos em Sunião
 sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes
 em forma de mulher, mancando pelo longo caminho,
 deitada num cabo sobre o mar escuro,
 olhando embaixo as rochas rubras onde uma linha muda
 e branca me contou que uma onda as golpeará,
 supondo a tração da água àquela altura,
 sabendo que suicídio deliberado não era meu *métier*,
 no entanto todo tempo aleitando, aferindo a ferida.
 Bem, isso está acabado. A mulher que acarinhava
 seu sofrimento está morta. Sou sua descendente.
 Amo a malha de cicatrizes que ela me concedeu,
 mas quero seguir daqui com você
 resistindo à tentação de fazer da dor uma carreira.

IX

Your silence today is a pond where drowned things live
 I want to see raised dripping and brought into the sun.
 It's not my own face I see there, but other faces,
 even your face at another age.
 Whatever's lost there is needed by both of us—
 a watch of old gold, a water-blurred fever chart,
 a key. . . Even the silt and pebbles of the bottom
 deserve their glint of recognition. I fear this silence,
 this inarticulate life. I'm waiting
 for a wind that will gently open this sheeted water
 for once, and show me what I can do
 for you, who have often made the unnameable
 nameable for others, even for me.

IX

Seu silêncio de hoje é um poço onde vivem submersas
 coisas que eu quero ver alçadas, pingando ao sol.
 Não é meu próprio rosto que vejo ali, mas outros rostos,
 até mesmo o seu rosto em outra idade.
 O que quer que esteja perdido ali é necessário a ambas—
 um relógio de ouro velho, um gráfico de febre borrado,
 uma chave. . . Mesmo os seixos e o lodo do fundo
 merecem seu lampejo de percepção. Temo esse silêncio,
 essa vida inarticulada. Espero
 um vento suave que abra esse lençol d'água
 finalmente, e me mostre o que fazer
 por você, que tantas vezes tornou o inomeável
 nomeável para outros, até para mim.

X

Your dog, tranquil and innocent, dozes through
 our cries, our murmured dawn conspiracies
 our telephone calls. She knows—what can she know?
 If in my human arrogance I claim to read
 her eyes, I find there only my own animal thoughts:
 that creatures must find each other for bodily comfort,
 that voices of the psyche drive through the flesh
 further than the dense brain could have foretold,
 that the planetary nights are growing cold for those
 on the same journey who want to touch
 one creature-traveler clear to the end;
 that without tenderness, we are in hell.

X

A cachorrinha, inocente e tranquila, cochila em meio
 a nossos choros, conspirações murmuradas na madrugada,
 telefonemas. Ela sabe—o que ela sabe?
 Se em minha arrogância humana, penso ler
 seus olhos, encontro neles meus pressupostos animais:
 que criaturas devem se encontrar para o bem-estar do corpo,
 que as vozes da psiquê perpassam a carne
 para além do que o denso cérebro teria predito,
 que as noites planetárias estão esfriando para quem,
 na mesma viagem, deseja tocar
 uma certa criatura viajante até o fim;
 que sem ternura, estamos no inferno.

XI

Every peak is a crater. This is the law of volcanoes,
 making them eternally and visibly female.
 No height without depth, without a burning core,
 though our straw soles shred on the hardened lava.
 I want to travel with you to every sacred mountain
 smoking within like the sibyl stooped over her tripod,
 I want to reach for your hand as we scale the path,
 to feel your arteries glowing in my clasp,
 never failing to note the small, jewel-like flower
 unfamiliar to us, nameless till we rename her,
 that clings to the slowly altering rock—
 that detail outside ourselves that brings us to ourselves,
 was here before us, knew we would come, and sees beyond us.

XI

Cada pico é uma cratera. Essa é a lei dos vulcões,
 que os manifesta como eternas fêmeas.
 Não há altura sem profundidade, sem núcleo ardente,
 ainda que nossas sandálias de palha se rasguem na lava dura.
 Quero viajar com você para cada montanha sagrada
 fumegando, como a sibila inclinada sobre seu tripé,
 quero alcançar sua mão enquanto escalamos a trilha,
 sentir pulsarem suas artérias entre meus dedos,
 sem deixar de notar a pequena flor feito joia
 que desconhecemos, sem ter nome até que a renomeemos,
 que se agarra às mutações lentas da rocha—
 aquele detalhe externo que nos leva para dentro,
 estava ali desde antes, sabia que viríamos, e enxerga mais além.

XII

Sleeping, turning in turn like planets
 rotating in their midnight meadow:
 a touch is enough to let us know
 we're not alone in the universe, even in sleep:
 the dream-ghosts of two worlds
 walking their ghost-towns, almost address each other.
 I've wakened to your muttered words
 spoken light- or dark-years away
 as if my own voice had spoken.
 But we have different voices, even in sleep,
 and our bodies, so alike, are yet so different
 and the past echoing through our bloodstreams
 is freighted with different language, different meanings—
 though in any chronicle of the world we share
 it could be written with new meaning
 we were two lovers of one gender,
 we were two women of one generation.

XII

Repousando, torneando em turnos como astros
 rotatórios em sua campina da meia-noite:
 basta um toque para que se note
 não estamos sós no universo, mesmo em sono:
 fantasmas sonhados de dois mundos
 perambulando por cidades-fantasmas, quase se falam.
 Acordei rumo a seus murmúrios
 à distância de anos-luz ou -sombra
 como se minha própria voz que falasse.
 Mas temos vozes diferentes, mesmo em sono,
 e nossos corpos, tão parecidos, são no entanto tão diferentes
 e o passado ecoando por nossa corrente sanguínea
 carrega línguas diferentes, diferentes sentidos—
 embora em qualquer crônica do mundo que compartilhamos
 poderia estar escrito com um novo sentido
 éramos duas amantes de um mesmo gênero,
 éramos duas mulheres de uma mesma geração.

XIII

The rules break like a thermometer,
 quicksilver spills across the charted systems,
 we're out in a country that has no language
 no laws, we're chasing the raven and the wren
 through gorges unexplored since dawn
 whatever we do together is pure invention
 the maps they gave us were out of date
 by years . . . we're driving through the desert
 wondering if the water will hold out
 the hallucinations turn to simple villages
 the music on the radio comes clear—
 neither *Rosenkavalier* nor *Götterdämmerung*
 but a woman's voice singing old songs
 with new words, with a quiet bass, a flute
 plucked and fingered by women outside the law.

XIII

Regras se quebram como termômetros,
 azougue se derrama sobre a cartografia,
 rodamos por um país que não tem língua
 nem leis, perseguindo o corvo e a corruíra
 em cânions recônditos desde a aurora
 o que quer que façamos juntas é pura invenção
 os mapas que nos deram estavam ultrapassados
 há anos . . . dirigimos pelo deserto
 imaginando se a água irá durar
 as alucinações buscam vilarejos simples
 a música da rádio nos chega nítida—
 nem Cavaleiro da Rosa nem Crepúsculo dos Deuses
 mas uma voz de mulher cantando antigas canções
 com palavras novas, um baixo ao fundo, uma flauta
 furtada e tocada por mulheres fora da lei.

XIV

It was your vision of the pilot
 confirmed my vision of you: you said, *He keeps*
on steering headlong into the waves, on purpose
 while we crouched in the open hatchway
 vomiting into plastic bags
 for three hours between St. Pierre and Miquelon.
 I never felt closer to you.
 In the close cabin where the honeymoon couples
 huddled in each other's laps and arms
 I put my hand on your thigh
 to comfort both of us, your hand came over mine,
 we stayed that way, suffering together
 in our bodies, as if all suffering
 were physical, we touched so in the presence
 of strangers who knew nothing and cared less
 vomiting their private pain
 as if all suffering were physical.

XIV

Sua visão do piloto confirmou
 minha visão de você: você disse, *Ele atira*
o barco contra as ondas, de propósito
 enquanto nos encolhemos no alçapão aberto
 vomitando em sacos plásticos
 durante três horas entre St. Pierre e Miquelon.
 Nunca me senti tão próxima a você.
 Na cabine apertada onde os casais em lua-de-mel
 se amontoavam nos colos e braços uns dos outros
 coloquei minha mão sobre sua coxa
 para nos confortar, e sua mão veio sobre a minha,
 ficamos assim, sofrendo juntas
 em nossos corpos, como se todo o sofrimento
 fosse físico, nos tocando na presença
 de estranhos que nada sabiam nem se importavam
 vomitando suas dores privadas
 como se todo sofrimento fosse físico.

(THE FLOATING POEM, UNNUMBERED)

Whatever happens with us, your body
 will haunt mine—tender, delicate
 your lovemaking, like the half-curved frond
 of the fiddlehead fern in forests
 just washed by sun. Your traveled, generous thighs
 between which my whole face has come and come—
 the innocence and wisdom of the place my tongue has found there—
 the live, insatiate dance of your nipples in my mouth—
 your touch on me, firm, protective, searching
 me out, your strong tongue and slender fingers
 reaching where I had been waiting years for you
 in my rose-wet cave—whatever happens, this is.

(O POEMA FLUTUANTE, NÃO NUMERADO)

Aconteça conosco o que for, seu corpo
 vai assombrar o meu—delicado, terno
 quando faz amor, como a rama espiralada
 do broto de samambaia em bosques
 recém-banhados pelo sol. Suas coxas viajadas, generosas
 entre as quais meu rosto inteiro goza, e goza—
 a inocência e a sabedoria do lugar que a minha língua achou ali—
 a dança viva, insaciável, dos seus mamilos na minha boca—
 seu toque em mim, firme, protetor, que me
 busca, sua língua forte e seus dedos esguios
 atingindo onde esperei tantos anos por você
 na minha caverna rosa-molhada—aconteça o que for: é isso.

XV

If I lay on that beach with you
 white, empty, pure green water warmed by the Gulf Stream
 and lying on that beach we could not stay
 because the wind drove fine sand against us
 as if it were against us
 if we tried to withstand it and we failed—
 if we drove to another place
 to sleep in each other's arms
 and the beds were narrow like prisoners' cots
 and we were tired and did not sleep together
 and this was what we found, so this is what we did—
 was the failure ours?
 If I cling to circumstances I could feel
 not responsible. Only she who says
 she did not choose, is the loser in the end.

XV

Se me deitei naquela praia com você
 branca, vazia, água verde aquecida pela Corrente do Golfo
 e deitadas naquela praia não pudemos ficar
 porque o vento lançava contra nós areia fina
 como se estivesse contra nós
 se tentamos resistir e falhamos—
 se fomos até outro lugar
 para dormir nos braços uma da outra
 e as camas eram estreitas como leitos de prisão
 e, cansadas, não dormimos juntas,
 se nos deparamos com isso e agimos assim—
 o fracasso foi nosso?
 Se me apego às circunstâncias, posso me sentir
 não responsável. Só quem diz
 que não escolheu é a perdedora no final.

XVI

Across a city from you, I'm with you,
 Just as an August night
 moony, inlet-warm, seabathed, I watched you sleep,
 the scrubbed, sheenless wood of the dressing-table
 cluttered with our brushes, books, vials in the moonlight—
 or a salt-mist orchard, lying at your side
 watching red sunset through the screendoor of the cabin,
 G minor Mozart on the tape-recorder,
 falling asleep to the music of the sea.
 This island of Manhattan is wide enough
 for both of us, and narrow:
 I can hear your breath tonight, I know how your face
 lies upturned, the halfnight tracing
 your generous, delicate mouth
 where grief and laughter sleep together.

XVI

Do outro lado da cidade, estou com você,
 como numa noite de agosto
 enlurada, morna na baía, assisti ao seu sono,
 a madeira gasta, desbotada da penteadeira
 coberta com nossos livros, escovas, potes ao luar—
 ou como na névoa salgada de um pomar, ao seu lado
 assistindo ao pôr do sol pela porta telada da cabana,
 Mozart em sol menor no gravador,
 caindo no sono ao som da música do mar.
 Esta ilha de Manhattan é ampla o suficiente
 para nós duas, e estreita:
 ouço sua respiração nesta noite, sei como seu rosto
 fica virado para cima, a meia-luz tracejando
 sua boca generosa, delicada
 onde mágoa e riso dormem juntos.

XVII

No one's fated or doomed to love anyone.
 The accidents happen, we're not heroines,
 they happen in our lives like car crashes,
 books that change us, neighborhoods
 we move into and come to love.
Tristan und Isolde is scarcely the story,
 women at least should know the difference
 between love and death. No poison cup,
 no penance. Merely a notion that the tape-recorder
 should have caught some ghost of us: that tape-recorder
 not merely played but should have listened to us,
 and could instruct those after us:
 this we were, this is how we tried to love,
 and these are the forces they had ranged against us,
 and these are the forces we had ranged within us,
 within us and against us, against us and within us.

XVII

Ninguém está fadado a amar alguém.
 Acidentes acontecem, não somos heroínas,
 acontecem na vida como batidas de carro,
 livros que nos transformam, vizinhanças
 que, com o tempo, passamos a amar.
 Tristão e Isolda tampouco é o conto,
 mulheres, ao menos, deveriam saber a diferença
 entre amor e morte. Sem copo envenenado,
 penitência. Somente a noção de que o gravador
 deveria ter capturado algum fantasma nosso: aquele gravador
 além de tocar, deveria ter nos escutado,
 e poderia instruir aquelas que viessem depois:
 isso fomos nós, assim tentamos amar,
 e essas são as forças que moveram contra nós,
 e essas são as forças que movemos dentro de nós,
 dentro de nós e contra nós, contra nós e dentro de nós.

XVIII

Rain on the West Side Highway,
 red light at Riverside:
the more I live the more I think
two people together is a miracle.
 You're telling me the story of your life
 for once, a tremor breaks the surface of your words.
 The story of our lives becomes our lives.
 Now you're in fugue across what some I'm sure
 Victorian poet called the *salt estranging sea*.
 Those are the words that come to mind.
 I feel estrangement, yes. As I've felt dawn
 pushing toward daybreak. Something: a cleft of light—?
 Close between grief and anger, a space opens
 where I am Adrienne alone. And growing colder.

XVIII

Chuva na Rodovia West Side
 sinal vermelho em Riverside:
quanto mais eu vivo, mais eu penso
que duas pessoas juntas são um milagre.
 Você me conta a história da sua vida
 finalmente, um tremor rompe a superfície das palavras.
 As histórias de nossas vidas se tornam nossas vidas.
 Agora você foge pelo que, estou certa,
 um poeta vitoriano chamou *salino estranhante mar*.
 São as palavras que vêm à mente.
 Sinto estranhamento, sim. Como senti a madrugada
 lançar-se ao amanhecer. Algo: uma fenda de luz—?
 Rente à mágoa e à raiva, abre-se um espaço
 onde sou Adrienne sozinha. E cada vez mais fria.

XIX

Can it be growing colder when I begin
 to touch myself again, adhesions pull away?
 When slowly the naked face turns from staring backward
 and looks into the present,
 the eye of winter, city, anger, poverty, and death
 and the lips part and say: *I mean to go on living?*
 Am I speaking coldly when I tell you in a dream
 or in this poem, *There are no miracles?*
 (I told you from the first I wanted daily life,
 this island of Manhattan was island enough for me.)
 If I could let you know—
 two women together is a work
 nothing in civilization has made simple,
 two people together is a work
 heroic in its ordinariness,
 the slow-picked, halting traverse of a pitch
 where the fiercest attention becomes routine
 —look at the faces of those who have chosen it.

XIX

Está esfriando quando eu começo
 a me tocar de novo, sem tanto apego?
 Quando a cara lavada deixa de olhar para trás
 lentamente e encara o presente,
 o olho do inverno, cidade, raiva, pobreza e morte
 e os lábios se abrem para dizer: *pretendo seguir viva?*
 É com frieza que lhe digo num sonho
 ou neste poema, *Milagres não existem?*
 (Desde o início eu lhe disse que queria o cotidiano,
 que a ilha de Manhattan era ilha o suficiente para mim.)
 Se eu pudesse fazer você entender—
 duas mulheres juntas é um trabalho
 que nada na civilização tornou simples,
 duas pessoas juntas é um trabalho
 heroico em sua banalidade,
 a travessia lenta e hesitante de um campo
 onde a atenção mais feroz vira rotina
 —olhe para os rostos de quem escolheu isso.

XX

That conversation we were always on the edge
 of having, runs on in my head,
 At night the Hudson trembles in New Jersey light
 polluted water yet reflecting even
 sometimes the moon
 and I discern a woman
 I loved, drowning in secrets, fear wound round her throat
 and choking her like hair. And this is she
 with whom I tried to speak, whose hurt, expressive head
 turning aside from pain, is dragged down deeper
 where it cannot hear me,
 and soon I shall know I was talking to my own soul.

XX

Aquela conversa que sempre estivemos a ponto
 de ter corre na minha cabeça,
 à noite o Hudson tremula à luz de Nova Jersey
 água poluída, mas ainda refletindo
 às vezes a lua
 e distingo uma mulher
 que amei, se afogando em segredos, medo ao redor da garganta
 sufocando-a como cabelo. E é mesmo ela
 com quem tentei falar, cuja cabeça ferida, expressiva,
 desviando da dor, é tragada mais fundo
 até onde não pode me ouvir,
 e logo saberei que falava só com minha alma.

XXI

The dark lintels, the blue and foreign stones
 of the great round rippled by stone implements
 the midsummer night light rising from beneath
 the horizon—when I said “a cleft of light”
 I meant this. And this is not Stonehenge
 simply nor any place but the mind
 casting back to where her solitude,
 shared, could be chosen without loneliness,
 not easily nor without pains to stake out
 the circle, the heavy shadows, the great light.
 I choose to be a figure in that light,
 half-blotted by darkness, something moving
 across that space, the color of stone
 greeting the moon, yet more than stone:
 a woman. I choose to walk here. And to draw this circle.

XXI

Escuros pilares, as pedras azuis e estrangeiras
 do grande cerco esculpido por utensílios de pedra
 na noite de verão a luz se eleva
 do solo—quando eu disse "uma fenda de luz"
 quis dizer isso. E isso não é Stonehenge
 apenas, nem um lugar qualquer, senão a mente
 regressando até onde sua solitude,
 partilhada, poderia ser eleita sem solidão,
 para, não de modo fácil nem indolor, delimitar
 o círculo, as densas sombras, a máxima luz.
 Escolho ser uma figura nessa luz,
 dissimulada pela escuridão, algo que se move
 através daquele espaço, a cor da pedra
 saudando a lua; mais do que uma pedra:
 uma mulher. Escolho andar aqui. E desenhar este círculo.

(Epílogo não numerado)

Nomeá-la: dêiticos e outras ambiguidades

O poema XXI acaba com a decisão de traçar “este círculo”. O uso do pronome no verso final remete o ato a quem lê, convidando à sua continuação. No artigo *Syntax as Power* (2015), Charles Altieri enfatiza o poder sintático que alguns poemas de Adrienne Rich derivam do uso do dêitico “*this*” (isso, isto), devido à força dos dêiticos para referenciar a instância presente do discurso. Como aponta Giorgio Aganbem em *A Linguagem e a Morte* (2006), os dêiticos funcionam como termos que referenciam efetivamente a si mesmos ou à própria linguagem, revelando a negatividade fundamental da mesma. Para Altieri, esse poder confere-lhes uma força contínua – como também é o caso de “aqui”, “agora” e “eu” – força que transcende modificações referenciais, temporais e culturais que podem afetar outras palavras.

Em *Vinte e Um Poemas de Amor* encontram-se pronomes demonstrativos introduzindo termos como em “*centuries of books unwritten piled behind **these** shelves*” ou retomando-os como em “*Your small hands, precisely equal to my own / in **these** hands*”. Em casos como esses, segui a convenção para relações anafóricas e catafóricas. Em “séculos de livros não escritos empilhados atrás **destas** prateleiras” o pronome é termo catafórico, já que introduz “prateleiras”, termo posterior e ainda não mencionado no texto. Já no segundo exemplo, “Suas mãos pequenas, tão iguais às minhas — / **nessas** mãos”, “nessas” constitui termo anafórico pois retoma outro já mencionado. Assim tomamos por regra serem pronomes catafóricos “isto”, “este” e “esta” e anafóricos “isso”, “esse” e “essa”. A confusão que paira sobre essa ambiguidade, no entanto, faz com que certos gramáticos advoguem pelo abandono da distinção. A partir dessa consideração, optei por seguir a regra catafórica só para objetos concretos, cuja presença está próxima da persona poemática, e utilizar os mais usuais “isso”, “esse” e “essa” para apontar conceitos abstratos. Como exemplo, o trecho seguinte a “nestas prateleiras” abre um apostrofo para “*our life*”, constituído por metáforas.

e ainda temos de encarar a abstenção
de homens que não queriam, mulheres que não poderiam falar
à nossa vida — **esse** buraco ainda não escavado
chamado civilização, **esse** ato de tradução, **esse** meio-mundo.

Os dêiticos mais marcantes em *Vinte e Um Poemas de Amor* são usados para conferir materialidade a processos abrangentes, insistentemente apontados por Rich. No trecho abaixo, através do “*these*” ela confere densidade quase física às forças introjetadas. O pronome

demonstrativo faz mais do que apontá-las ou evocá-las, ele as faz presente, concretiza-as mesmo sem nomear.

isso fomos **nós**, **assim** tentamos amar,
e **essas** são as forças que moveram contra **nós**,
e **essas** são as forças que movemos dentro de **nós**,
dentro de **nós** e contra **nós**, contra **nós** e dentro de **nós**.

this we were, **this** is how **we** tried to love,
and **these** are the forces **they** had ranged against **us**,
and **these** are the forces **we** had ranged within **us**,
within **us** and against **us**, against **us** and within **us**.

(RICH, 1978, p. 34).

O efeito é ambivalente. Por um lado, o dêitico permite apontar o mais específico da experiência: “isso” é idêntico apenas a si mesmo. Por outro lado, “isso” permite que se lhe atribua a experiência de qualquer pessoa.

Émile Benveniste (1976) trata da entrada do ser falante na língua por meio dos dêiticos, os quais seriam aberturas pelas quais esse falante reivindicaria a linguagem para si. Nesse sentido, pode-se ler a abundância de dêiticos em *Vinte e Um Poemas de Amor* como proporcional à necessidade de criar uma subjetividade no ter-lugar da linguagem. A partir da leitura de Benveniste, Giorgio Agamben articula as noções de *Dasein* (Heidegger) e de *Diese nehmen* (Hegel), tratando da negatividade fundamental da linguagem e do ser como motores dialéticos que permitem a própria abertura do ser no ter-lugar da linguagem. Através da negatividade da palavra, por um momento, aquele que a profere assume por sua conta a linguagem inteira. Benveniste descreve os dêiticos como sendo:

signos “vazios”, não referenciais com relação à “realidade”, sempre disponíveis, e que se tornam “plenos” assim que um locutor os assume em cada instância do seu discurso. Desprovidos de referência material, não podem ser mal empregados; não afirmando nada, não são submetidos à condição de verdade e escapam a toda negação. O seu papel consiste em fornecer o instrumento de uma conversão, a que se pode chamar a conversão da linguagem em discurso. É identificando-se como pessoa única pronunciando *eu* que cada um dos locutores se propõe alternadamente como “sujeito”. (BENVENISTE, 1976, p. 280).

Por consequência, o uso dos dêiticos sinaliza a posição autocrítica da persona poética ao continuamente se situar: “**Esta ilha de Manhattan** é ampla o suficiente” ou “É com frieza que lhe digo num sonho / ou **neste poema**”. Agindo de tal maneira, ela assume que possui um lugar de fala específico, rejeitando a voz “universal” e reiterando sua autocrítica metalinguística da *poiesis*.

se nos deparamos com **isso** e agimos **assim**—
o fracasso foi nosso?

and **this** was what we found, so **this** is what we did—
was the failure ours?

(RICH, 1978, p. 33)

No poema XV, as circunstâncias e interdições reais são muito mais complexas e violentas do que a anedota narra, ou seja, o dêitico aponta para outro “isso” mais terrível.

Em meio a muitos “isso” – “De que expiação **isso** tudo trata?”, “Bem, **isso** está acabado” – se destaca o “*this is*” que sela o poema não numerado. O poema flutuante pega quem lê de sobressalto. O mais sexual dos *Vinte e Um* está fora da sequência e realiza certos paradoxos. Celebra o amor físico, a linguagem comum enquanto libido. E uma caverna-flor, cujo desabrochar úmido no centro do livro é uma presente corporal de Rich, poeta chamada de amarga e salgada. “Aquele tipo de satisfação escapa à história – sua fisicalidade é marcada e apenas marcável pelo dêitico flutuante que deixa o poema soando de novo e de novo, sem nunca perder um ‘i’ de sua inteligência e potência apaixonantes.”⁶⁹ (ALTIERI, 2015).

Como tradutora, pergunto: “isso é” ou “é isso”? O “*this is*” afirma que algo existe, revela-o como uma verdade íntima: “isso é”. Mas para não incorrer na confusão com a conjunção “isto é”, optei por “é isso”, “*this is it*” que, apesar de ter também o sentido conformista como em “isso é tudo” ou “não há como ser diferente, é isso”, acredito que também carregue a euforia de uma eureka, “é isso!”, a resposta da charada, o caráter numinoso da experiência.

Para Alice Templeton (1994), o poema ressoa dialogicamente como um significante destacado do desejo em meio à coleção, protegendo-a de ser subsumida em um sistema heterossexual ou de ser recebida como mera alegoria deste. Como aponta Michael Collins (2009), o “*this is*” ancora o ato sexual no presente, mas é também uma anomalia, pois fica sozinho na sequência ao imortalizar a relação entre Adrienne e a amante. Ou seja, se evita ser cooptado, não pode, por vontade, ser encadeado. “Ela é capaz de celebrar sua sexualidade com a chocante natureza gráfica do poema, mas o restante dos poemas numerados aponta para a necessidade de se desafiar a linguagem não com amor, mas com poemas.”⁷⁰ (COLLINS,

⁶⁹ “That kind of satisfaction escapes from history—its physical being marked and markable only by the deictic floating that lets the poem play over and over, never losing an iota of its intelligence or its capacity for passion.”.

⁷⁰ “She is able to celebrate her sexuality with the shocking graphic nature of the poem, but much of the rest of the numbered poems point to the need to challenge language not with love, but with poems.”.

2009, p. 19). Pode-se lê-lo então sob o dilema de desafiar a linguagem com o corpo ao passo que amor ou literalidade não bastam para mover a estética poética.

Sheila Black (1994) nomeia a cena como idealista, ainda que distinta das demais utopias especulativas da sequência. Trata-se do momento em que a amante não é objeto da fala da outra, mas sim apresentada pelas metonímias de seu corpo em ação, reciprocando os gestos da poeta, num ato-amor que é uma dança transcendental de iguais. O coração de sua conexão com a amante, ao manter-se não encadeado, isto é, fora dos discursos preconcebidos ou mesmo não incorporável por quaisquer discursos, procura paradoxalmente ser reinserido por este “*this is*”. Black compara o dêitico a um selo: “Através da declaração final no tempo presente “*this is*”, Rich busca selar a experiência na linguagem e alargar o envelope do discurso, incluindo esse ato anteriormente negado na linguagem.”⁷¹. (BLACK, 1998, p. 17).

Black destaca ainda que, se o poema flutuante sucede em capturar o momento estático e em inscrevê-lo na tradição, o registro aponta para uma perda, sugerindo a dificuldade em preservar o momento ideal na vida cotidiana. O tom elegíaco fala de fora do presente, assombrado por um apego obsessivo ao futuro em termos de medo da separação. Black conclui que, embora o poema flutuante seja mais real que outras utopias de Rich, não se cola facilmente ao mundo como ele é. A crítica de Cary Nelson (1981) corrobora essa impressão: “A estrutura da sequência simultaneamente dá e nega a esse poema sua inviolabilidade.”⁷² (NELSON, 1981). Ao empregar dêiticos, que não afirmam e escapam a qualquer negação, a poeta adentra um lugar de opacidade que representa bem sua postura ambígua frente ao ato adâmico de nomear, no caso, o corpo.

No poema flutuante, nomear o sexo é lúdico, note-se a brincadeira da aliteração “*half-curved frond / of the fiddlehead fern in forests*” ou o exagero em “*insatiate dance of your nipples in my mouth*”. Ao mesmo tempo, o poema é também muito sentimental: “*the innocence and wisdom of the place*”, o que, nas palavras de Cary Nelson, dá ao seu êxtase uma complicação tonal de que ele se beneficia.

Na tradução, utilizei uma aliteração em “b”: “a rama espiralada / do broto de samambaia em bosques / recém banhados pelo sol”. E quanto aos percursos sonoros, como “*frond / fern / sun*”, “*whole / come and come*” e “*in my mouth / searching me out*”, tem-se “espiralada / samambaia / sol”, “coxas / viajadas / generosas / goza, e goza” e “minha boca / que me busca”.

⁷¹ “By the final present tense declaration “this is,” Rich seeks to seal the experience in language, to stretch the envelope of discourse by including this act which has previously been denied in language.”.

⁷² “The sequence’s structure simultaneously gives and denies this poem that inviolability.”.

Quanto às demais partes do corpo em ação, nomear é literal – língua forte, dedos esguios, mamilos, coxas generosas—, mas quanto ao órgão sexual, o nome foge à substantivação. Como aponta Paul B. Preciado, nomear nesse caso nunca foi descritivo. “O nome de um órgão sempre tem valor prescritivo.” (PRECIADO, 2014), em função do sexo que se quer fabricar. Judith Butler pontua que se os corpos se tornam completos pela marca do nome, essa marca é dada pela “lei do pai e da proibição do incesto”. (BUTLER, 2011, p. 41). Nesse sentido, pode-se compreender a fala de Monique Wittig quando, em 1981, diz que “a lésbica não tem vagina” (WITTIG, 1992). No poema flutuante, o sexo surge por um efeito interessante de reciprocidade baseado em dêiticos. É o toque de outra mulher que faz emergir regiões inomeáveis. Ao não nomeá-las, mantém-se certo fascínio.

do lugar que minha língua achou **ali**—
of the place my tongue has found **there**—

atingindo **onde** esperei tantos anos por você
reaching **where** I had been waiting years for you

(RICH, 1978, p. 32)

No último verso, Rich emprega uma metáfora para nomear o sexo: *rose-wet cave*. Aqui a caverna-flor é um símbolo de ambivalência. Em duas cenas anteriores, flores também aparecem apegadas ao que é sólido: a begônia no peitoral e a flor-joia que se apega à rocha. No poema XI, a especulação idílica de Adrienne apresenta uma paisagem feminina, em que “ela” é tanto o vulcão quanto a mulher que escala o caminho. A “flor feito joia” que cresce ao lado da montanha pode ser lida como um corolário sexual. Mais interessante, todavia, é notar que, embora se reconheça a necessidade de re-visão: “sem ter nome até que a renomeemos”, a flor não chega a ser nomeada, mas reconhecida em seu lugar. Dessa forma, a característica “fêmea” ou “feminina” passa a ser sobretudo um lugar, um “onde”.

A “caverna rosa-molhada” emula a passagem de uma espera encavernada para uma existência em lúbrica, ostentosa e fresca superfície. Aqui, cuidadosa e tradicional, Adrienne extravasa no adjetivo “*wet*”, renovando o gasto da metáfora.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ALMEIDA, Guilherme de. *As flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ALTIERI, Charles. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ALTIERI, Charles. *Syntax as Power: The Legacy of Adrienne Rich*. **The Critical Flame: a Journal of Literature and Culture**. 2015. Disponível em: <http://criticalflame.org/syntax-as-power-the-legacy-of-adrienne-rich/>. Acesso em: 20 out. 2016.

ARNOLD, Matthew. *To Marguerite: Continued* (poema). 1852. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43609/to-marguerite-continued>. Acesso em: 27 jun. 2018.

ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ARROJO, Rosemary. *Oficina da Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 2003

ARROJO, Rosemary. *Feminist, “Orgasmic” Theories of Translation and their Contradictions*. **TradTerm**, São Paulo, v. 2, p. 67-75, 1995.

BAKER, Mona. *Reframing Conflict in Translation*. **Social Semiotics**, Manchester, v. 17, n. 2, p. 151-169, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/10350330701311454>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BENVENISTE, Émile. *Problemas da Linguística Geral*. Trad.: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BARTHES, Roland. *Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Colégio de França*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 1ª edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Londres, Nova York: Routledge, 1991.

BASSNETT, Susan. *Writing in no Man's Land: Questions of Gender and Translation*. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 28, p. 63-73, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org.: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale, UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra: ou o Albergue do Longínquo*. Trad.: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, PGET, 2007.

BLACK, Sheila Fiona. *A Cleft of light: the divided female subject in Adrienne Rich's "Twenty-one love poems"*. 1998. 72 p. Dissertação (Master of Arts) – The University of Montana, 1998. *Theses, Dissertations, Professional Papers*. Paper 1412.

BLUME, Rosvitha Friesen. *Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero*. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 39, p. 121-130, jul-dez, 2010.

BRAUN, Friederike. *Making Men out of People: the MAN principle in translating genderless forms*. In: KOTTHOFF, Helga; WODAK, Ruth, (Eds.). **Communicating Gender in Context**. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins, 1997. p. 3-30.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução para o português do metro de balada inglês*. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 34, p. 25-33, jan./jun. 2008a.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução de "Crusoe In England" de Elizabeth Bishop*. *Elyra*, n. 9, p. 59-77, jun. 2017a.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tradução e Criação*. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.1, n. 4, p. 239-262, 1999.

BRITTO, Paulo Henriques. *O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre*. *Elyra*, n.3, p. 27-41, 2014.

BRITTO, Paulo Henriques. *Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução*. In: GUERINI, Andréia. et al. (Org.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 133-142, 2008b.

BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 20, p. 229-245, dez. 2017b.

BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma tipologia do verso livre em português e inglês*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, p. 127-140, 2011.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso e Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org.: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2016.

CASTRO, Olga. *Non-Sexist Translation and/in Social Change: Gender Issues in Translation*. Tradução: Charlotte Melly. In: BOÉRIE, Julie; MAIER, Carol (Ed.). **Translating/**

Interpreting and Social Activism / Compromiso social y Traducción/ Interpretación. Manchester, Granada: St. Jerome Publishing & Ecos, 2010.

CASTRO, Olga. *(Re)examinando horizontes nos estudos feministas da tradução: rumo a uma terceira onda?* Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. **TradTerm**, São Paulo, v. 29, p. 216-250, jul. 2017.

CASTRO, Olga. *Introduction: Gender, language and translation at the crossroads of disciplines.* **Gender and Language**, v. 7.1, 2013a, p. 5–12.

CASTRO, Olga. *Talking at cross-purposes?* The missing link between feminist linguistics and translation studies. **Gender and Language**, v. 7.1, 2013b, p. 35–58.

CHAMBERLAIN, Lori. *Gender and the Metaphorics of Translation.* In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology.** Londres & Nova York: Routledge, 1992, p. 57-74.

CHAMBERLAIN, Lori. *Gênero e a metafórica da tradução.* Trad.: Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução: A prática da diferença.** Campinas: FAPESP, UNICAMP, 1998.

COLLINS, Michael J. *The Unearthing of the Body in Adrienne Rich's Poetics.* 2009. *Theses.* Paper 67. Disponível em: <http://scholarship.shu.edu/theses/>. Acesso em: 15 out. 2016.

CIXOUS, Hélène. *The Laugh of the Medusa.* Trad.: Keith Cohen, Paula Cohen. In: **Signs.** Chicago, v.1, n. 4. p. 875-893, 1976. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 5 abr. 2018.

DIAZ-DIOCARETZ, Myriam. *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich.* Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel.* Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DOMENECK, Ricardo. *Pensando sobre o trabalho de Adrienne Rich: seu contexto e suas implicações.* 2012. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2012/04/pensando-sobre-o-trabalho-de-adrienne.html>. Acesso em: 12 jun. 2014.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema.* Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FALEIROS, Álvaro. *Guilherme de Almeida e a tradução como forma.* São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2012.

FEDERECI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.* Trad. Coletivo Sycoraxs. São Paulo: Elefante, 2017.

FLOTOW, Louise Von. *Translation and gender – Translating in the “Era of Feminism”*. Manchester, Ottawa: St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press, 1997.

FLOTOW, Louise Von; FARAHZAD, Farzaneh. *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. Nova York, Londres: Routledge, 2017.

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad.: Tomaz Tadeu (Org.). 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HOBBSBAUM, Philip. *Meter, Rhythm and Verse Form*. USA, Canada: Routledge, 1996.

JAMES, Kate. *Speaking in the Feminine: Considerations for Gender-Sensitive Translation*. *Translating Journal*, v. 16, n. 2, 2011. Disponível em: <http://translationjournal.net/journal/56feminine.htm>. Acesso em: 10 jun. 2014.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/.../Jakobson%20-%20Linguística%20e%20comunicação.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2018.

KASHANI, Neda Alizadeh. *Adrienne Rich's Ghazals and the Persian Poetic Tradition: A Study of Ambiguity and the Quest for a Common Language*. 2014. 72 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Università Degli Studi di Macerata, 2014. Disponível em: https://u-pad.unimc.it/handle/11393/192678#.WA-Sp_krLIU. Acesso em: 5 ago. 2018.

KEYES, Claire. *The Aesthetics of Power: the poetry of Adrienne Rich*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2008.

KORD, Susanne. *The Innocent Translator: Translation as pseudonymous behaviour in eighteenth-century German women's writing*. *The Jerome Quarterly* 9, p. 11-13, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Women's Time*. Trad. Alice Jardine, Harry Blake. *Signs*, v. 7, n. 1., 1981, p. 13-35.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LANGDELL, Chery Colby. *Adrienne Rich: the moment of change*. Westport, CT: Praeger Publishers, 2004.

LEFEVERE, Andre. *Translations, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Nova York: Routledge, 1992.

LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de. *Acting the (Re)writer: a Feminist Translator's Practice of Space*. *Fireweed*, n. 44/45, p.101-102, 1994.

MOHAMMADI, Nahid. *Formalism or “the regime of truth”: a reading of Adrienne Rich's “A Change of World”*. *International Journal of Linguistics and Literature (IJLL)*, v. 2, n.4, p.19-28, 2013.

MOI, Toril. *Feminist, Female, Feminine*. In: Belsey, C., Moore, J. (Ed.) *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989.

NELSON, Cary. *Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry.* Illinois: University of Illinois, 1981. Disponível em: <http://www.modernamericanpoetry.org/criticism/cary-nelson-twenty-one-love-poems>. Acesso em: 3 jul. 2018.

OSTRIKER, Alicia. *Writing Like a Woman.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *O verso romântico e outros ensaios.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RICH, Adrienne. *A Change of World.* New Haven: Yale UP, 1951.

RICH, Adrienne. *A Wild Patience Has Taken Me This Far.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1981.

RICH, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1986.

RICH, Adrienne. *Leaflets Poems.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1969.

RICH, Adrienne. *The Dream of a Common Language.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1978.

RICH, Adrienne. *The Will to Change.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1971.

RICH, Adrienne. *The burning of Paper instead of children.* In: *The Fact of a Doorframe - Poems Selected and New.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1984.

RICH, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose 1966-1978.* New York, London: W.W. Norton & Company, 1995.

RUBIN, Gayle. *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política” do Sexo.* Recife: Edição SOS CORPO, 1993.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Culture and Identity and the Politics of Transmission.* London & New York: Routledge, 1996.

TÁPIA, Marcelo. *Ao que se dá o tradutor de poesia?* **Eutomia**, v. 1, n. 10, 2012. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/833>. Acesso em: jun. 2015.

TEMPLETON, Alice. *The Dream and The Dialogue.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.

VENUTTI, Lawrence. *“A Translator’s Invisibility” Criticism: A Quarterly for Literature and Arts*, v. 28., n. 2, p. 179-212, 1986.

WITTIG, Monique. *The Lesbian Body.* New York: William Morrow and Company Inc., 1975.