

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Lavínia Vianini de Almeida

**O PROCESSO TRADUTÓRIO COMO ESTUDO E CRIAÇÃO: TRADUZINDO “I
WANT, I WANT”, DE SYLVIA PLATH**

Rio de Janeiro

2022

LAVÍNIA VIANINI DE ALMEIDA

**O PROCESSO TRADUTÓRIO COMO ESTUDO E CRIAÇÃO: TRADUZINDO “I
WANT, I WANT”, DE SYLVIA PLATH**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Inglês.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Anélia Montechiari Pietrani

RIO DE JANEIRO
2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LAVÍNIA VIANINI DE ALMEIDA

DRE 116174290

O PROCESSO TRADUTÓRIO COMO ESTUDO E CRIAÇÃO: TRADUZINDO “I WANT, I WANT”, DE SYLVIA PLATH

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Inglês.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

NOTA: ____

Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ (Orientadora)

NOTA: ____

Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ (Leitora Crítica)

MÉDIA: _____

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho e a conclusão da minha graduação só foi possível devido ao constante apoio dos meus amigos, familiares e professores. Agradeço à minha mãe, Márcia Vianini de Oliveira, e à minha avó, Joceli Maria Vianini, que nunca pouparam esforços para me incentivar; ao meu padrasto, Daniel Feld Balassiano; a todos os meus amigos e pessoas queridas, especialmente Isabelle Vitor Pim e João Victor Gomes, pela constante parceria, ajuda e força durante estes anos de graduação; a Vitor Pereira Drummond e a João Pedro Vianini de Paula, por estarem sempre presentes nos momentos em que mais precisei; a Júlia Vianini Braga e a Gabriel Afonso Mirandella Merhi, por sempre me fazerem sorrir. Agradeço a todos os professores que serviram de inspiração e exemplo, especialmente à minha prezada orientadora Anélia Montechiari Pietrani, pela paciência e solicitude, serei sempre grata.

RESUMO

O poema “I Want, I Want”, de autoria de Sylvia Plath, foi publicado pela primeira vez em sua coletânea de poemas *The Colossus and Other Poems*, de 1960. O objetivo deste trabalho é realizar uma tradução do poema a fim de comentar sobre o processo, considerando as dificuldades, escolhas e soluções encontradas ao traduzi-lo. Sugiro que o poema seja analisado sob a perspectiva da Mística Feminina, proposta pela autora e ativista estadunidense Betty Friedan em livro homônimo. Assim, como ponto de partida para a tradução do poema, faço uma reflexão acerca do conceito de Mística Feminina e da ideia de maternidade nos escritos de Plath. Em seguida, apresento a versão final da tradução do poema para o português ao lado da versão original em língua inglesa. Por fim, teço um comentário a respeito do processo da tradução, refletindo sobre o poema em si e sobre as diferenças linguísticas entre a língua-fonte e a língua-alvo, utilizando como suporte teórico Benjamin (2011), Campos (1992), Cesar (1999), Jakobson (1999), Meschonnic (2010), Paz (1984) e Steiner (2005).

ABSTRACT

The poem “I Want, I Want”, written by Sylvia Plath, was first published in her poetry collection *The Colossus and Other Poems*, in 1960. The aim of this work is to present a translation of the poem in order to comment about the process, considering the difficulties, choices, and solutions faced while translating. I suggest that the poem should be analyzed through the perspective of the Feminine Mystique, proposed by North American author and activist, Betty Friedan in a homonymous book. Thus, I begin with an introduction to the concept of the Feminine Mystique and the idea of motherhood in Plath’s writings. Next, I present the final version of the poem’s translation into Portuguese alongside the original English version. Finally, I make a commentary regarding the process of translation, reflecting upon the poem itself and the linguistic differences between the source language and target language, using as theoretical support Benjamin (2011), Campos (1992), Cesar (1999), Jakobson (1999), Meschonnic (2010), Paz (1984) and Steiner (2005).

SUMÁRIO

1. REFLEXÃO PARA A TRADUÇÃO	8
2. A TRADUÇÃO	13
3. REFLEXÃO ACERCA DA TRADUÇÃO	14
4. CONCLUSÃO	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24

1. REFLEXÃO PARA A TRADUÇÃO

O poema funda o povo porque o poeta recua na correnteza da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira.

Octavio Paz, em *O arco e a lira*

Nascida em 27 de outubro de 1932 e falecida precocemente em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath foi uma escritora que fez parte da minha trajetória desde antes de meu ingresso na graduação. Seus escritos, sempre carregados de uma forte ironia e perspicácia, deram voz às mulheres de seu tempo e colocaram em evidência assuntos frequentemente silenciados na sociedade de sua época e ainda hoje, tais como a maternidade, o aborto, o trabalho invisível das mulheres e os papéis de gênero socialmente impostos. É indiscutível que ela é uma poeta que marcou uma geração e, ainda que pelo breve tempo de vida, influenciou diversas escritas posteriores. Em “Morning song” (“Canção da manhã”), por exemplo, Plath reflete sobre a maternidade a partir da perspectiva da mãe de um recém-nascido; em “Thalidomide” (“Talidomida”), sobre o aborto; e, em “The Applicant” (“O candidato”), sobre a objetificação e submissão feminina no casamento heterossexual. Esses três poemas fazem parte do livro tido como aquele que a consagrou, *Ariel*, obra publicada postumamente em 1965 pela editora Farber and Farber Limited. Nesta monografia, optei, no entanto, por buscar seus escritos em trabalhos menos comentados e, portanto, menos traduzidos. Afinal, sobre o que Plath escreveu antes da grande obra *Ariel*?

Assim, me deparei com a obra *The Colossus and Other Poems*, que talvez não apresentasse uma escrita tão assertiva e cortante como aquela encontrada em *Ariel*, mas igualmente interessante, ao analisarmos os poemas sob a ótica do processo criativo da autora. É possível perceber, nessa obra, uma ponte entre uma certa busca por sua marca e seu reconhecimento autoral, um intermédio entre o anonimato e a consagração. Desse livro, selecionei o poema “I Want, I Want”, a fim de fazer sua tradução para o português e, ao mesmo tempo, tecer reflexões sobre uma temática muito cara a Plath, fortemente relacionada com poemas que viriam à luz posteriormente de maneira muito característica para sua poética. O poema em questão já apresenta figuras muito conhecidas na temática proposta pela autora: temos um bebê, um marido e uma cena comumente associada ao cotidiano sugerido, e, não surpreendentemente, o poema é carregado de metáforas e referências contextuais.

A partir dessa escolha, sugiro a relação entre o poema e a ideia de “Mística Feminina”, proposta primeiramente por Betty Friedan em livro homônimo, publicado nos EUA em 1963. Em “I Want, I Want”, Plath, que viveu na época retratada em *A mística feminina*, expressa, de forma não convencional, críticas acerca da maternidade e da amamentação, bem como do matrimônio e de sua posição enquanto esposa e mãe. Esse mesmo descontentamento é retratado de forma mais extensa em seu longo poema “Three Women”, que, segundo nota de Ted Hughes no livro *Winter Trees*, de 1971, teria sido escrito nos últimos nove meses de vida de Plath e representaria uma ponte entre *The Colossus* e *Ariel*. Nele, Plath dá voz a três mulheres que irão lidar de formas distintas com a maternidade, cada uma se opondo a ideias propostas sobre o ideal feminino da época. Com relação ao livro, Friedan, por sua vez, intrigada com a depressão coletiva que assolava as mulheres estadunidenses das décadas de 50 e 60, decidiu investigar o ponto em comum que as interligava. Após uma extensa pesquisa envolvendo depoimentos de mulheres da época e análises de revistas e propagandas com o público-alvo feminino, Friedan elaborou a noção para aquilo que ela chamava de “o problema sem nome”, nomeando-o, então, de Mística Feminina.

O fenômeno se referia ao descontentamento coletivo de mulheres originado a partir de uma falsa ideia de completude envolvendo o casamento e a reprodução. Em linhas gerais, a grande depressão que assolava as mulheres estadunidenses era o fato de se sentirem infelizes com a vida doméstica. Friedan afirma que “o problema sem nome” perdurou por muito tempo devido à ausência de espaços exclusivamente femininos. Como essas mulheres não se comunicavam, elas não eram capazes de perceber que suas vivências eram coletivas e não exclusivas. Não surpreendentemente, a autora foi duramente criticada, sendo vítima de ofensas que iam desde sua aparência física até sua moral e capacidade intelectual. Ainda assim, *A mística feminina*, de Betty Friedan, permanece sendo uma leitura de suma importância ao movimento feminista, tendo sido uma das grandes influências para a segunda onda feminista na década de 60.

No capítulo “A heroína doméstica”, Friedan tece um comentário a respeito da regressão vivenciada por mulheres no mercado de trabalho. Com base em análises de revistas destinadas ao público feminino da época de 1960, Friedan traça a imagem da mulher estadunidense como uma mulher hiper feminilizada, infantilizada, submissa e exclusivamente inserida no ambiente doméstico. Essa noção contrasta com a ideia de heroína apresentada em décadas anteriores, que mostravam uma mulher mais madura e independente — ainda que

geralmente à procura de um relacionamento amoroso. Esse retrocesso é posteriormente explicado por Friedan (1971, p. 50) como consequência do pós-guerra:

A maior parte do material nos era fornecido por mulheres, disse, com nostalgia. À medida que os rapazes começaram a voltar da guerra, muitas escritoras abandonaram o campo, começaram a ter filhos e deixaram de escrever. Foram substituídas por homens marcados pelo conflito e sonhando com o lar e uma tranquila vida doméstica.

Com a perda do lugar de protagonismo das mulheres nesse campo, a Mística Feminina começou a adentrar os lares e determinar os ideais das mulheres, já que a revista feminina era vista como uma espécie de manual de instrução a ser seguido. Assim, a fim de exercerem maior controle sobre suas esposas, os homens — como tudo no que diz respeito ao patriarcado — criaram e moldaram a Mística Feminina como forma de impor a domesticação da vida cotidiana e reprodutiva da mulher. Dessa forma, o casamento e a maternidade eram tidos como o ápice da felicidade feminina e como o propósito de sua existência.

Com a propagação de espaços exclusivamente femininos e, portanto, com um ambiente seguro para conversas a respeito da condição da mulher, ideias feministas deram lugar ao que anteriormente era entendido como o “problema sem nome”. Simultaneamente a esse despertar, Plath criticava abertamente as sagradas instituições que compunham o dito pilar da vida da mulher. Tangendo assuntos tais como a maternidade compulsória e a objetificação feminina, Plath não teve medo de expurgar, através de sua poesia, aquilo que era um sentimento coletivo entre mulheres de seu tempo, o “problema sem nome”, objeto de estudo de Friedan. Especificamente em “I Want, I Want”, Plath expressa a escandalosa ideia de que mulheres são seres desejantes e que esse desejo vai muito além da vida doméstica imposta. Sua poética também se relaciona à ideia de essência *versus* existência proposta por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, publicado originalmente nos anos 40. Na obra que marcou a segunda onda feminista, Beauvoir defende a ideia de que não existiria uma essência feminina. Ao contrário, a socialização imposta aos indivíduos de sexo feminino compunha o molde do que viria a ser a mulher ideal.

Ainda nesse contexto, é importante analisarmos a maneira como Plath abordava o trabalho doméstico não remunerado, questão que perdura nos dias de hoje e que é o principal tópico de pesquisa da escritora e ativista italiana Silvia Federici (2017). Em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, a autora discorre sobre como o trabalho doméstico

sustenta o capitalismo patriarcal através do uso de mulheres como fonte de mão de obra barata. Ao relacionarmos a ideia de Federici com o conceito de Friedan, observamos uma exploração do trabalho de mulheres mascarada por propagandas no estilo de ideal utópico de família. Plath abordou o assunto não apenas em seus poemas, como também em seu único romance publicado, *The Bell Jar (A redoma de vidro)*. Na obra, Esther Greenwood, uma jovem que consegue conquistar a independência financeira através de um estágio em uma famosa revista de moda, se depara inúmeras vezes com a Mística Feminina sendo operada no ambiente de trabalho, nos relacionamentos com os homens com os quais se encontra e na descredibilidade ao procurar ajuda médica para um transtorno psicológico que a assola desde o início do romance.

Friedan critica o uso do trabalho doméstico não remunerado como forma de controlar as escolhas de mulheres e como um meio de sustentar o funcionamento do lar. Como resposta ao “problema sem nome”, a solução sugerida pelas revistas femininas da época seria a de uma mudança na aparência ou um novo filho. Assim, é importante reforçar o controle patriarcal exercido sobre os corpos dessas mulheres tanto através da pressão estética como através do encarceramento de mulheres em situações de abuso por meio da reprodução. Dessa maneira, as artimanhas que compõem a noção da Mística Feminina operam de forma a perpetuar o ciclo de abuso sofrido por mulheres, desde a privação da possibilidade de seguir uma carreira até a constante pressão a respeito de filhos. O resultado disso será uma dependência financeira e emocional que impedirá a ruptura desse ciclo. Plath critica a noção do matrimônio como forma de objetificação da mulher em “O candidato”, na tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo:

(...)

Uma boneca de carne, onde quer que você olhe.
Sabe costurar, sabe cozinhar,
Sabe falar, falar, falar.

Funciona direito, não tem nenhum defeito.
Você tem um buraco, é uma compressa.
Você tem um olho, é uma imagem.
Meu garoto, é sua última chance.
Casa com isso, casa, casa com isso.

No capítulo “Gender and Poetic Voice” da obra *The Art of Poetry*, a professora Shira Wolosky (2001, p. 135) analisa o poema “O candidato” a partir da perspectiva de

objetificação: a mulher é reduzida a um conjunto de funções. Além disso, e agora não mais apenas sobre Sylvia Plath, aponta uma mudança da percepção poética de autoras quanto às suas escritas a partir do século XX. Wolosky afirma que a poesia escrita por mulheres começa a se tornar mais consciente com relação à condição da mulher na sociedade e autoconsciente acerca do próprio papel da poeta:

Tal reflexão autoconsciente acerca de questões como o papel da poeta, ou a maneira como a poeta pode presumir e talvez redefinir o papel de poeta; acerca da experiência feminina, registrada no ponto de vista, ou na imagética, ou na expressão formal, ou mesmo na linguagem; tornou-se o próprio material para a poesia¹ (Tradução minha).

Esse novo olhar para a poesia e o consequente despertar de mulheres para com a sua opressão é uma característica facilmente visível em toda a obra de Plath. Dos poemas mais iniciais até aqueles lançados postumamente, a condição da mulher que conhece seu papel se faz presente a todo o momento. Assim, a fim de que possamos elucidar essa nova guinada na poesia escrita por mulheres do século XX e relacionar seu conteúdo com as noções que atravessam a Mística Feminina, analisaremos o poema “I Want, I Want” e seu processo de tradução para o português brasileiro.

¹ Cf. original: “Such self-conscious reflection on issues such as the role of a female poet, or the way a female poet may assume and perhaps redefine the poet’s role; on female experience, as registered in point of view, or imagery, or formal expression, or even language; has become the very material for poetry.”

2. A TRADUÇÃO

I Want, I Want

Open-mouthed, the baby god
Immense, bald, though baby-headed,
Cried out for the mother's dug.
The dry volcanoes cracked and spit,

Sand abraded the milkless lip.
Cried then for the father's blood
Who set wasp, wolf and shark to work,
Engineered the gannet's beak.

Dry-eyed, the inveterate patriarch
Raised his men of skin and bone,
Barbs on the crown of gilded wire,
Thorns on the bloody rose-stem.

Eu quero, Eu quero

De boca aberta, o deus bebê
Imenso, calvo, embora de cabeça de bebê,
Chorou pela teta da mãe.
Os vulcões secos racharam e cuspiram,

A areia arranhou o lábio sem leite.
Chorou então pelo sangue do pai
Que pôs vespa, lobo e tubarão em ação,
Engendrou o bico do albatroz.

De olhos secos, o inveterado patriarca
Criou seus homens de carne e osso,
Farpas na coroa de arame aureolado,
Espinhos no sangrento caule da rosa.

3. REFLEXÃO ACERCA DA TRADUÇÃO

A tradução não faz mais do que colocar as literaturas em contato. Ela não coloca as línguas em contato, quando é questão de literatura. É o trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras, que a tradução traduz quando ela se inventa enquanto relação.

Henri Meschonnic, em *Poética do traduzir*

A tradução é, intrinsecamente, um processo democrático, é aquilo que possibilita que se estabeleça uma ponte entre o conteúdo e determinado público que apenas terá acesso ao texto (e, possivelmente, a seu contexto) devido a ela. Portanto, qual é o motivo que leva ao apagamento da condição da tradução enquanto texto?

A fim de que se compreenda como e por que isso ocorre, é preciso observar o papel do tradutor e a maneira como ele é retratado. Diversas vezes, ao nos depararmos com um texto — seja ele literário ou técnico —, é possível encontrar uma discreta menção ao nome do tradutor, quando não o seu completo ocultamento. Essa forma de apagamento do sujeito não acontece devido a uma tentativa de apagar o tradutor em si, mas sim à condição de tradução associada àquela obra. A esse respeito, na obra *Poética do traduzir*, Meschonnic (2010, p. 33) tece um comentário interessante ao afirmar que o motivo por trás do apagamento é “dar a impressão de que a tradução não é uma tradução, oferecer a ilusão do natural”. Portanto, é possível argumentar que a tradução é vista como algo a se esconder, afinal, é necessário que se venda uma experiência original ao leitor.

É curiosa a noção pejorativa que a tradução — especialmente a tradução literária — carrega consigo. Enquanto o mercado editorial tenta apagá-la, intelectuais procuram entendê-la, divergindo acerca da própria condição da tradução em si: seria ela uma aproximação do texto original ou um novo texto por completo? Nos textos reunidos em *Escritos da Inglaterra* (1988), Ana Cristina Cesar realiza um trabalho crucial para o entendimento da tradução do inglês para o português ao abordar a poesia de Emily Dickinson. Ana Cristina busca traçar um entendimento estilístico a respeito da poesia de Dickinson a fim de nortear a tradução de seus poemas. A tradutora e poeta aborda a tradução como quem abordaria um problema matemático, meticulosamente analisando as diversas facetas linguísticas e extralinguísticas e pensando em soluções a fim de transpor um poema de língua inglesa para o português brasileiro. A noção de que o ato de traduzir se dá como a resolução

de um problema é um conceito amplamente difundido, uma vez que termos como “perdas”, “ganhos” e “soluções” são recorrentes na menção do processo de tradução.

Na tradução proposta de “I Want, I Want”, me deparei seguindo os passos de Ana Cristina, que, enquanto poeta, buscava compreender a escrita de Dickinson e estabelecer padrões acerca de seu estilo poético. A fim de que se traduza um poema, é necessário, em primeiro lugar, interpretá-lo, depreender suas multifacetadas e decifrar todas as suas possibilidades. Como Dickinson, Plath também possui um estilo característico: com uma escrita marcada pela ironia, pela crítica e por metáforas, Plath faz de “I Want, I Want” um manifesto contra a mística feminina. O poema é repleto de possíveis caminhos de interpretação: a respeito do sujeito poético há ideias de inércia, de apatia e até mesmo de uma praga divina. No processo de tradução, é importante que o tradutor se utilize do sistema linguístico da língua-alvo a fim de incluir todas as facetas poéticas do poema original, mantendo, ainda, sua característica física de poema curto.

No ensaio “Traduzindo o poema curto”, Ana Cristina Cesar (1999, p. 455) cita Steiner ao mencionar que a tradução do poema curto seria uma “inflação” do texto original, sempre o excedendo:

Essencialmente, qualquer ato de tradução extrapola o texto original, explicita sua inerência semântica — numa palavra, diz muito por medo de dizer muito pouco. Portanto, a mecânica criativa natural da poesia se opõe diretamente à mecânica criativa natural da tradução.

Isso ocorreria devido ao fato de que, ao tentar manter todos os aspectos significativos do texto de origem, o tradutor se veria obrigado a recorrer a artifícios que compensassem a perda, justificando, então, a ampliação de um verso quando não de todo o poema, por exemplo. Há aqui um problema: ao causar uma inflação, o tradutor descaracteriza a condição do poema curto enquanto curto, dessa forma, só é possível que se mantenha tal característica caso o tradutor aceite o fracasso, a perda. O processo de traduzir é repleto de limitações que muitas vezes impedem a transposição desejada, por isso a ideia de fracasso e o pensamento citado por Ana Cristina ao questionar se haveria alguma outra língua que não o português brasileiro que possibilitasse uma melhor tradução.

No mesmo texto, Ana Cristina cita a contribuição de Haroldo de Campos para os estudos da tradução ao refletir acerca de sua própria experiência traduzindo poesia. Conhecido por sua vasta obra a respeito da tradução literária, Campos utiliza o termo “trans-criar” quando se refere ao processo de tradução, discorrendo sobre o fato de que a impossibilidade

de uma tradução exata seria o que permitiria que a tradução poética existisse de fato. Para Campos, um texto desafiador em sua língua de origem não se apresentaria como um obstáculo, mas como um convite a desafiar as veias criativas do tradutor ou como uma possibilidade de exercitar um ato tão poético quanto aquele de produzir um poema do início. A esse respeito, é necessário que se resgate a ideia de apagamento do tradutor, que, portanto, não possui um mero papel de “ponte” entre língua-fonte e língua-alvo, mas de “trans-criador”.

É interessante notar que há um ponto em comum ao analisarmos visões de diferentes estudiosos sobre o campo da tradução: a ideia de autonomia. Empregada por Ana Cristina Cesar, Haroldo de Campos, Walter Benjamin, Henri Meschonnic e Octavio Paz, a noção de que a tradução seria um texto autônomo e, em certo ponto, original é uma ideia comumente difundida em obras de referência sobre a tradução literária. A fim de que se obtenha uma boa tradução poética, é preciso que se tenha um quê de poeta, afinal, a tradução de poemas exige não apenas a sensibilidade da interpretação, como a criatividade ao lidar com poemas especificamente subjetivos ou que abrem margens para multi-interpretações. Nesse ponto, é possível se deparar com a ideia de que a tradução seria, então, um texto à parte, não uma réplica do original, pois não é possível que se considere a ideia de réplica ao lidarmos com a tradução interlingual. Dessa forma, é preciso tecer um comentário a respeito da traduzibilidade da poesia, especificamente.

Ao se tratar de tradução interlingual, isto é, quando a tradução ocorre entre uma língua-fonte e uma língua-alvo, é necessário pontuar que não é possível encontrar uma equivalência completa entre os signos em questão. Jakobson cita que a poesia seria regida pela paronomásia, isto é, a poesia estabeleceria uma relação fonêmica e semântica entre os termos e, portanto, seria essencialmente “intraduzível”. Assim, Jakobson utiliza o termo “transposição criativa” ao se referir ao processo de tradução. Nesse sentido, é impraticável a ideia de que uma tradução seria apenas a réplica perfeita da obra original. Além disso, no âmbito da poesia, os aspectos envolvidos no processo vão muito além da tradução literal, pois é preciso que se considere o ritmo, a escolha de palavras, a sonoridade, a rima.

Para Walter Benjamin, no ensaio “A tarefa do tradutor”, há uma ideia de reverberação ao considerar a tradução interlingual. Diferentemente de Jakobson, para Benjamin (2011, p. 59) o que ocorreria no processo de tradução não seria uma transposição, mas uma “elevação” da estranheza causada pela língua-fonte.

A tradução não se acha, como a obra literária, por assim dizer, na floresta interna da língua; mantém-se fora desta, frente a ela e, sem a penetrar, faz com que nela ressoe o original; e isso apenas ali onde o eco em sua própria língua pode dar a ouvir a obra escrita em língua estrangeira.

Para Benjamin, a tradução ecoa o original, no entanto, ainda há um ponto de concordância crucial na análise da bibliografia da tradução: a de que a tradução literal, puramente no sentido de transposição semântica seria uma má tradução. Ainda com relação à ideia de uma má tradução *versus* uma boa tradução, é importante destacar o termo usado por Benjamin, que se refere ao que chamaríamos de boa tradução como a “verdadeira tradução”. Segundo Benjamin (p. 62), a verdadeira tradução “é transparente, não esconde o original, não o ofusca” (p. 59), o que, por conseguinte, implicaria uma falsa tradução, aquela que, como anteriormente citada por Meschonnic, tentaria passar uma ilusão do original, ocultando o seu caráter tradutório.

Resgatando a ideia de “transposição criativa” citada por Jakobson, sugiro uma associação à abordagem do poeta e escritor mexicano Octavio Paz (1984, p. 53) a respeito da mesma ideia, que se refere ao ato de traduzir com o termo “re-criação”:

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e inamovível: é impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; é impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução só pode ser, então, uma re-criação.

Ao traduzir um texto, seja ele qual for, o tradutor precisará lidar com as perdas e os ganhos que envolvem a dinâmica da tradução, encontrará dificuldades linguísticas e extralinguísticas. É importante destacar a ideia de que as palavras em um poema são “insubstituíveis”, afinal, nada é arbitrário na poesia. Embora não utilize o termo “intraduzível”, Paz dialoga com a mesma noção apontada por Jakobson, que entende a poesia como algo único e impossível de ser replicado.

Com base na teoria previamente citada acerca da tradução literária, sugiro um comentário a respeito da tradução que propus ao poema curto “I Want, I Want”, levando em conta as dificuldades, as soluções e a linha de raciocínio que conduziu o processo de tradução.

O uso da repetição no título que dá nome ao poema “I Want, I Want” ocasiona o que poderíamos chamar de eco na sonoridade do poema, o que abre margem para a interpretação

de que o sujeito poético esteja divagando sobre sua condição. Há uma incompletude no título do poema, afinal, o verbo “querer” pede um objeto, tanto na língua-fonte quanto na língua-alvo. A resposta para essa ausência não será encontrada de forma explícita no poema, afinal, o que será descrito pelo sujeito poético não é aquilo que se quer, mas aquilo que a repele.

O poema se inicia com o adjetivo composto “Open-mouthed”, o primeiro obstáculo no processo de tradução. Esse mesmo obstáculo se repetirá ainda na primeira estrofe com “baby-headed” e na última estrofe com o também adjetivo composto “Dry-eyed”. Majoritariamente utilizado na linguagem escrita na língua inglesa, o adjetivo composto não possui um correspondente exato no português brasileiro, já que nesse caso se faz necessário o uso da preposição “de”. No âmbito da tradução, é possível argumentar que se trata de uma perda, afinal, construções desse tipo em língua inglesa possuem um caráter especificamente literário, enquanto seu correspondente no português pode ser, além de literário, coloquial.

No verso “Cried out for the mother's dug”, um elemento importante no processo de tradução é o substantivo “dug”, que, por ser usualmente referido a animais, representa um tratamento pejorativo e vulgar quando referido aos seios de uma mulher. A solução encontrada foi o uso do substantivo “teta”, em português, que preserva tanto a conotação animalésca, quanto pejorativa quando referido a pessoas. É importante, também, notar a desumanização do sujeito poético, que sucumbe a uma quase-existência, vendo-se encarcerada no papel de genitora. Como já citado, a maternidade compulsória era crucial a fim de que se mantivesse a Mística Feminina e o trabalho doméstico não remunerado.

Ao considerarmos o tempo verbal, é importante destacar a estrofe “The dry volcanoes cracked and spit”. Plath utiliza o passado simples enquanto tempo verbal indicativo da ação. Em português, na tradução inicial propus: “Os vulcões secos rachavam e cuspiam”, isto é, o pretérito imperfeito, o que indicaria uma ação não terminada. No entanto, me deparei com um problema no que diz respeito à semântica, pois, ao utilizar o pretérito imperfeito como forma de “substituir” o passado simples em inglês, a tradução estaria alterando o sentido da sentença, afinal, a característica do passado simples é a de representar uma ação finalizada. Assim, optei pelo uso do pretérito perfeito, resultando na versão final: “Os vulcões secos racharam e cuspiram”. Ainda a respeito desse verso, é importante destacar que a sonoridade da palavra “spit”, tão similar ao som produzido pelo ato de cuspir, é mantida em “cuspiram” através da consoante oclusiva /p/, desse modo, há um ganho semântico e sonoro. É pertinente

pensar em exemplos tais como esse a fim de que se tenha um maior entendimento da complexidade do processo de tradução. O traduzir poético se dá através de um constante movimento de pêndulo, é necessário que se volte repetidamente até o ponto anterior a fim de que as perdas sejam minimizadas.

No primeiro verso da segunda estrofe, “Sand abraded the milkless lip”, o adjetivo “milkless” apresenta um desafio: se nos atentarmos apenas à forma, há uma tendência a optar pela tradução “desleitado” ou “desmamado”, o que, à primeira vista, aparenta ser um correspondente fiel. No entanto, novamente é necessário que se pense nas perdas e ganhos dentro do processo de tradução. Ao optarmos por “desleitado” ou “desmamado”, perdemos no âmbito semântico, afinal, o sentido de ambas as palavras dizem respeito ao ato de tirar o leite de algo ou alguém, enquanto “milkless” diz respeito apenas à ausência de leite, não a qualquer ato. Nesse sentido, optei pela solução “A areia arranhou o lábio sem leite.”, mantendo o sentido em detrimento da forma. Nesse caso, é importante resgatar a ideia de inflação citada por Steiner e posteriormente por Ana Cristina Cesar, afinal, trata-se de um exemplo da inflação necessária, pois, no verso traduzido, um vocábulo se torna dois.

Existe uma relação de passividade e atividade dentro do poema. Se, por um lado, temos uma mulher que não realiza nenhuma ação a não ser a involuntária ação de seu próprio corpo à amamentação, do outro temos um homem, o marido, que parte a toda velocidade ao trabalho. É interessante pensarmos sobre a relação entre o deus bebê e o patriarca, ainda que tenhamos uma dualidade de papéis — bebê e marido. Ambas as figuras parecem representar uma unidade, afinal, o deus bebê é quem procura o sangue do pai, enquanto na mãe encontra apenas as tetas “secas e rachadas”. Plath usa de imagens animais a fim de descrever o pai: vespa, lobo, tubarão e albatroz. É possível fazer uma associação entre a figura da vespa, no original *wasp*, e o acrônimo WASP, que em inglês significa *White, Anglo-Saxon and Protestant*, isto é, “Branco, Anglo-Saxão e Protestante”. Esse termo era comumente usado de maneira pejorativa a fim de descrever um grupo seletivo de homens brancos e protestantes que deteriam grande poder social e econômico, assim, dentro dessa interpretação, o poema faria uma crítica sutil a esse mesmo grupo social.

Ainda com relação ao verso “Who set wasp, wolf and shark to work”, é possível encontrar um novo desafio, desta vez no que diz respeito à sonoridade. Nesse verso, a repetição das consoantes sibilantes /s/ e /ʃ/ remete a um ritmo seco, constante e veloz, que, tal como os animais citados, é representativo da fuga da figura paterna. Ao traduzirmos, no

entanto, embora possamos conservar o sentido do verso, perde-se o ritmo duro e espaçado, valioso na construção imagética do poema. Em um caso tal como este, é necessário que o tradutor opte pelo aspecto que deseja preservar, isto é, a fim de que se conservasse o ritmo, seria necessário fazer escolhas de outros signos linguísticos. É importante ressaltar que não há decisões superiores a outras, apenas perspectivas diferentes daquilo que se deseja conservar.

Os elementos religiosos se apresentam no poema de maneira pulsante. Plath utiliza o fonema /o/ na primeira estrofe do poema a fim de construir uma atmosfera monstruosa e engrandecida a partir da figura do deus bebê. Já na última estrofe temos a presença de farpas na coroa de arame aureolado, uma imagem muito característica da figura de Cristo, em que as farpas e os espinhos são imagens fálicas, violentas. Por outro lado, temos a rosa como a figura representativa daquilo que é feminino, assim, o verso “Espinhos no sangrento caule da rosa” seria uma ideia que beira a violação. Ora, se por um lado temos a presença de Cristo, é possível depreender que a mãe do poema representaria Maria. Maria é o ideal, santa, aquela que abdicou de sua própria vida em prol da bênção da maternidade. Assim, o desejo de ser e ter algo além daquilo que lhes é apresentado como objeto de felicidade máxima é inconcebível, uma aberração. É possível notar ainda uma ambiguidade acerca da figura do inveterado patriarca: teria ele criado os seus homens de carne e osso, criado as farpas na coroa de arame aureolado e criado os espinhos no sangrento caule da rosa? É uma interpretação possível caso consideremos a ideia de que Plath atribui ao Deus homem a criação dos símbolos fálicos e, conseqüentemente, da violação.

Ainda acerca da última estrofe, é possível nos depararmos com mais um obstáculo. No segundo verso, “Raised his men of skin and bone”, o verbo “to raise” tem um duplo sentido: pode significar tanto criar — no sentido de criar alguém — como também ascender. Trata-se de uma circunstância complexa: não há um correspondente em português brasileiro que incorpore ambos os significados. Nesse sentido, retomo a afirmação de Paz sobre o processo de tradução ser também um processo de “re-criação”, afinal, em um caso como esse, a escolha cabe à interpretação poética do tradutor enquanto leitor.

No poema, Plath não estabelece a esperada relação de amor incondicional entre mãe e filho, pelo contrário, o bebê assume a posição de deus, o inveterado patriarca, uma figura monstruosa. Duas décadas após a publicação de *The Colossus and Other Poems*, em 1981, a filósofa e escritora francesa Elisabeth Badinter publica a obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Nela, Badinter faz uma análise histórica da relação entre mães e filhos ao

longo dos séculos, apresentando argumentos que provam que a ideia de um instinto materno foi conscientemente desenvolvida e implementada. A autora afirma que a noção de instinto materno começou a surgir no século XVIII, e que foram utilizados três discursos a fim de que as mulheres fossem convencidas: um discurso econômico, um discurso filosófico e um discurso de felicidade. O discurso econômico e capitalista está associado ao reconhecimento da criança como uma futura mão de obra útil ao país, assim, era necessário que houvesse uma baixa na taxa de mortalidade infantil da época. O discurso filosófico apelava para uma falsa ideia de igualdade, afirmando que homens e mulheres possuíam determinados papéis a serem cumpridos e que ambos eram igualmente importantes, nesse sentido, o papel da mulher viria a ser o de mãe e esposa. Por fim, o discurso relativo à felicidade apelava para a ideia ainda hoje presente de que a maternidade seria “padecer no paraíso”, o qual será endossado pela psicanálise e pela religião cristã.

É interessante pensarmos em como as ideias apresentadas por Badinter se aproximam das personagens de Plath no poema “I Want, I Want”. Nele, a mãe seria aquela a se opor a toda ideologia do instinto materno. Sobre isso, Badinter (1985, p. 136) afirma:

Essa constante referência à natureza serve-lhes para mostrar que a mulher do século XVIII é pura e simplesmente "desnaturada". Ora, a palavra "desnaturado" tem vários sentidos. Se definimos a natureza em termos da "norma", a mulher desnaturada será uma anormal, isto é, uma doente ou um monstro. E se identificamos a natureza com a virtude, a mulher desnaturada será corrompida ou viciosa, isto é, uma amoral, ou uma mãe ruim.

Nesse sentido, Plath nos apresenta uma mãe que renega a própria “natureza”, uma mulher desnaturada, o exemplo daquilo que não se deveria ser. Ao analisarmos todas as obras aqui discutidas, é possível identificar a maneira como a mística feminina e a noção de instinto materno foram implementadas e, através da literatura produzida por mulheres da época, quão prejudicial foi essa mesma ideia. A esse respeito, Friedan (1971, p. 40) irá dizer:

O erro, diz a mística, a raiz do problema feminino no passado, é que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser como eles, em lugar de aceitar sua própria natureza, que só pode encontrar realização na passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos, e no amor materno. (...) Precisavam ter bebês continuamente porque a mística feminina diz que não há outra maneira de ser heroína.

A domesticidade imposta às mulheres foi tão acentuada que a sua herança perdura ainda nos dias de hoje, dessa forma, a mística feminina permanece, no entanto, com maiores sutilezas. A história ainda se manifesta no Brasil atual através da luta pelos direitos reprodutivos das mulheres e através de tantas outras microagressões que resistiram ao tempo.

4. CONCLUSÃO

Através de sua obra, Sylvia Plath elucidou problemas coletivos vivenciados por mulheres de sua época. Utilizando da poesia como forma de expurgar suas próprias experiências, deu voz — ainda que inconscientemente — a tantas mulheres também afetadas pela mística feminina. Por romper com as noções pré-concebidas do ser mulher, Plath se consagrou como um grande nome nos estudos literários de autoria feminina. Revisitar e reinterpretar sua obra é uma forma não apenas de realizarmos estudos poéticos no âmbito técnico, mas de compreender vivências e seus aspectos políticos e sociais. Ainda hoje, as obras de Plath continuam a reverberar em projetos de poetisas contemporâneas influenciadas por sua escrita cortante e engenhosa.

Tangendo tópicos como a romantização da maternidade, os papéis sociais atribuídos às mulheres e o abandono parental, “I Want, I Want” se apresenta como um poema característico da obra de Plath. Complexo pelo seu ritmo, escolhas lexicais, sonoridade e subjetividade, traduzi-lo foi igualmente desafiador e elucidador. O traduzir, para além de uma “re-criação” e de uma “transposição poética”, é um ato de estudo de obra, de interpretação poética e linguística que vai muito além de aspectos meramente semânticos. É um processo que envolve questões culturais, morais e criativas. O traduzir poético se mostra particularmente multifacetado, pois transcende a mera fluência em língua-alvo e língua de origem, é necessário um olhar atento, minucioso e insistente a fim de que a versão final atinja seu maior potencial.

Com o propósito de que a tradução fosse honesta com relação ao texto original, propus um olhar sensível às questões da época, traçando um panorama com base na interpretação feminista do contexto social da sociedade norte-americana nos anos 60. O estudo de obras literárias produzidas por mulheres dentro do âmbito acadêmico simboliza um movimento de resistência. Ao ocuparem espaços de poder, mulheres são capazes de dar vozes a outras mulheres, bem como de reescrever suas histórias tão incessante e erroneamente adulteradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. p. 101-119.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

CESAR, Ana Cristina. Traduzindo o poema curto. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999. p. 411-420.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 16ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 63-72.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A poetisa Ana C., tradutora de K.M. **Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ**, v. 14, n. 1, p. 109-116, 2017.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2010.

_____. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

_____. I want, I Want. In: **The Colossus and Other Poems**. Toronto: McClelland & Stewart, 2019.

_____. Three Women, a Poem for Three Voices. In: **Winter Trees**. London: Boston: Faber and Faber, 1971.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

WOLOSKY, Shira. **The Art of Poetry**: How to Read a Poem. New York: Oxford University Press, 2001.