

Beatriz Regina Guimarães Barboza

**TRADUÇÃO COMENTADA DA OBRA *THE AWFUL
ROWING TOWARD GOD*
DE ANNE SEXTON**

Florianópolis

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barboza, Beatriz Regina Guimarães
Tradução comentada da obra *The Awful Rowing
Toward God* de Anne Sexton / Beatriz Regina
Guimarães Barboza ; orientador, Gilles Jean Abes,
coorientador, Otávio Guimarães Tavares, 2018.
252 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. tradução comentada. 3.
poesia norte-americana. 4. Anne Sexton. 5. *The
Awful Rowing Toward God*. I. Abes, Gilles Jean . II.
Tavares, Otávio Guimarães . III. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Tradução. IV. Título.

Beatriz Regina Guimarães Barboza


**TRADUÇÃO COMENTADA DA OBRA *THE AWFUL ROWING
TOWARD GOD* DE ANNE SEXTON**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de
"Mestra em Estudos da Tradução" e aprovada em sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.


Florianópolis, 02 de julho de 2018.


Prof. ^a Dr. ^a Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Gilles Jean Abes
Orientador
(PGET/UFSC)


Prof. ^a Dr. ^a Maria Lúcia Milléo Martins
(PPGI/UFSC)


Prof. ^a Dr. ^a Anne Balduino
Pires Fernandes
(PGET/PGI/UFSC)


Prof. Dr. Sérgio Luiz
Rodrigues Medeiros
(PGET/UFSC)

Beatriz Regina Guimarães Barboza

**TRADUÇÃO COMENTADA DA OBRA *THE AWFUL
ROWING TOWARD GOD*
DE ANNE SEXTON**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Gilles Jean Abes (PGET/UFSC)

Coorientador: Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares (UFPA)

Área de Concentração: Processos de Retextualização.

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Florianópolis

2018

AGRADECIMENTOS

Oscilo, de um lado, entre querer a amplitude do indizível que o silêncio oferta e, do outro, receio como a ausência se manifestaria distorcendo minhas intenções — ambas vontades guiadas pelo imperativo de não ser injusta. Pois, antes de tudo, é a Xangô que dedico este e todos os meus trabalhos em letras que prezem pela justiça, a buscar equilíbrio e agindo com firmeza. Em especial, na tradução, kaô, um salve.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gilles Jean Abes, por sua presença, atenção, esmero, delicadeza e um constante e inabalável incentivo. Você é um verdadeiro leitor de poesia que transpõe essa percepção e cuidado para seu trabalho acadêmico e orientação de mestrado. Agradeço.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares, por toda sua solicitude, grande conhecimento e gentis conselhos. Minha tradução não seria o que se tornou se não fosse por sua leitura e comentários. Agradeço.

À minha mãe e ao meu pai, Silvana e Paulo, que orientaram minha estrutura, de corpo e espírito, oferecendo-me tanto amor que dói-me a saudade de vivermos longe. Porém, é justamente pela dimensão desse sentimento que vocês tornaram possível que eu esteja aqui, hoje, fazendo o que faço, apoiando-me em meus caminhos. Agradeço.

A Sarah Valle. Lembro com saudade das tardes revisando traduções, você as minhas da Anne Sexton, eu as suas da Adrienne Rich, tanto aqui em Florianópolis quanto em Indaiatuba. Sigamos pesquisando, lendo, escrevendo, traduzindo e revisando. Agradeço.

Gili, você que me conheceu partindo para minha peregrinação rumo ao túmulo de Sexton, você sabe por tudo que te agradeço.

Sheila e Naylane, amigas e colegas do Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução, tanto por seu carinho e presença, tão importantes cada uma à sua forma. Agradeço.

Poderia seguir invocando nomes de amigas e colegas muito queridas, mas cada uma delas sabe o quanto está aqui, pois não costumo deixar de agradecer.

Por fim, à CAPES, agradeço.

*Do you understand?
Can you read my hieroglyphics?
No language is perfect.
I only know English.
English is not perfect.*

(SEXTON, 1975, p. 55)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar a tradução comentada do livro *The Awful Rowing Toward God* (1975), escrito pela poeta Anne Sexton, como *O Terrível Remar Rumo A Deus*. Tendo em vista o ato da tradução como leitura, no primeiro capítulo aborda-se sua biografia brevemente e o contexto literário em que se inscrevia, assim como a discussão de Adrienne Rich, para situar sua obra em meio ao debate feminista. Em seguida, faz-se uma análise do livro a partir dos estudos literários voltados à espiritualidade e aspecto psicanalítico de *The Awful Rowing Toward God*, contando também com a perspectiva de Gaston Bachelard, para auxiliar em sua interpretação. Por fim, conta-se com uma narração dos poemas do livro, uma vez que não será possível disponibilizar os poemas na íntegra devido aos direitos autorais. No capítulo sobre as Teorias da Tradução, a primeira seção se dedica à sua contribuição à tradução da poesia, analisando quais são seus critérios de base para leitura e prática tradutória, com alguns comentários sobre sua ética e inventividade, a partir de Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto, Álvaro Faleiros, Paulo Oliveira, Antoine Berman e Haroldo de Campos. A segunda seção se volta à concepção da tradução sob a consciência feminista, buscando conciliações com as necessidades da tradução poética, com base nos trabalhos de Olga Castro, James Underhill e Mona Baker. O capítulo anterior à tradução em si discute os tipos de verso livre em inglês conforme Paulo Henriques Britto, Derek Attridge e Philip Hobsbaum para elaborar critérios gerais sobre a poética *The Awful Rowing Toward God*, contando com o arcabouço teórico dos capítulos anteriores, para realizar os comentários de sua tradução.

Palavras-chave: tradução comentada; poesia norte-americana; Anne Sexton; *The Awful Rowing Toward God*.

ABSTRACT

My dissertation aims to accomplish the commented translation of the book *The Awful Rowing Toward God* (1975), written by the poet Anne Sexton, as *O Terrível Remar Rumo A Deus*. Taking into account the act of translation as an act of reading, the first chapter briefly addresses her biography and the context in which she wrote, as well as Adrienne Rich's discussion, so as to locate Sexton's work within feminist debates. Following, *The Awful Rowing Toward God* is analyzed through the perspective of literary studies, focussing mainly on the spiritual and psychoanalytical stances. Gaston Bachelard's perspective is also going to be taken into account to auxiliate its interpretation. At last, a narration of the book's poems is established, since it is not possible to provide the poems in full due to copyrights. In the chapter on Translation Theories, the first section is dedicated to its contribution to poetry translation, analyzing which are its basic criteria for reading and translation practice, with a few comments about its ethics and inventiveness, based on the writings of Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto, Álvaro Faleiros, Paulo Oliveira, Antoine Berman, and Haroldo de Campos. The second section is dedicated to the concept of translation under a feminist consciousness, seeking conciliation with the needs of poetry translation, based on the works of Olga Castro, James Underhill, and Mona Baker. The last chapter discusses the types of free verse in English according to Paulo Henriques Britto, Derek Attridge, and Philip Hobsbaum so as to elaborate the general criteria about *The Awful Rowing Toward God's* poetics, considering the theoretical

framework of the previous chapters, and present the comments of its translation.

Key-words: commented translation; North American poetry; Anne Sexton; *The Awful Rowing Toward God*.

SUMÁRIO

1 PREFÁCIO.....	1
2 ANNE SEXTON: RECORTES DA VIDA E LEITURAS DE SUA OBRA.....	5
Introdução: aberturas.....	5
1.1 Situando Anne Sexton através:.....	16
1.1.1 De um resumo biográfico.....	16
1.1.2 Do contexto literário.....	21
1.1.3 Da discussão de Adrienne Rich.....	29
1.2 Um peregrinar moderno de conversão ou um remar rumo à auto-anulação: a questão espiritual na vida e obra de Anne Sexton mirando <i>The Awful Rowing Toward God</i>	36
1.3 Remando em direção a Deus: Ofélia na barca de Caronte, uma leitura bachelardiana.....	56
1.4 <i>The Awful Rowing Toward God</i> : a trajetória do livro.....	71
3 TEORIAS DA TRADUÇÃO.....	107
3.1 Tradução poética:.....	107
3.1.2 Apontamentos sobre ética da tradução e sua relação com a inventividade.....	114
3.2 Tradução sob uma consciência feminista:.....	121
3.2.1 <i>Feminist Translation Studies</i> e a prática de tradução poética: conciliações.....	121
3.2.2 Questões linguísticas de gênero dialogando com a tradição literária e a distinção entre o inglês e o português.....	128
3.2.3 A posição de tradutora em uma atividade de (re)enquadramento.....	142
4 CASOS DA TRADUÇÃO.....	147
4.1 Como se lê (e se traduz) os poemas de Anne Sexton a partir da discussão sobre o verso livre.....	147
4.2 Cinco poemas comentados em detalhe.....	158
4.2.1 Rowing/Remando.....	158
4.2.2 After Auschwitz/Depois de Auschwitz.....	168
4.2.3 The Play/A Peça.....	173
4.2.4 The God-Monger/A Negociante de Deus.....	176
4.2.5 The Rowing Endeth/Encerrando a Remadura.....	182
4.3 Comentários agrupados conforme critérios.....	187

4.3.1 Sonoridade.....	188
4.3.1.1 Trocas de aliterações (com eventuais assonâncias em conjunto).....	189
4.3.1.2 Aliterações reelaboradas como assonâncias predominantemente.....	199
4.3.1.3 Assonâncias que se tornam aliterações.....	202
4.3.1.4 Assonâncias recriadas em sons vocálicos ou rimas assonantes.....	205
4.3.1.5 Manutenções parciais.....	207
4.3.1.6 Cuidados para evitar criação de jogos inexistentes.....	210
4.3.2 Ritmo.....	213
4.3.3 Imagética.....	220
4.3.3.1 A inscrição das referências.....	224
4.3.3.2 Traços bachelardianos.....	227
4.3.3.3 Temas bíblicos, religiosos ou espirituais.....	234
5 REMANDO ADIANTE: considerações finais.....	237
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	241

1 PREFÁCIO

Esta pesquisa surgiu como uma das possíveis propostas seguintes para uma trajetória dedicada à tradução poética, em especial de livros de mulheres pouco traduzidas para o português. Essa linha teve sua trama começada na graduação em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas, curso no qual tive a oportunidade de frequentar a disciplina de Tradução Literária com o professor Marcos Siscar. Foram naquelas aulas que houve meu primeiro contato com a teoria e prática de tradução, a partir das quais houve a iniciativa de formação de um grupo informal, que, ao fim, tornou-se uma dupla, com Graciela Monteiro, graduanda em Letras. Ao elencarmos autoras cujos textos gostaríamos de traduzir, minha sugestão inicial foi Elizabeth Bishop e, a dela, Sylvia Plath. Fazíamos traduções isoladamente e em encontros semanais discutíamos nossos trabalhos, procurando a que parecia a melhor versão composta a partir da discussão elaborada com ambas. Para compreender mais os poemas, buscamos auxílio nos Estudos da Tradução e na Teoria Literária, o que, através do contexto da poesia confessional nos Estados Unidos, levou-nos a encontrar Anne Sexton (1928–1974). Naquele tempo, a concepção que formei a respeito do gênero era de uma poética marcada mais por seu conteúdo do que por sua forma, apresentando tanto textos que seguiam padrões rítmicos fixos até outros de grande irregularidade. Os temas, embora variados, supostamente partiriam de uma ideia de confissão das dificuldades e traumas individuais, o que muitas vezes provocava uma impressão de realidade, embora frequentemente fosse apenas uma autoficção elaborada em prol dos

critérios da arte poética e, em seus casos negativos, como evidente exibicionismo.

Sexton teve sua obra completa traduzida ao castelhano por José Luis Reina Palazón (2013), mas nenhum livro foi traduzido integralmente ao português. Somente seus poemas mais notórios aparecem em revistas de poesia, em periódicos e trabalhos acadêmicos, o que mostra haver espaço para sua recepção, em especial por sua conexão com Sylvia Plath, reverberando na curiosidade de leitoras de Ana Cristina Cesar (leitora e tradutora de Plath), amplamente retomada nos últimos anos no Brasil. Destaca-se a antologia de tradução comentada feita por Renato Marques de Oliveira (2014) como sua dissertação de mestrado, mas nela constam apenas poemas dos livros *To Bedlam and Part Way Back*, *All My Pretty Ones*, *Live or Die* e *Love Poems*, e a obra de Sexton conta com dez livros de poesia, um de prosa e uma peça de teatro.

No entanto, no momento em que descobri a autora e tive acesso a essas informações, meu interesse por sua obra apenas havia sido encetado, enquanto que já nutria intensa admiração pela escrita de Djuna Barnes (1892-1982), de forma que realizei minha monografia como uma tradução comentada de seus poemas do livro *The Book of Repulsive Women* (1915), orientada pelo professor Fabio Akcelrud Durão. Firmou-se então o interesse pela atividade de tradução da poesia de mulheres e a vontade de aprofundar-me nos estudos teóricos que melhor conduzissem minha prática, o que se somou ao ímpeto de tornar a obra de Anne Sexton mais conhecida. Logo, esta pesquisa se propõe a discutir os aspectos literários e justificativas tradutórias de seus poemas, assim como uma tentativa de compreender as várias formas de verso livre em

inglês tendo em vista o traduzir, com uma reflexão sobre as teorias tradutórias envolvidas no processo.

Porém, pode-se dizer que parte de minha narrativa com relação à escolha de trabalhar com a tradução de poesia em inglês começou na infância no interior de São Paulo. Com a hegemonia cultural estadunidense cada vez mais disseminada globalmente, logo cedo tive contato com o idioma, auxiliada pela situação econômica de minha família. Na graduação, foi somente nas aulas de tradução poética com Marcos Siscar que encontrei uma atividade que me despertasse interesse prático, uma vez que a leitura do gênero já me interessava desde antes. Com uma tradução comentada, acreditava que seria capaz de produzir algo que efetivamente poderia chegar ao público leitor não acadêmico, uma vez que o curso de Estudos Literários era voltado ao bacharelado, sem opção da licenciatura. Desconhecendo outras línguas o suficiente para a prática tradutória, concentrei-me no inglês que já me era algo habitual. O encontro com *The Awful Rowing Toward God*, no entanto, foi puramente acidental: ele era um dos dois livros de poesia de Anne Sexton disponíveis nas bibliotecas da Universidade Estadual de Campinas, sendo que o outro era de sua obra completa, leitura para a qual não havia tempo disponível então. O que me atraiu nele, por sua vez, eram os sentimentos expostos, e principalmente seu tom espiritual, uma vez que eu mesma tive formação religiosa, porém na umbanda e no espiritismo. A diferença de crenças, no entanto, não inviabilizava o entendimento do texto, uma vez que as concepções católicas e protestantes de Deus, tanto a partir do Velho quanto do Novo Testamento, eram-me conhecidas através da forte presença de ambas religiões na cultura brasileira na qual cresci. Ainda que desejasse

trabalhar com a tradução do volume na época, exigia-se um trabalho de menor extensão como monografia de conclusão de curso. Portanto, trabalhei com os poemas de Djuna Barnes, conforme já foi explicado, e para realizar tal tradução tive acesso apenas a alguns artigos de Paulo Henriques Britto, profícuo tradutor e professor brasileiro, e ao livro *Poetic Rhythm: An Introduction* (1996) de Derek Attridge.

Ingressando no mestrado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina em 2016 para realizar a tradução comentada do livro *The Awful Rowing Toward God* como pesquisa, foi possibilitada outra experiência: o contato com as Teorias da Tradução e, em suas várias vertentes, aquela na intersecção com os Estudos de Gênero. Se antes essa perspectiva não fazia parte de meu projeto, ela logo se tornou relevante na medida em que dialogava com minhas próprias inspirações feministas não elaboradas teoricamente antes. Não só importante, mas se tornou necessária para entender as especificidades de traduzir entre 2016–2018, no Brasil, um texto envolvendo crenças católicas e protestantes, de uma mulher que desenvolveu seu trabalho ao redor de Boston, um dos polos culturais e acadêmicos dos Estados Unidos, durante as décadas de 60 e 70, sem se engajar com ativismo social algum. Situar esse distanciamento foi fundamental para repensar minha atitude enquanto tradutora que passou a assumir um posicionamento feminista, compreendendo quais poderiam ser as liberdades e restrições à inventividade no traduzir de seus poemas, com a consciência de que a leitura que se faria atualmente deles, em outro tempo e espaço, seria uma releitura importante da imagem de sua persona poética.

As Teorias da Tradução me auxiliaram efetivamente a nomear critérios e processos envolvidos na tradução do livro de Sexton, feita logo ao começo da pesquisa, e revista diversas vezes: a primeira, por Otávio Guimarães Tavares, coorientador, e as demais posteriores à qualificação. À medida que escrevia os comentários destinados à dissertação, procurando uma coerência interna à minha postura tradutória através dessa argumentação, passei a revisar novamente e alterar diversos poemas, pois percebia que as escolhas anteriores não se sustentavam com aquilo que eu propunha. Assim, notei nessa atividade acadêmica uma contribuição muito benéfica à prática de tradução, proporcionando um espaço de reflexão para ela.

2 ANNE SEXTON: RECORTES DA VIDA E LEITURAS DE SUA OBRA

Introdução: aberturas

A escolha do livro *The Awful Rowing Toward God* (1975), entre tantos outros de sua obra, deu-se por encontrar poucos trabalhos que abarcassem a sua chamada "produção tardia" em verso livre¹, sendo este o último livro revisado pela autora antes de seu suicídio, de forte conotação espiritual. Destarte, além de escolher textos que até então não foram traduzidos², a importância da análise desses poemas será relevante para inclusive repensar a imagem que se tem de Anne Sexton

¹ Vale notar que a dissertação de Oliveira Renato Marques, "Anne Sexton e a Poesia Confessional: antologia e tradução comentada" (2004), só contém poemas publicados até 1969.

² Encontrei apenas a tradução de dois poemas deste livro, "Rowing" e "Rowing Endeth", por Bernardo Beledeli Perin (2017).

— tão conhecida como poeta suicida e uma mulher que tratou de temas de ordem sexual e psíquica em sua escrita — para mostrá-la enquanto uma autora de traços místicos (SCHURR, 1988, p. 184 apud KEVLES, 1977, p. 418-21). A religiosidade aparece em sua obra desde o começo, mas em nenhum de seus livros apresenta tanta centralidade quanto em *The Awful Rowing Toward God*, e, portanto, esse conjunto de poemas se torna um objeto adequado para dar visibilidade a esse enfoque. Pretende-se aqui, então, tanto discutir a tradução de um tipo de poesia em verso livre através da escrita tardia de Anne Sexton, quanto analisar uma parte menos conhecida de sua obra.

Em termos metodológicos, parto primeiro da noção da tradução enquanto leitura atenta (CAMPOS, 2004, p. 43). Assim, ao introduzir uma tradução comentada de um trabalho literário, é preciso antes apresentar como o texto fonte foi lido, pois se uma escrita não-literária comporta uma gama de perspectivas, a produção artística as eleva a potências inumeráveis de interpretação. Com relação ao processo de tradução, não me ateno apenas ao como, mas onde o texto foi lido e por quem, ou seja, onde se situa a tradutora — duas questões que já foram abordadas nesta introdução. Em seguida, sigo pela contextualização de seu livro tendo em vista estudos sobre sua obra e biografia, com espaço para tentar elaborar formas de interpretar o volume, formando paratextos que manifestem abertamente quais critérios foram tidos como relevantes na tradução. Tal procedência é relevante quando se tem em mente que, assim que a tradução em si é lida, ela passa a ganhar significado na mente das/os leitoras/es, tomando nuances fora do esperado tanto pela autora quanto por sua tradutora. Essa abertura característica de uma produção literária traduzida pode

prescindir de qualquer acréscimo, mas se determinados aspectos de um trabalho de tradução puderem ser explorados para expor sua importância, é para eles que se destina a discussão sobre o texto traduzido e as teorias conduzindo o processo.

Alejandra Pizarnik sentiu esse descontrolo sobre as possibilidades de leitura de uma obra a partir do momento em que alcança o/a leitor/a, como atestou Susan Bassnett enquanto sua tradutora, de forma tão radical que a autora abdicou de todos os direitos autorais sobre sua poesia (STRATFORD, 2011, p. 90). Frente a isso, Bassnett decidiu tomar os textos de sua traduzida para recriá-los com muitas liberdades, identificando-se afetivamente com a autora e deixando sua imaginação fluir em consonância. No entanto, não se deve julgar apressadamente: Pizarnik fundamentava sua postura no hábito de escrever apropriando-se do texto de outros/as autores/as, reinventando-os ao seu modo, gesto que também orientou a perspectiva de Bassnett ao traduzi-la, então, "pizarkianamente" (p. 91). Trago esse exemplo para expor como tenho observado o trabalho de outras tradutoras junto às autoras, repensando-o para tratar de Anne Sexton, com menos liberdades, no entanto, justamente por reconhecer o distanciamento temporal, espacial, cultural e subjetivo entre o conteúdo de seus escritos e minhas afinidades pessoais.

Tendo em vista a proposta de abordar as leituras sobre Anne Sexton e sua obra no capítulo 2, dedico-me a primeiro apresentar na seção 2.1.1 os aspectos mais conhecidos a respeito da vida da poeta, apenas para contextualizá-la, confirmados e pormenorizados pela leitura da biografia escrita por Diane Wood Middlebrook. Embora o trabalho desta pesquisadora seja reconhecido, no caso particular de Sexton, ele

envolveu um aspecto problemático, uma vez que foi elaborado tendo acesso às gravações de terapia da poeta, em uma quebra de sigilo autorizada por sua própria filha e por seu terapeuta. No entanto, se, por um lado, argumenta-se que a motivação dela foi benéfica, por outro é possível perceber como os procedimentos do terapeuta de Sexton eram questionáveis, conforme verificado na transcrição de uma fita, o que coloca sob dúvida as interpretações de Middlebrook baseadas nessas gravações. Assim, esta pesquisa recorre aos conteúdos biográficos somente para situar sua relação com a religiosidade e contato com Adrienne Rich.

Na seção 2.1.2, busca-se compreender o livro em meio à poesia confessional estadunidense, apresentando as características desse gênero poético conforme *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) e situando-as dentro dos textos do volume. É com base nos parâmetros apresentados por essa enciclopédia que se mostrará como a poesia de Sexton trabalha com um "jogo do eu", criando em seus textos uma persona poética cuja identidade se mesclava ainda mais com a sua própria devido à leitura performática dos poemas que ela frequentemente era convidada a realizar. Dentro dessa corrente, são influências comuns ao confessionalismo a psicanálise, os temas do pós-Segunda Guerra Mundial, o clima de suspeita e vigilância mantida pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, a presença de figuras populares e políticas, as marcas registradas, assim como a existência de diálogos literários diversos. Tendo em mente o trabalho de Jo Gill, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, tais aspectos serão observados sob a luz da concepção foucaultiana de confissão para mostrar como o modo confessional pode ser entendido como um movimento em prol de uma

concepção unitária do "eu" através do discurso poético em meio a um contexto social, cultural e político que conduziu a escrita de Sexton a manifestar uma fragmentação de sua persona poética. Tal processo não era exclusivo de sua linguagem ou de sua poesia, antes constituía um fenômeno de uma "cultura em crise". Como um dos sintomas e reforços dessa construção discursiva, a prática da leitura pública de poemas favorecia esse efeito performático da linguagem, na qual a distinção entre poeta e persona poética se dissolvia progressivamente, conforme analisa Gill (2007). A teórica ainda elabora que Sexton, ao cativar o público por essa aparente entrega, era induzida a explorar ainda mais sua imagem pública para justamente obter o sucesso que desejava, processo cíclico que constantemente a afastava de si, pois se concentrava mais em sua representação exterior do que na descoberta e mutações de seu interior. No entanto, ela não podia romper totalmente consigo mesma em prol da figura pública, pois a performance exigia uma aproximação com sua própria história e experiências pessoais para garantir a impressão de autenticidade buscava por seu público, do contrário seria percebida como farsa.

É através do assunto da autoexposição performática que se pode abordá-la pela discussão feminista de Adrienne Rich, conforme se faz na seção 2.1.3, com base em seu ensaio sobre Anne Sexton, escrito logo após o suicídio desta. Retomando a biografia de Middlebrook para localizar as impressões de Rich sobre Sexton, é possível compreender a visão através da qual ela primeiro conheceu e depois interpretou a postura da poeta, passando então para uma análise de comportamentos destrutivos às mulheres, os quais podem ser percebidos na poética de Sexton. Descrevendo-os, é possível notá-los em diversos poemas de *The*

Awful Rowing Toward God, mas também sua tentativa de superação e denúncia desses próprios mecanismos de opressão, o que dá margem para a leitura feminista de Adrienne Rich. Ressalta-se, por sua vez, que tal atribuição não foi exclusividade desta poeta, mas a própria *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* traz à tona o quanto Anne Sexton, assim como Sylvia Plath, foram reconhecidas como feministas nos anos 70, embora Sexton não se assumisse como tal. É com esse levantamento de dados que tanto se pode valorizar sua obra quanto sugerir que seu trabalho de tradução receba um tratamento atento às questões de gênero, o que será tema para debate na seção 3.2.

Considerando os temas levantados com relação à importância da psicanálise e o diálogo com religiosidade nesse livro em específico, a seção 2.2 aborda o modo confessional dentro desse âmbito, repassando algumas informações biográficas sobre o envolvimento de Anne Sexton com religião e espiritualidade. Pouco ortodoxa e de influências mistas entre o protestantismo e o catolicismo, é admissível reconhecer traços de misticismo em sua obra anteriormente e em *The Awful Rowing Toward God*, o que se pode descrever através do estudo psicanalítico de Marlon Terêncio (2011) sobre a mística. Levando em conta como ela já havia escrito sobre o tópico em seus outros livros e na peça *The Cure*, discute-se sobre o processo de elaboração do volume publicado em 1975, para então recorrer aos suportes teóricos sobre os poemas. Richard E. Morton (1989) contribui trazendo a apresentação dos estágios da *Preparationist Theology* para propor uma interpretação do livro de Sexton como uma "narrativa de conversão moderna", reconhecendo cada um deles no decorrer dos textos. Kathleen Nichols (1988), por sua vez, segue na via psicanalítica da interpretação dos símbolos contidos

nos poemas para enxergar o aspecto religioso deles mais como um pretexto para um movimento rumo ao inconsciente, aos arquétipos do feminino e do masculino através de uma Mãe e um Pai ideais, tendo suas representações em Maria e Deus. Recuperam-se os estudos de Terêncio, utilizados no começo da seção, para nuançar a visão de Nichols: nela, a cisão do ego conduziria à busca do retorno ao útero e, havendo uma associação simbólica do mar à figura da mãe, a esperança na busca por ele seria uma promessa dessa volta ao interior protegido, o que estaria presente no percurso de *The Awful Rowing Toward God*. Esse caminho, no entanto, liga-se com a morte: navegar também possui sua imagética de risco e mitologia de rumo em direção ao mundo dos mortos, o que remete à ligação da mística com a morte, também abordada por Terêncio. William Schurr (1988), seguindo na linha do misticismo erótico ocidental, delinea o livro de Sexton pela interconectividade entre os seres terrenos e a Divindade que é evocada pela imagem do mar, não mais enquanto matriz geradora, mas como espaço de travessia da alma (ideia que depois será abordada pelo Complexo de Caronte na seção 2.3). Essa interpretação ajuda a compreender como Deus e Jesus aparecem de forma tão palpável nos poemas deste livro, enquanto que os objetos adquirem uma dimensão divina, pois que a água, tão presente em suas diversas formas, é o meio de contato entre a Terra e o Céu, segundo a concepção de Schurr.

A seção 2.3 aproveita a importância do tema do mar em *The Awful Rowing Toward God*, tanto pelo aspecto psicanalítico de Nichols quanto pelo religioso de Schurr, para oferecer uma perspectiva embasada na psicologia da imaginação material do filósofo Gaston Bachelard à poética de Sexton. Descrevendo brevemente como sua

teoria valoriza as impressões que as forças elementais provocam na imaginação humana através da experiência, demonstra-se como a literatura, enquanto atividade criativa, também é influenciada por elas, o que Bachelard chama de "devaneio da matéria" (*A Água e os Sonhos*, 2002[1942]). Portanto, sua pesquisa a respeito do que ele chama de "complexos culturais", expressões da imaginação material condensadas nas tradições, traz uma importante contribuição à percepção das forças elementais nas criações artísticas, enfocando na poesia. Através de uma leitura bachelardiana, é possível tomar consciência dos elementos presentes em *The Awful Rowing Toward God*, desde as imagens mais explícitas até verbos que implicitamente carregam em si uma ideia de movimento relacionado à imaginação material. Analisando os poemas de Sexton, torna-se visível a construção de um eixo horizontal associado ao Complexo de Caronte — a travessia ao mundo dos mortos — e um eixo vertical, ligado ao Complexo de Ofélia, que transmite a impressão da queda enquanto existência humana fora do estado de Graça, relacionando-se com o aspecto religioso trabalhado anteriormente, assim como à interpretação psicanalítica por seu viés de sofrimento masoquista. Nessa parte em específico, e por ser uma questão pontual, a referência do masoquismo conforme a concepção de Simone de Beauvoir (*O Segundo Sexo*, 2016) será útil para compreender esse traço no livro de Anne Sexton, articulado com o psiquismo do devaneio aquoso descrito por Gaston Bachelard (do qual tanto o Complexo de Ofélia quanto o de Caronte fazem parte). Comprovando a presença das imagens e movimentos majoritariamente relativas à água ao longo do livro, esse aspecto merece igualmente ser levado em conta na tradução, para que não seja distorcido, nem atenuado.

De abordagem descritiva, a seção 2.4 se dedica à trajetória composta pela narração nos poemas do livro, atentando em primeiro lugar para o diálogo que as epígrafes estabelecem com seu conteúdo. Enfatiza-se a importância dessa apresentação dos 39 poemas, distribuídos em 86 páginas, para contextualizar esta pesquisa, uma vez que, por motivos de respeito aos direitos autorais da obra, ela não poderá ser reproduzida aqui em sua íntegra na versão final disponibilizada ao público. Ainda que fosse possível contê-la, porém, a seção é útil para confirmar as interpretações realizadas sobre os textos, conscientes de todas as abordagens expostas antes em um processo de recontar a narrativa de *The Awful Rowing Toward God*.

O capítulo 3, por sua vez, foca nas Teorias da Tradução, trabalhando em sua primeira seção com os critérios necessários à tradução poética, enquanto que na segunda aborda a conscientização feminista que efetivamente se fez presente no processo de leitura e tradução do livro. Articulando o arcabouço teórico de Álvaro Faleiros (2012) com a perspectiva de teoria e prática de Paulo Henriques Britto (2012) e de Ana Cristina Cesar (2016), em meio a um debate sobre ética da tradução, conjugados sob o imperativo da inventividade conforme defendido por Haroldo de Campos (2004), serão descritos os critérios que serviram de base à prática de tradução poética realizada nesta pesquisa na seção 3.1. A próxima traz a justificativa para a pertinência dos estudos feministas da tradução, compreendendo o quanto os processos tradutórios se dão dentro de uma perspectiva ideológica (CASTRO, 2009), e, portanto, como uma proposta de uma tradução não sexista, conforme sugere Olga Castro (2010), pode ser aplicada à poesia de Anne Sexton de forma conciliadora. Em seguida, apoio-me na noção

de (re)enquadramento, segundo o trabalho de Mona Baker (2007; 2008), para justificar como minha própria narrativa pessoal se entrelaça através de afinidades e conflitos com a poesia e representação de Anne Sexton — resumida nesta introdução —, caracterizando minha postura enquanto tradutora de *The Awful Rowing Toward God*.

O capítulo 4 começa discutindo os meios de abordar e categorizar as formas verso livre, de modo a saber ler os poemas originais para então recorrer às Teorias da Tradução poética como auxílio. Essa noção é importante, pois, embora muito da poesia confessional tenha sido escrita em formas tradicionais, neste livro em específico de Sexton predomina uma das formas de verso livre, conforme exposto. Brevemente discorrendo sobre a diferença entre prosa e poesia (PERLOFF, 1981) e os tipos de verso de acordo com sua segmentação (ATTRIDGE, 2013), discorre-se sobre algumas tentativas de classificação dos tipos de verso livre (HOBSBAUM, 1996; BRITTO, 2011). Em seguida, delimita-se um conjunto de características gerais da poética de Sexton para que as específicas sejam abordadas nos comentários da tradução. Primeiro, apresento os de 5 poemas em detalhe, mostrando como os critérios de tradução poética se entrelaçam e competem com as exigências da leitura bachelardiana, buscando uma tradução não sexista, e que ainda esteja de acordo com as qualidades gerais que perpassam o livro todo. Depois, abordo o conjunto do livro, exceto pelos 5 já analisados, em critérios agrupados conforme sonoridade (aliterações, assonâncias, manutenções parciais, cuidado de evitar sons inexistentes), ritmo e imagética (tanto de figuras pontuais quanto as de referências da literatura, cinema, marcas e locais; a dimensão bachelardiana e os conteúdos bíblicos, religiosos ou

espirituais). Aqui, tornam-se evidentes mais as negociações locais e como, em outros poemas, soluções parecidas são buscadas para desafios distintos, enquanto que em ocasiões semelhantes diferentes procedimentos são tomados. A análise minuciosa, por sua vez, serve para que seja mais notório como os critérios convivem no conjunto total de um poema, de forma que ambas perspectivas são importantes: como vários parâmetros se conectam no poema individual e como os poemas coletivamente se ligam entre si na forma pela qual esses parâmetros geram escolhas que variam ou se mantêm.

Esta pesquisa, portanto, ao trabalhar com a tradução de *The Awful Rowing Toward God*, apresenta uma discussão tanto sobre a poética de Sexton, diferente nesta obra com relação aos seus outros livros, como também debate as distintas formas de lidar com o verso livre em inglês em sua tradução ao português. Como será demonstrado, critérios muito particulares vão interferir em cada escolha, de forma que não é possível adotar uma postura inflexível durante o processo: dá-se em constante negociação de expectativas e efeitos desejados. Ao propor a leitura bachelardiana para a análise do livro de Anne Sexton, busco oferecer uma outra ferramenta à abordagem de textos literários que serão traduzidos, neste caso interpretados por sua dimensão psicanalítica e religiosa; ademais, demonstro a pertinência de uma tradução não sexista quando se lida com o par inglês-português, como pode ocorrer com outras línguas que apresentam marcação de gênero, sustentando-se na leitura feminista que é feita sobre a obra da poeta, conforme demonstrado por Adrienne Rich e a historiografia literária. Assim, mais do que simplesmente realizar as justificativas de uma tradução com relação aos critérios conhecidos à tradução de poesia (sonoridade, ritmo,

imagética, tipo de verso), este trabalho levanta discussões sobre a ética da tradução e a força contida nas imagens de um trabalho poético para oferecer novas perspectivas à prática, assim como dar visibilidade à poesia de Anne Sexton no Brasil.

2.1 Situando Anne Sexton através:

2.1.1 De um resumo biográfico

De acordo com o website Poetry Foundation (online), Anne Sexton (1928-1974) nasceu em Newton e morreu em Weston, cidades nos subúrbios de Boston a aproximadamente 8,5 km uma da outra. No entanto, entre seu nascimento como Anne Gray Harvey e morte como Anne Sexton, a poeta vencedora do Pulitzer (pelo livro *Live or Die*, em 1967) cruzou universidades e escolas estadunidenses como professora em oficinas de escrita poética e foi chamada para leituras públicas de seus poemas, saindo do país apenas a passeio. Com o casamento e nascimento das filhas, entrou em colapso psíquico. Foi internada diversas vezes, com vários episódios suicidas, e passou a frequentar terapia, de onde vieram suas principais inspirações e iniciativas rumo à poesia. Essa é a narrativa que comumente se conta como resumo da história de Anne Sexton antes de tornar-se a mulher cuja obra foi lida e elogiada por sua intensidade e suposta honestidade, escrevendo sobre depressão, suicídio, masturbação, aborto, traição, assim como sobre a densidade das relações familiares e o espectro da religião. Para tal, sua prática na poesia foi desenvolvida em workshops com Robert Lowell e

John Holmes, ao lado de Sylvia Plath, George Starbuck e Maxine Kumin, que se tornou uma de suas grandes amigas e revisora crítica.

Essa visão superficial não é desmentida, porém se torna mais bem conhecida nas entrelinhas na biografia de Sexton redigida por Diane Wood Middlebrook (1992), escritora também responsável pela biografia de Sylvia Plath junto a Ted Hughes (2003), poeta amiga e colega de Sexton. Middlebrook foi inclusive convidada a realizar o texto sobre Plath devido à ótima recepção que teve com seu trabalho sobre Sexton: "Joyce Carol Oates, escrevendo no Washington Post, chamou o livro de 'empático, porém resolutamente não sentimental... inteligente, perspicaz, por vezes angustiante"³ (HAVEN, 2007, online), um bestseller na lista do *The New York Times* por 8 semanas consecutivas. Tais observações, que não são negadas pelo meio acadêmico — fato perceptível ao verificar a recorrente utilização dessa biografia em trabalhos sobre Sexton (cf. GEORGE, 1985; GILL, 2007; MARQUES, 2004) —, conferem respeitabilidade ao trabalho de Middlebrook, que, por si só, com sua vasta bibliografia, é de dedicação louvável.

Porém, a extensão referencial de sua escrita gerou inquietações, pois a biógrafa a elaborou tendo acesso às gravações de 300 horas de terapia frequentadas por Sexton, em uma quebra de sigilo cliente-terapeuta, porém ofertadas e sob autorização da filha de Anne Sexton e de seu terapeuta, Dr. Martin T. Orne. No prefácio, Middlebrook aborda a questão de intimidade:

³ ["Joyce Carol Oates, writing in the Washington Post, called the book 'sympathetic but resolutely unsentimental... intelligent, sensitive, at times harrowing"']. Todas as traduções das citações nesta pesquisa são de minha autoria, exceto aquelas já previamente traduzidas por outrem, como se pode verificar nas referências bibliográficas.

Sexton não era uma pessoa com grande noção de privacidade. Ela era aberta e impulsiva: muitas pessoas achavam-na exibicionista, e algumas que viviam com ela a consideravam imoral e escandalosamente invasiva. Mas sua falta de reserva também tinha um lado generoso, que estava, eu acho, conectado com sua espiritualidade. Se o sofrimento como o seu tinha alguma utilidade, ela raciocinava, não era para a sofredora. A única forma da dor de um indivíduo ganhar significado é ao comunicá-lo para outras pessoas. Tentei honrar essa atitude de Sexton ao escrever sobre sua vida.⁴ (MIDDLEBROOK, 1992, p. xxiii)

Independentemente do quanto isso respalda ou não a iniciativa de Middlebrook, a violação à ética médica que houve em seu trabalho despertou grande controvérsia, e, como os conteúdos nas fitas permearam ostensivamente os relatos da biógrafa, reações negativas se sintetizaram, por exemplo, na fala de Joyce Carol Oates, chamando a biografia de "patografia" (POLLIT, 1991, online). Porém, como Katha Pollit menciona em seu artigo, de todas as crueldades e erros cometidos com Sexton em sua vida por parte de suas/seus terapeutas, essa talvez tenha sido a menor de todas, pois, como a leitura do trabalho de Middlebrook evidencia, "qualquer um/a que suspeite que a psiquiatria foi uma má amiga para as mulheres

⁴ ["Sexton was not a person with a strong sense of privacy. She was open and impulsive: many people found her exhibitionistic, and some of the people who lived with her found her outrageously, immorally invasive. But her lack of reserve had a generous side as well, which was, I think, connected to her spirituality. If suffering like hers had any use, she reasoned, it was not to the sufferer. The only way that an individual's pain gained meaning was through its communication to others. I have tried to honor that attitude of Sexton's in writing about her life."]

encontrará confirmações suficientes nessas páginas"⁵ (POLLIT, 1991, online). De toda forma, o livro se tornou uma referência sobre o que as gerações posteriores a Anne Sexton puderam saber de sua vida, mas um questionamento se insinua nas últimas páginas do volume, na transcrição de uma das fitas de terapia consultadas. Junto aos arquivos e relatos que concretamente expunham os fatos da vida da poeta, boa parte das chaves interpretativas de Middlebrook veio dos conteúdos trabalhados em sessões de terapia, o que, por sua profunda investigação psíquica, costumamos tomar como algo próximo da verdade sobre a dinâmica mental da autora. Porém, basta analisar o diálogo entre o doutor Martin Orne e Anne Sexton para descobrir que os caminhos enveredados na terapia não buscavam uma verdade interior, mas se guiavam por moralismos da época:

A.S.: Por que eu tentaria me tornar Nana? Isso não faz sentido: tento me tornar ela para poder matá-la?

Dr.: De forma a não a perder. É o que fazemos quando não conseguimos deixar as pessoas morrerem.

A.S.: Eu me tornei a Nana que eu não queria, o que imagino que pensei que era melhor que nada, depois que ela morreu. — Talvez, eu venha de uma mórbida — apenas herdei isso. Meu pai estava bem deprimido mesmo, embora ele não parecesse, ele estava deprimido. — E Nana, que era tão ativa e inteligente e calorosa, é isso que aconteceu com ela—

Dr.: Nana levou uma vida bem vazia.

A.S.: Só porque ela não se casou? Para alguém que não se casou ela teve uma vida bem cheia—

⁵ [anyone who suspects that psychiatry has been a bad friend to women will find plenty of confirmation in these pages.]

Dr.: Mmm. *A função de uma mulher é ter filhos*^{6,7}
(MIDDLEBROOK, 1992, p. 411, itálico meu)

A argumentação é lógica até a penúltima frase, pois Orne falha por julgar a vida de Nana, tia-avó de Sexton e principal referência de afeto físico para ela, atribuindo valores em um processo de investigação psíquica que deveria trazê-los à tona, e ainda por designar o espaço que deve ser ocupado pela mulher — como era comum nesse contexto de psicanálise praticada nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60 —, o que vai contra a própria poética e postura que a autora lutava para discutir. Este fragmento, por menor que seja, traz um indício categórico que pode ter influenciado todos os anos de terapia. Portanto, se muito pode ser entendido pelas fitas, esse conhecimento é suspeito pela condução que o terapeuta teve durante análise, o que põe algumas interpretações de Middlebrook igualmente sob contestação maior. Não sobre o que ela relata de factual, mas nas partes em que ela se aprofunda nos temas psíquicos de Sexton, naquilo que está por trás da narrativa que exteriormente sabemos da poeta. Assim, retomarei a

⁶ Optei por traduzir "children", que pode referir-se a "filhas", "filhos" ou "filhas e filhos", como "filhos", devido à fala machista do terapeuta, para não corrigir na forma da tradução algo que no conteúdo fonte é sexista.

⁷ [A.S.: Why would I try to become Nana? That doesn't make any sense: I try to become Nana in order to kill her?]

Dr.: In order not to lose her. It's what we do when we can't let people die.

A.S.: I become the Nana I didn't want, which I suppose I thought was better than nothing, after she died. — Maybe I come from a morbid — just inherited this. My father was really rather depressed, even though he didn't seem it, he was depressed. — And Nana, who was so active and intelligent and warm, that's what happened to her —

Dr.: Nana led a pretty empty life.

A.S.: Just because she didn't get married? For someone who didn't get married she had a very full life —

Dr.: Mmm. A function of a woman is to have children.]

biografia exclusivamente para situar questões pertinentes à sua relação com a religiosidade e seu breve contato com Adrienne Rich.

2.1.2 Do contexto literário

Para esta pesquisa, o primeiro vislumbre da importância de *The Awful Rowing Toward God* no contexto da poesia confessional estadunidense — livro algo desvalorizado por não apresentar o cuidado formal (métrica, rima) a que a Sexton se dedicou em seus primeiros volumes — deu-se através de uma citação encontrada no início das investigações para esta pesquisa, a respeito do confessionalismo:

O estilo foi nomeado pelo crítico M. L. Rosenthal de “confessional” devido à relação única de cumplicidade que a obra estabelece com o leitor; esta lembra a relação desenvolvida em um ambiente religioso, por exemplo, em que um indivíduo expõe-se intelectual e emocionalmente de maneira a obter algum tipo de redenção por parte de uma outra pessoa. (MENDES, 2008, p. 5)

Muitas vezes se questionou o tom desse confessionalismo, o quanto haveria de autoficção apelativa nele, motivo pelo qual o estilo sofreu críticas tanto em sua época quanto posteriormente a ela. No entanto, é neste livro que Sexton assumidamente escreve sobre o espaço de travessia por todos os objetos mundanos e sua posição neles e sobre eles para, frente à divindade, colocar sua persona poética numa relação que, embora ainda mediada por seu público, busca afundar em si e subir à salvação, embora desacreditando das chances. O ambiente religioso é

o cenário deste livro, por mais que não esteja explicitamente nomeado em todos os poemas, sendo o primeiro e último livro em que Sexton colocaria a figura de Deus tão centralizada, ou, melhor dizendo, tão enfocada enquanto horizonte. Porém, tendo exposto o quanto esse livro é representativo por corporificar ao menos o ambiente da poesia confessional, volta-se ao estilo em si. Segundo a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

Confissão em cenários religiosos, psicanalíticos, criminais e legais se refere à revelação de um segredo vergonhoso, como um pecado, crime, falha moral, transgressão social ou neurose. No contexto da literatura estadunidense, a poesia confessional refere-se a um grupo de poetas escrevendo durante os anos 50 e 60 (Robert Lowell, W. D. Snodgrass, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton) que frequentemente utilizava a voz em primeira pessoa para explorar assuntos autobiográficos transgressivos, incluindo doenças mentais, traumas familiares, gênero e sexualidade, com posturas iconoclastas frente à moral e à política. (...) A confissão na poesia estadunidense pós-Guerra pode ser vista como parte de um ressurgimento mais geral de uma poética neorromântica e uma virada às práticas autobiográficas após a Segunda Guerra Mundial.⁸ (GREENE et al., 2012, p. 296)

⁸ ["*Confession* in religious, psychoanalytic, criminal, and legal settings refers to the revelation of a shameful secret, as in a sin, crime, moral failing, social transgression, or neurosis. In an Am. literary context, confessional poetry refers to a group of poets writing during the 1950s and 1960s (Robert Lowell, W. D. Snodgrass, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton) who often employed the first-person voice to explore transgressive autobiographical subjects incl. mental illness, familial trauma, gender and sexuality, and moral and political iconoclasm. (...) Confession in postwar American poetry can be seen as part of

Logo, em um resgate do individualismo romântico, o recurso às experiências pessoais como fonte de inspiração e prova da sensibilidade diferenciada do/a poeta reaparece na poesia estadunidense, não para exaltação dos sentimentos interiores, mas para a exposição das feridas e crimes que assombram a/o poeta, através da confissão. Os poemas, escritos em diversas variações líricas, narrativas ou até teatrais de forma livre ou fixa, em um monólogo dramático em que estabelecem um "jogo do eu", relacionam de forma performática a persona poética consigo própria e com figuras muitas vezes tomadas da vida real, assim como com eventos da época. Cada um/a dos/as poetas mencionados/as apresenta suas singularidades no modo confessional, mas se essa exposição recebeu censuras sob a classificação de uma poesia exibicionista sem preocupação poética (GREENE et al., 2012, p. 296), não é isso que se verifica em uma análise contextualizada dos textos:

Rosenthal de forma influente argumentou que a alienação do/a poeta confessional da sociedade incorpora uma nação e cultura em crise. Inúmeros críticos frequentemente tratam o/a poeta confessional como "vítima representativa" (Breslin) e o poema confessional como um instrumento que espelha e criticamente diagnostica a cultura. Destarte, Middlebrook argumenta que "as imagens do poema confessional codificam todo o mecanismo cultural de produzir vergonha", enquanto outros/as demonstraram o engajamento crítico da poesia

a more general resurgence of neoromantic poetics and a turn to autobiographical practices after World War II."]

confessional com contextos específicos, incluindo psicanálise freudiana, macartismo, monitoramento, lei de privacidade, televisão, cultura comercial, e códigos de gênero.⁹ (GREENE et al, 2012, p. 297)

Assim esta pesquisa observou o quanto a psicanálise da época em voga nos Estados Unidos influenciou a vida de Anne Sexton e consequentemente sua obra, assim como os reflexos do pós-Guerra ("After Auschwitz", "Is it True?", "Courage"), a persistente presença das dicotomias entre dentro e fora sob o controle da vigilância através das janelas ("The Witch's Life"), a referência às celebridades e políticos (McCoy em "The Children", Hitler em "The Sickness Unto Death", Nixon em "Is it True?") e às marcas registradas (Plymouth em "Rowing", Naugahyde em "The Room of my life", Brillo em "The Earth Falls Down", Lifesavers em "The Fallen Angels" — vários exemplos logo nos primeiros poemas do livro), mas também com um diálogo literário (menções a trechos da *nursery rhyme* sobre Humpty Dumpty — famoso personagem que, fora do mundo anglófono, é mais conhecido por sua aparição em *Alice através do Espelho* de Lewis Carrol — em "The Civil War" e explicitamente nomeando-o em "The Fallen Angels", assunto que será tratado posteriormente neste trabalho).

⁹ ["Rosenthal influentially argued that the confessional poet's alienation from society embodies a nation and culture in crisis. Successive critics often treat the confessional poet as "representative victim" (Breslin) and the confessional poem as an instrument that mirrors and critically diagnoses the culture. Hence, Middlebrook argues that 'the images of the confessional poem encode the whole culture's shame-making machinery', while others have demonstrated confessional poetry's critical engagements with specific contexts, incl. Freudian psychoanalysis, McCarthyism, surveillance, privacy law, television, commercial culture, and gendered codes."]

Ao invés de ser vista como uma esposa suburbana de classe média que passou a escrever para lidar consigo mesma e seus fantasmas em um fenômeno isolado, confessando suas vontades e fantasias ao seu terapeuta e à poesia, Sexton de fato desenvolvia temas representativos dessa "cultura em crise". Percebem-se nos poemas citados acima as reverberações psíquicas do excesso de monitoramento nos Estados Unidos na época da Guerra Fria, o condicionamento mental em direção ao consumismo e manipulação política através da televisão (único meio de acesso rápido à realidade para as esposas que moravam nos subúrbios enquanto seus maridos trabalhavam nas grandes cidades ou viajando) e à condição de sua classe social:

Meu ponto é que a autoconsciência de sua escrita (sua percepção, em particular, de sua relação com seu público, sua preocupação com a verdade e decepção, sua ansiedade a respeito de revelações pessoais) reproduz uma autoconsciência maior sobre privacidade e monitoramento, sobre ver e ser vista, sobre conformação social e de gênero, que caracterizam a vida doméstica suburbana nesse tempo.¹⁰ (GILL, 2007, p. 60-61)

Portanto, frente às restrições impostas pela vida suburbana ao seu imaginário, considerando as possibilidades enquanto mulher casada sem muito acesso ao movimento da cidade grande, confinada em atividades

¹⁰ ["My point is that the self-consciousness of her writing (its awareness, in particular, of its relationship with its audience, its concerns about truth and deception, its anxiety about personal revelation) replicates a wider self-consciousness about privacy and surveillance, about seeing and being seen, about social and gender conformity which characterize suburban domestic life at this time."]

domésticas e maternas, Sexton fez dessa realidade sua fonte de investigação e escrita a partir da ocasião em que foi internada e e começou a frequentar sessões com um psicanalista — acesso que nem todas mulheres tinham, por questões financeiras e pelos tabus sobre frequentar terapia. Perdida em si mesma em consequência do colapso psíquico que sofreu, a análise e a escrita como espaços de confissão não são propriamente o meio de acesso à verdade, mas a confissão nesse contexto social se torna um mecanismo de fabricar a verdade (GILL, p. 17, 2007). Profícua pesquisadora sobre a obra de Anne Sexton, Jo Gill argumenta que o modo confessional, na lógica exposta por Foucault, não fala livremente, mas seu discurso é o efeito de um sistema organizado em que o indivíduo se enxerga como uma singularidade responsável, logo, culpável e, conseqüentemente, confessional, pois a "confissão se dá em um contexto de poder, proibição, e monitoramento"¹¹ (GILL, p. 17, 2007). Análise, portanto, que o modo confessional, no qual Anne Sexton se inscrevia, era menos um efeito de alienação optativa do que um reflexo narcisista de quem se apreende como indivíduo vigiado, e assim, para aliviar a culpa que assume de antemão, usa da confissão para justificar sua existência tal como ela é. No entanto, a própria forma do discurso poético é ilusória, construída para sustentar superficialmente uma verdade que carece de aprofundamento porque dispensa a necessidade real de uma. Logo, incapaz de comportar a multiplicidade de significados através da linguagem, oculta-se por trás de uma suposta clareza:

¹¹ ["confession takes place in a context of power, prohibition, and surveillance"]

A linguagem do texto confessional, embora frequentemente considerado como transparente e direto, pode ser não referencial, opaco e diferencial. As palavras que ele usa, embora claras e expressivas para ela, podem carregar um significado profundamente diferente ou sentido algum para o/a leitor/a.¹² (GILL, p. 22, 2007)

Ou seja, a persona confessional, frente à psique fragmentária de que é composta, em toda sua existência contraditória e complexa, representa-se como unitária no "eu" simplificado. De certa forma, é um divertimento teatral, organizado em um discurso poético, para tentar ser várias outras que não ela mesma e assim evadir-se do peso de suas questões não resolvidas, dando ao seu público uma autoanálise superficialmente satisfatória às exigências de culpa e responsabilização sem de fato chegar ao real dinamismo psíquico que a rege. Assim, Gill retoma uma das caracterizações mais criticadas como ingênuas do confessionalismo: "A manipulação que Sexton faz da persona 'Eu' levanta questões cruciais sobre a autenticidade e credibilidade consideradas características do confessionalismo"¹³ (2007, p. 29). Ela propõe, então, que a leitura de Sexton (e possivelmente da poesia confessional) seria melhor lida se considerássemos que há tantas personas quanto há múltiplas verdades (p. 29), o que tira a ênfase na veracidade, enfocando mais em como o sujeito se reescreve ficcionalmente através da poesia como uma performance.

¹² ["The language of the confessional text, although often regarded as transparent and direct, may be nonreferential, opaque, and differential. The words which she uses, although clear and expressive to her, may bear a profoundly different meaning or indeed no meaning to the reader."]

¹³ ["Sexton's manipulation of the persona 'I' raises crucial questions about the authenticity and credibility regarded as characteristic of confessionalism"]

A ideia de performance é relevante aqui não somente como postura textual que a autora realizava através da persona poética, mas por uma prática muito comum nos Estados Unidos que é a leitura pública de poemas, dentro e fora das universidades. Sexton era conhecida pela personalidade magnética e sedutora que representava nessas leituras (MIDDLEBROOK, 1992), espaço onde a tensão entre o eu e a persona se fazia mais intenso ainda: vendo Anne Sexton pessoalmente a recitar os poemas, confundia-se a voz do poema com a sua própria, pelo conteúdo íntimo do que recitava, mas a figura que ela mesma representava ali era uma ficção de sua subjetividade, porém não totalmente desconectada de si, portanto performática, que deseja ser ouvida:

Temos que estar alertas, no contexto de meu argumento, à figura da poeta confessional como uma femme fatale dos dias de hoje. Ela é sedutora, cativante e enigmática, enquanto simultaneamente incorpora perigo e risco. Sua beleza superficial mascara perigosos demônios interiores. A leitura da poesia de Sexton e de sua persona pública como potencialmente corruptora, infecciosa e perigosa é sintomática de tal associação.¹⁴ (GILL, 2007, p. 116)

Sexton se valia de sua aparência e postura para atrair e também desprezar, sustentando um jogo, de modo a manter-se, constantemente,

¹⁴ ["We should be alert in the context of my argument to the figure of the female confessional poet as a modern day femme fatale. She is seductive, enthralling, and enigmatic while simultaneously embodying danger and risk. Her superficial beauty masks dangerous inner demons. Reading of Sexton's poetry and of her public persona as potentially corrupting, infectious, and dangerous, are symptomatic of such an association."]

como centro das atenções (GILL, 2007, p. 112-121). De mulher isolada, em escasso contato com o marido caixeiro viajante e sentindo-se impotente para lidar com as responsabilidades maternas, a poeta confessional se tornou ícone. Não é por menos que Sylvia Plath, colega e amiga sua, tendo cometido suicídio antes, pode ser associada à imagem da *dying diva*, como Marilyn Monroe — mulheres conscientes da própria insatisfação, sempre voltadas à aprovação masculina, que sob constante pressão e autocobrança, chegaram ao ápice do suicídio. A poesia confessional, no caso das escritoras que se assumiam como heterossexuais¹⁵, apresentava tal emaranhado, que Adrienne Rich, ao buscar escapar da heteronormatividade através da conscientização feminista, afirmou-se até o fim espontaneamente orgânico de sua vida. E é através das palavras dessa poeta que vamos situar Sexton por outro viés.

2.1.3 Da discussão de Adrienne Rich

O breve ensaio de Adrienne Rich (1929–2012), "Anne Sexton: 1928–1974", escrito pouco após o suicídio de Sexton em 1974, é uma importante reflexão não apenas em homenagem à poeta, mas ao que ela representou também com seu gesto final — assim como Sylvia Plath, que havia cometido suicídio em 1963 — e que na América Latina, de alguma forma, podemos enxergar em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar, também leitoras de Plath e Sexton, e suicidas (a argentina em 1972 e a brasileira em 1983). Como foi dito na biografia entre as reações

¹⁵ Vale mencionar que Sexton teve uma breve e intensa relação com Anne Wilder (MIDDLEBROOK, 1992, p. 232).

ao suicídio de Sexton, constam as palavras de Rich: "Já tivemos o bastante de mulheres poetas suicidas, de mulheres suicidas, de autodestrutividade como a única forma de violência permitida às mulheres"¹⁶ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 397). No dia da escrita deste parágrafo, despontou no jornal *The Guardian*: "Acredita-se que a autora bestseller Jean Stein, conhecida por suas pioneiras histórias orais, matou-se"¹⁷ (KEAN, 2017), e isso novamente remete a Plath, Sexton, Cesar e Pizarnik, assim como a validade das palavras de Rich no sentido de incentivar uma resistência feminina à condição que tem influenciado tantas mulheres ao suicídio, mesmo aquelas que, pela literatura, conseguiram destaque e reconhecimento.

Um dos elementos que Rich reconhece em seu ensaio é a competitividade à qual as mulheres são estimuladas, e foi esse o sentimento que relata ter reconhecido em si com relação à Sexton posteriormente:

Lembro-me de repentinamente sentir que havia essa *mulher* sobre a qual falavam Lowell e pessoas ao redor de Cambridge, essa mulher que ia publicar um livro chamado *To Bedlam and Part Way Back*. Nunca teria reconhecido naquele tempo, mas me senti ameaçada, bastante competitiva com relação a ela.¹⁸ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 110-111)

¹⁶ ["We have had enough suicidal women poets, enough suicidal women, enough self-destructiveness as the sole form of violence permitted to women"]

¹⁷ ["Bestselling author Jean Stein, known for her pioneering oral histories, is believed to have killed herself"]

¹⁸ ["I remember feeling that suddenly there was this *woman* whom Lowell and people around Cambridge were talking about, this woman who was going to publish a book called *To Bedlam and Part Way Back*. I would never have acknowledged it at the time, but I felt threatened, very competitive with her."]

Rich se sentiu intimidada, tanto pela reverberação do trabalho de Sexton no meio literário próximo aos/às intelectuais de Harvard, quanto pela aparência exuberante da poeta; e ela revela como o esforço para uma mulher ter voz no meio artístico de sua época havia se tornado algo "defeminizing" para ela mesma (MIDDLEBROOK, 1992, p. 110-111), enquanto que Sexton se valia da sua presença magnetizante para atrair intensamente o seu público. A poeta obtinha autoridade mais por sua capacidade performática do que por um reconhecimento crítico das questões políticas envolvidas em sua poesia, caminho este mais trilhado por Rich (MIDDLEBROOK, 1992, p. 405). Assim, cada poeta, nas várias nuances de suas técnicas, buscava um meio de ser ouvida, e, nessa luta contra o cânone literário masculino, isolavam-se quase como rivais. Essa disputa, inclusive, fazia parte do que Adrienne Rich chamou de "veneno quádruplo"¹⁹ da (auto)destruição das mulheres entre si, que será desenvolvido a seguir.

Apesar de sofrerem com submissões sem conseguirem superá-las, as/os poetas confessionais (inclusive Lowell com relação à masculinidade descreditada em seu livro *Life Studies*, conforme aponta Middleborok na mesma página, sendo um dos principais trabalhos a inspirar as/os chamados/as poetas confessionais) questionavam os papéis de gênero: "presente em camadas em sua poesia, havia um protesto contra a equação entre ser mulher e ser mãe"²⁰ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 112). Assim, não surpreende que Rich

¹⁹ [quadruple poison]

²⁰ ["layered into their poetry was a protest against the equation of womanhood with motherhood"]

inicie seu ensaio confirmando a problematização trazida pelo trabalho da poeta performática:

Anne Sexton foi uma poeta e suicida. Em um sentido consciente ou definido por si, ela não era feminista, mas fez algumas coisas à frente do renascimento do movimento feminista. Ela escreveu poemas aludindo ao aborto, masturbação, menopausa e o doloroso amor de uma mãe impotente por suas filhas, muito antes desses temas terem sido validados por uma consciência coletiva de mulheres; e isso enquanto escrevia e publicava sob o escrutínio da tradição literária masculina.²¹ (RICH, 1995, p. 121)

O ensaio segue em uma descrição das inúmeras formas através das quais Rich consegue perceber os mecanismos comportamentais que levam mulheres a destruírem-se, o "veneno quádruplo", partindo inclusive dos sentimentos que ela inicialmente teve sobre a poeta, o que ela chamou de "hostilidade horizontal" (RICH, 1995, p. 122), fator determinante que opõe mulheres atuando no mesmo ramo enquanto oponentes. Além disso, expõe outras atitudes destrutivas correntes entre mulheres: a desvalorização de si, na qual não levam a sério o que fazem e, portanto, não se forçam a ir além; um condicionamento a ter compaixão pelos/as agressores/as, perdendo atos imperdoáveis; assim

²¹ ["Anne Sexton was a poet and a suicide. She was not in any conscious or self-defined sense a feminist, but she did some things ahead of the rebirth of the feminist movement. She wrote poems alluding to abortion, masturbation, menopause, and the painful love of a powerless mother for her daughters, long before such themes became validated by a collective consciousness of women, and while writing and publishing under the scrutiny of the male literary establishment."]

como um vício de procura pela legitimação masculina, confirmando sua existência que, enquanto imanência, só passa à transcendência pelo reconhecimento de outro que já a possui. Tais temas, analisados pela perspectiva feminista de Adrienne Rich, são fundamentais tanto para situar a poética de Sexton na forma como hoje a lemos, quanto para compreender como os tópicos presentes em *The Awful Rowing Toward God* são uma demonstração constante deles, porém numa roupagem de questionamento espiritual. Em linhas gerais, podemos perceber no livro um intenso desprezo por si ("The Children", "The Fallen Angels", "The Poet of Ignorance"), incapacidade de atribuir crédito aos próprios gestos e a dependência na opinião alheia (principalmente em "The Play"), a busca pela salvação por Deus enquanto confirmação de si através de uma imagem paterna ("Rowing", "Is It True?", "Rowing Endeth"), figuras femininas hostis (e reconhecendo-as em si, "The Witch's Life") ou de uma gentileza restritiva ("Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost"). Ainda assim, Sexton escreveu sobre as incoerências dentro de sua busca, reconhecendo a maldade vinda de figuras masculinas ("After Auschwitz"), inclusive ao compreendê-las enquanto o próprio Deus ("The Earth Falls Down", nos versos "For Man is God / and man is eating the earth up / like a candy bar"), acusando-O inclusive de perversidade por manter mulheres e homens afastados/as de Si ("When Man Enters Woman"). A autora registrou talvez inconscientemente em seus textos a percepção da violência que Rich soube apontar e este é um dos motivos pelos quais até hoje lemos Anne Sexton, pois ela reivindicou para si temas de intenso questionamento interior e exterior, deflagrando as opressões que vivia, não somente pelo machismo da sociedade, mas na própria ideia de Deus (tanto na concepção protestante

na qual foi criada quanto na ideia católica a qual passou a acreditar em seus últimos anos).

Assim, matizar sua escrita e personalidade literária através do ensaio de Adrienne Rich serve não somente para compreender em que medida Sexton trabalhou em sua poética assuntos cruciais para a discussão feminista, mas também como sua própria história representou mais um infeliz evento na narrativa de mulheres poetisas que ainda hoje persiste:

Penso em Anne Sexton como uma irmã cujo trabalho nos mostra aquilo que temos que combater, em nós e nas imagens mantidas para nós pelo patriarcado. A poesia dela é uma guia às ruínas, onde aprendemos que as mulheres têm vivido e onde devemos nos recusar a viver novamente.²² (RICH, 1995, p. 123)

Tal opinião, por sua vez, não é apenas compartilhada por Rich, conhecida como poeta e intelectual por seus discursos políticos, mas também por outras instâncias mais amplas da crítica literária, como se vê na abordagem literária feminista:

O movimento confessional, no qual Sylvia Plath (1932–63) e Anne Sexton (1928–74) foram proeminentes, ajudou a abrir espaço para escritos feministas que pudessem se dirigir aos assuntos tabu de antes e emoções. Essas poetisas que eram amplamente reconhecidas como feministas nos anos 70 tipicamente escreviam em um verso livre relativamente acessível e ofereciam audazes

²² ["I think of Anne Sexton as a sister whose work tells us what we have to fight, in ourselves and in the images patriarchy has held up to us. Her poetry is a guide to the ruins, from which we learn what women have lived and what we must refuse to live any longer."]

testemunhos em primeira pessoa sobre experiências femininas como parto, menstruação e sexualidade feminina, junto com celebrações de realizações pouco reconhecidas de mulheres no passado. Ao invés de se enxergarem carregando o trabalho das mulheres da primeira onda, sua ênfase de segunda onda na diferença de gênero limitou sua apreciação de versões anteriores do feminismo que enfocavam a igualdade de gênero.²³ (GREENE et al., 2012, p. 482)

Enfatizo aqui esta perspectiva para situar uma das possíveis leituras da obra de Anne Sexton na qual pode se fazer particularmente relevante no contexto brasileiro contemporâneo, no qual grassa um interesse pela literatura de mulheres dentro de uma perspectiva feminista. Esse enfoque se inscreve aqui não somente para justificar meu trabalho, mas também para justificar algumas escolhas tradutórias que vão dialogar com os estudos feministas da tradução, não numa perspectiva drástica de *hijacking* (CASTRO, 2009, p. 64), mas somente em escolhas particulares nas quais a falta de posicionamento induziria a uma submissão a certos procedimentos normativos na tradução de textos em inglês (com os substantivos de gênero neutro) ao português (com os substantivos de gênero marcado). Porém, desenvolverei este aspecto

²³ ["The confessional movement, in which Sylvia Plath (1932-63) and Anne Sexton (1928-74) were prominent, helped open a space for feminist writing that could address formerly taboo subjects and emotions. Those poets who were widely recognized as feminist in the 1970s typically wrote in a relatively accessible free verse and offered bold first-person testimony to such female experiences as childbirth, menstruation, and female sexuality, along with celebrations of under-recognized female achievement in the past. Rather than seeing themselves as carrying on the work of first-wave women, their second-wave emphasis on gender difference limited their appreciation of earlier versions of feminism that focused on gender equality."]

posteriormente, ao discutir em específico as Teorias da Tradução no capítulo 2, sendo necessário prosseguir agora aos detalhes do enquadramento espiritual de *The Awful Rowing Toward God*.

Para finalizar o tópico, porém, quero enfatizar que, apesar de discorrer sobre as violências (auto)impostas às mulheres, que Adrienne Rich fala a partir da morte de Anne Sexton, seu ensaio é uma verdadeira homenagem ao quanto a poeta resistiu. Resumindo em suas últimas linhas:

A morte dela é um aprisionamento: nesse momento, e por alguns instantes, nós todas fomos mantidas nas mãos de um policial que nos disse que éramos culpadas e impotentes por sermos mulheres. Porém, devido ao seu trabalho, ela ainda é uma presença; e, como disse Tillie Olsen, "Toda mulher que escreve é uma sobrevivente".²⁴ (RICH, 1995, p. 123)

2.2 Um peregrinar moderno de conversão ou um remar rumo à auto-anulação: a questão espiritual na vida e obra de Anne Sexton mirando *The Awful Rowing Toward God*

Além da evidente temática em torno da Divindade posta pelo título do livro, é preciso anteriormente discutir o termo "religioso" que tem sido usado até agora para enquadrar os questionamentos e poemas de Anne Sexton no que se refere aos assuntos espirituais, raramente categorizados como "místicos", embora a própria autora os tenha

²⁴ [Her death is an arrest: in its moment we have all been held, momentarily, in the grip of a policeman who tells us we are guilty of being female, and powerless. But because of her work she is still a presence; and as Tillie Olsen has said: "Every woman who writes is a survivor"]

enxergado assim, como será explicado no discorrer desta seção. Como foi comentado anteriormente, a poesia confessional sugere uma cumplicidade entre autor/a e leitor/a, embora também se tenha demonstrado através da perspectiva de Jo Gill como essa impressão muitas vezes era uma ilusão performática, mas que, verdadeiramente ou não, também criava um correspondente ao ritual religioso de confissão. No entanto, Middlebrook mostra como a relação entre Anne Sexton e espiritualidade se deu fora de ambientes religiosos desde cedo:

(...) uma vez que seus pais [Mary Gray Staples e Ralph Harvey, pais das meninas Gray Harvey, entre elas Sexton] mantinham uma distância sofisticada do entusiasmo religioso. Essa era uma atitude que Anne compartilharia; ela não se juntaria. Quando, mais tarde, ela se interessou por questões espirituais, ela as explorou no contexto de amizades, não de instituições.²⁵

(MIDDLEBROOK, 1992, p. 8)

Isso se comprova inclusive pela dedicatória do livro *The Awful Rowing Toward God*, endereçada ao seu amigo Dennis Farrell, monge beneditino, e a James Wright, que por um tempo foi como seu mentor literário e trouxe percepções espirituais para a autora (MIDDLEBROOK, 1992). Aqui, pode-se compreender que se fale em termos de religiosidade porque suas amizades enveredavam por conceitos estabelecidos através de religiões, majoritariamente a católica, embora ela tenha crescido em meio ao protestantismo de seu avô. No

²⁵ ["(...) since their parents kept a sophisticated distance from religious enthusiasm. This was an attitude Anne was to share; she wasn't a joiner. When in later life she concerned herself with spiritual questions, she explored them in the context of friendships, not institutions."]

entanto, o percurso traçado pela poética de Anne Sexton se aproxima muito de certas noções de misticismo, uma vez que ela partia de sua vivência interior de tais assuntos e não tinha plena crença naquilo que lhe diziam de fora: "'Eu certamente não acredito em Deus', ela confabulava, '...e isso é bem triste de minha parte'. 'Gostaria que a religião funcionasse comigo', ela acrescentou em outra carta"²⁶ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 122). Buscando seu próprio caminho e remar rumo a Deus, ela nos faz lembrar de uma das possíveis distinções entre a religião e a mística:

Destarte, o místico realmente vivencia aquilo que os religiosos apenas sabem comentar, pois a erudição não é melhor do que a experiência no que concerne à união do espírito humano com o princípio fundamental do ser.
(TERÊNCIO, 2011, p. 27)

Porém, ao analisar os estágios da mística que Terêncio retoma de Evelyn Underhill (2003[1961]), a situação da obra poética de Anne Sexton se torna nebulosa, oscilando entre a religiosidade pelo apego que ela tem às figuras do cristianismo e seus conceitos institucionais, e o misticismo pela forma como ela descreve uma vivência particular. Talvez seja menos incerto circunscrever sua poética no âmbito do "espiritual", mas que toma as vestes do contexto religioso; embora se possa também apontar que o ser sob essa indumentária seja uma mística entravada na primeira etapa dos estágios. É possível dizê-lo pois a escrita de Sexton não cessa de buscar refúgio na fé em direção a Deus,

²⁶ ["'I certainly don't believe in God,' she mused, '... and that's rather sad of me'. 'I wish religion would work with me,' she added in another letter."]

mas o que a afasta da tradição cristã de misticismo erótico (presente em Teresa D'Ávila, Hadewijch da Antuérpia, Mechthild de Magdeburgo, por exemplo), dada a forte sexualidade de sua escrita até sobre os temas religiosos (cf. "The Jesus Papers", *The Book of Folly*, 1972[1999]), é a desconexão que sua persona poética sente entre si e a divindade:

Maybe my mother cut the God out of me
when I was two in my playpen.
Is it too late, too late
to open the incision and plant Him there again?
("Is It True?", SEXTON, 1975, p. 50)

Por sentir-se à parte de Deus, ela não consegue estabelecer uma relação com a divindade, mas não se conforma e O busca de forma especulativa (outra forma da mística, na veia de Juan de la Cruz e Mestre Eckhart, como situa Terêncio [2011, p. 30]), e esse é o motivo constante do livro *The Awful Rowing Toward God*. Essa procura através de questionamentos, inclusive, não é novidade em sua poética, já presente na segunda seção de seu livro *All My Pretty Ones* (1962), que dialoga com sua peça *The Cure* (que depois se tornaria *Mercy Street*) em uma abordagem mais densa. Esta obra, em particular, traz o cerne do que está em jogo no livro de 1975, como Middlebrook resume:

Intitulado *The Cure*, a peça desenvolvia algumas das questões religiosas que Sexton levantou em *All My Pretty Ones*. Uma mulher suicida chamada Daisy não consegue se livrar da culpa de uma memória de infância na qual ela matou sua família toda ao fugir de casa na noite de um incêndio que destruiu todos. Ela começou a consultar-se com um psiquiatra, Dr. Alex. Assim que a peça começa, Daisy está contando ao Dr. Alex que ela foi visitada por Cristo. Ela pensa que Cristo veio

para desafiar as "explicações psicológicas" do psiquiatra e para oferecer salvação à sua existência culpada. "Não sou mais mulher do que... do que Cristo era um homem!" Daisy exclama. Depois de consultar um padre, apenas para receber a mesma atitude descrente sobre suas visões, Daisy se mata.²⁷ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 168)

É tentador enxergar *The Awful Rowing Toward God*, último livro revisado pela autora antes de cometer suicídio, como que esboçado em sua peça *The Cure*, que começou a ser imaginada treze anos antes. Pois, se o desprezo por si é tão carregado nesta obra, a palavra que nunca aparece nos versos de 1975 é "culpa" (apenas em sua forma verbal, "to blame", e não voltada para si — SEXTON, 1975, p. 13), mencionada como a perturbação de Daisy naquela peça, talvez porque seja justamente esse sentimento que tão terrivelmente se acumula na construção poética e torna-se assim inominável. Tendo em vista a perspectiva da poesia confessional, limito-me apenas a reconhecer uma grande continuidade temática entre a peça de 1961 e o livro de 1973 (publicado em 1975), sem estender esse desenvolvimento à sua vida pessoal, pois seria fácil recair em superinterpretações que, além de extremas, não seriam pertinentes a este trabalho tradutório. Porém, vale

²⁷ ["Titled *The Cure*, the play developed some of [the religious questions Sexton raised in *All My Pretty Ones*. A suicidal woman named Daisy cannot rid herself of a guilty memory that as a child she killed her whole family by running away from home on the night of a fire that destroyed them all. She has begun consulting a psychiatrist, Dr. Alex. As the play opens, Daisy is telling Dr. Alex that she has been visited by Christ. She thinks that Christ has come to challenge the psychiatrist's 'psychological explanations' for her fears and to offer salvation from her guilty existence. 'I'm no more a woman than... than Christ was a man!' Daisy cries. After consulting a priest, only to receive the same unbelieving attitude toward her visions, Daisy kills herself."]

ressaltar que, na peça, Cristo foi colocado como assexuado, postura que levou o monge Dennis a discutir com Sexton, quando ela terrivelmente percebeu que ele não entendia "O desejo de Daisy 'por um destino que não tivesse nada a ver com gênero'"²⁸ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 183), pois queria transcender sua condição de mulher. Por sua vez, em *The Awful Rowing Toward God*, a figura central deixa de ser Cristo (exceto pelo poema "The Play"), mas a imagem de Deus, continuamente mencionado como Ele, embora seja pertinente comentar que isso também foi contestado pela autora anteriormente. Em 1971, teve oportunidade de ser oradora do Regis College e quis que sua fala fosse sobre o tema "Deus É uma Mulher", mas ela requisitou o cancelamento do evento por seus receios psiquiátricos (MIDDLEBROOK, 1992, 350). Esse tópico do gênero da Divindade é mais um dos indícios das discordâncias de Sexton sobre monoteísmo patriarcal (MIDDLEBROOK, 1992, p. 350), porém a própria autora não pôde desenvolver suas considerações sobre o tema, tendo que lidar com outras inquietações vividas ao fim de sua vida; e convém a este trabalho delimitar como Deus aparece especificamente em *The Awful Rowing Toward God*.

Sobre o processo de escrita deste, por sua vez, deve-se contextualizá-lo: a autora registrou ter finalizado o volume inteiro em um período de 20 dias em janeiro de 1973, dois deles sem escrever por estados de desespero e outros três por ter passado em um hospital psiquiátrico, conforme Middlebrook (1992, p. 366). Ainda segundo a biógrafa, Sexton ligava para sua amiga e colega escritora, Maxine Kumin, e elas repassavam o trabalho feito em cada dia. Kumin afirmou

²⁸ ["Daisy's longing 'for a destiny that has nothing to do with gender'"]

recessar o estado maníaco de Sexton que ela percebia naquelas ligações, período em que ela não mais tomava o remédio psiquiátrico Thorazine, apresentando forte semelhança com o que se passou com Sylvia Plath enquanto furiosamente escrevia *Ariel* (MIDDLEBROOK, 1992, p. 366-7). Em 1973, a autora sofria tanto com alcoolismo quanto com a solidão, combinação que foi letal para si e sua escrita, mas a isso recorria para encontrar inspiração e motivação a fim de expressar algo maior que a ligaria aos outros, o que lembra o *religere*, projetando em tudo ao seu redor uma atmosfera divina que a fizesse se sentir pertencente a algo não tão baixo quanto ela própria afirmava se considerar. "Deus está na sua máquina de escrever', um padre lhe assegurou"²⁹ (MIDDLEBROOK, 1992, p. 380), colocação frequentemente repetida sobre a posição espiritual de Sexton com relação à escrita em suas últimas obras, ideia que ela inclusive retoma e reconfigura no poema "Frenzy" de *The Awful Rowing Toward God*: "I am, each day,/ typing out the God/ my typewriter believes in" (SEXTON, 1975, p. 76). Deus não está mais na máquina de escrever, mas é a máquina que acredita n'O Deus ao qual ela incansavelmente se dedica a escrever sobre para encontrar alguma esperança, embora isso ponha em dúvida a força de sua crença. É de extrema pertinência o comentário de Maxine Kumin sobre esse período de Sexton, que inclusive retoma esse episódio com um padre:

Anos mais tarde, quando pareceu a ela que tudo mais em sua vida havia falhado — casamento, o socorro das crianças, a graça das amigas, a terra prometida cuja chave estava nas mãos da psicoterapia — ela se virou para Deus, com um tipo de absolutismo teimoso que faltava em sua

²⁹ ["'God is in your typewriter', she was assured by a priest"]

herança protestante. O Deus que ela queria era algo certo, um vingador do Velho Testamento admoestando seu Povo Escolhido, um Pai autoritário, porém perdoador, decorado em sacramentos e cerimônia. Um velho e empático padre que ela visitou — "acossou" talvez seja uma palavra melhor — pacientemente explicou que ele não poderia torná-la católica por decreto, nem poderia administrar o sacramento (últimos ritos) que ela desejava. Mas em sua sabedoria natural ele disse algo que a salvou, disse as mágicas e simples palavras que a mantiveram viva ao menos por um ano além de seu tempo e tornaram *The Awful Toward God* uma possibilidade. "Deus está em sua máquina de escrever," ele disse a ela.³⁰ (KUMIN, 1999, p. xxiii)

Maxine revisou as provas do livro *The Awful Rowing Toward God* junto a Anne Sexton em um almoço descrito como contente e descontraído no dia 4 de outubro de 1974, elogiando aqueles poemas como realmente bons — escritos anteriormente à crise do divórcio da autora —, no mesmo dia em que Sexton decidiu tirar sua vida. Ela se trancou na garagem de sua casa e ligou o motor de seu Cougar vermelho, morrendo sufocada; e ela justamente havia voltado de uma

³⁰[Years later, when it seemed to her that all else in her life had failed — marriage, the succor of children, the grace of friendship, the promised land to which psychotherapy held the key — she turned to God, with a kind of stubborn absolutism that was missing from the Protestantism of her inheritance. The God she wanted was a sure thing, an Old Testament avenger admonishing his Chosen People, an authoritarian yet forgiving Father decked out in sacrament and ceremony. An elderly, sympathetic priest she called on — "accosted" might be a better word — patiently explained that he could not make her a Catholic by fiat, nor could he administer the sacrament (the last rites) she longed for. But in his native wisdom he said a saving thing to her, said the magic and simple words that kept her alive at least a year beyond her time and made *The Awful Rowing Toward God* a possibility. "God is in your typewriter," he told her.]

bem-sucedida e bem-paga leitura no Goucher College no dia anterior, a tempo de comparecer à sua oficina de poesia na Universidade de Boston no mesmo dia, sendo recebida no aeroporto por toda sua turma (MIDDLEBROOK, 1992, p. 395-7). Tendo em vista o amplo transtorno emocional acumulado que foi descrito por Maxine no trecho transcrito acima deste parágrafo, justificando o olhar da autora voltado para as questões religiosas em 1973 — e que é de extremo auxílio na interpretação da proposta de *The Awful Rowing Toward God* —, a decisão da autora parecia já ter sido tomada e planejada, independentemente de tudo que pudesse ocorrer ao seu redor. Assim, pouco se pode dizer de determinante sobre o livro exceto por aquilo que foi comentado no momento em que ele foi escrito, e é para essa interpretação que se seguirá agora, começando, então, por três perspectivas da crítica literária enfocadas nesse trabalho poético de 1973 e publicado em 1975.

O volume de Richard E. Morton sobre a poesia de Anne Sexton tem como enfoque a interpretação religiosa. O capítulo dedicado a *The Awful Rowing Toward God* traz uma importante chave que pode ser aplicada ao percurso dos poemas — conforme o autor demonstra: a "narrativa de conversão moderna" no modelo da *Preparationist Theology*, definido pelo autor como geralmente associado ao Congregacionalismo da Nova Inglaterra nos séculos XVII e XVIII (MORTON, 1989, p. 114). Morton reconhece a "fé altamente pouco ortodoxa"³¹ de Anne Sexton (MORTON, 1989, p. 114), porém consegue vislumbrá-la enquanto uma puritana moderna dentro da perspectiva do *Preparationism*, que, segundo uma entrada sobre História dos Estados

³¹ ["highly unorthodox faith"]

Unidos no Oxford Dictionaries (2017), caracteriza-se como: "a crença de alguns/algumas puritanos/as que indivíduos podem e devem ativamente prepararem-se para a salvação por meio de um período de humilde submissão à lei de Deus"³², ou como Morton sintetiza, "a peregrinação quintessencial à divina Graça"³³ (MORTON, 1989, p. 114), reafirmando o título de seu livro. Em seguida, o autor descreve os passos desse processo de conversão da seguinte forma, aplicando à situação deste livro de Anne Sexton: 1) o reconhecimento da escritora³⁴ fora do estado de Graça, havendo tanto um distanciamento de Deus quanto de tudo que a cerca neste mundo (e este se apresenta como um excesso pecaminoso); 2) o anseio de alcançar Deus, posto enquanto tarefa trabalhosa, que se realiza através de um hábito mental consolidado por livre e espontânea vontade, dado que o mundo é cada vez mais percebido enquanto esfera de agrura; 3) as frustrações na busca por alcançá-Lo, que beiram o desespero, pois nenhum ato consegue conduzir à Graça; 4) a percepção da Graça enquanto dádiva divina em um instante de revelação; 5) O júbilo da escritora concebendo a salvação como o reconhecimento do espírito divino em si (MORTON, 1989, p. 114-115). De fato, é possível amarrar *The Awful Rowing Toward God* neste esquema, conforme exporei posteriormente na descrição do percurso do livro através de cada texto, desde seu primeiro poema ("Rowing") até o último ("Rowing Endeth"), tal qual um esforço de

³² ["the belief held by some Puritans that individuals could and should actively prepare themselves for salvation by means of a period of humbling submission to God's law"]

³³ ["the quintessential pilgrimage to divine Grace"]

³⁴ Note-se que Morton escreve "(...) the writer painfully recognises that she is out of a state of Grace", ou seja, o teórico incorre em uma das frequentes posturas interpretativas da obra de Sexton enquanto biográfica, e não performática, como discuti anteriormente neste trabalho.

travessia espiritual. Neste momento, coube apresentar a principal contribuição que o modelo descrito por Morton fez a este trabalho enquanto base teórica à percepção da narratividade do volume, de forma a justificar sua tradução integral, pois a tradução parcial levaria à lacuna de sentido na construção da ideia de conversão.

Kathleen L. Nichols, por outro lado, traz uma abordagem de viés psicanalítico (para a qual contarei com as colaborações de Terêncio) que enxerga essa peregrinação no livro de Sexton como muito mais problemática, sendo antes uma busca pelo retorno ao útero e reconciliação com uma figura de poder do que uma conexão com o divino ao receber e reconhecer a Graça em si:

Embora este volume seja regulado por um enquadramento religioso da jornada em direção a Deus, os padrões arquetípicos evocados por suas descidas poéticas ao inconsciente revelam sua crescente necessidade de encontrar na morte a mãe e pai ideais — os arquétipos feminino e masculino de um *self* unido — dos quais ela se sentia severamente dissociada por seu nascimento e, ainda mais, por suas mortes.³⁵ (NICHOLS, 1988, p. 165)

A teórica reconhece a questão religiosa mais como um cenário, sendo que o movimento fundamental seria essa descida ao inconsciente, buscado através do ímpeto poético e registrado na poesia, não para ir em direção a Deus, mas rumo ao mar da mãe mítica, junto ao aspecto perdido

³⁵ [Although this volume is controlled by the religious frame of the journey toward God, the archetypal patterns evoked by her poetic descents into the unconscious reveal her increasing need to find in death the ideal mother and father — the male and female archetypes of the united self — from which she had felt severely dissociated by her birth and, even more so, by their deaths.]

de seu *self*: a figura arquetípica do pai-alma (NICHOLS, 1988, p. 165). As imagens escatológicas e referências animais servem como marcas do maligno contido na persona dos poemas, seres de fome insaciável, sentimento que a sobrecarrega e, portanto, impulsiona a um meio de lidar com essa presença bestial dentro de si. Nichols também aponta que em *The Awful Rowing Toward God* as figuras materna e paterna quase não aparecem. No entanto, nas poucas vezes em que essas imagens são evocadas, são de extrema relevância interpretativa, como no poema já citado "Is It True?", e Nichols o retoma para caracterizar a dissociação sentida pela persona poética:

Em uma das poucas referências autobiográficas, Sexton define "Mãe" como uma força repressora que cirurgicamente fragmentou o laço da filha com o princípio do pai. 'Mrs. Dog', por exemplo, especulou que 'Talvez minha mãe tenha cortado Deus de mim' (p. 50), deixando apenas a 'vil' carne — os instintos incestuosos — que 'separa vocês de Deus' (p. 47).³⁶ (NICHOLS, 1988, p. 167)

A representação do desejo da filha pela mãe enquanto conquista do amor de uma figura materna repressora se manifesta diversas outras vezes em sua obra, imagem que apareceu justamente no livro anterior a *The Awful Rowing Toward God*:

³⁶ ["In one of the few autobiographical³⁶ references, Sexton defines 'Mother' as the repressive force that surgically fragmented the daughter's bond with the father principle. 'Mrs. Dog', for instance, speculated that 'Maybe my mother cut the God out of me' (p. 50), leaving only the 'evil' flesh — the incestuous instincts — that 'separates you from God' (p. 47)"]

Mother,
strange goddess face
above my milk home,
that delicate asylum,
I ate you up.
All my need took
you down like a meal. (SEXTON, "Dreaming
the Breasts", *The Book of Folly*, 1999[1972])

A persona poética, perdida em um ego partido pela opressão materna, busca Deus como "o princípio masculino — o pai perdido e idealizado que poderia prover reconhecimento e transformação significativa aos instintos primordiais"³⁷ (NICHOLS, 1988, p. 167), logo, fornecendo um sentido de valorização e integração às partes divididas de si. No entanto, como foi posto anteriormente, sua crença é duvidosa e o processo não se efetiva de fato, pois a teórica aponta que para a poeta haveria somente "sua noção de um *self* apenas parcialmente assimilado, pois o Deus ou princípio masculino sobre o qual ela escreve é um no qual sua *máquina de escrever* 'acredita' (p. 76)"³⁸ (NICHOLS, 1988, p. 168). Sexton frequentemente escrevia poemas em que a persona encontrava ou recebia líquidos protéicos (leite, caldo) como fonte de sobrevivência para sua alma em situação precária, cujo equilíbrio estava sempre sob ameaça devido à sua fé duvidosa, e era por essa instabilidade que suas incursões eram constantes:

De acordo com Sexton, cada descida poética ao inconsciente trazia uma noção de completude —

³⁷ ["the male principle — the lost and idealized father who could provide recognition and meaningful transformation of the primal instincts"]

³⁸ ["her sense of an only partially assimilated self, for the God or male principle she writes about is the one her *typewriter* 'believes in' (p. 76)"]

um "renascimento" que, no entanto, durava apenas alguns dias — o que é precisamente o problema, pois em sua poesia o processo integrante também deve ser buscado repetidamente, estabelecendo um ciclo exaustivo que finalmente só pode ser interrompido pela morte.³⁹ (NICHOLS, 1988, p. 168)

Na impossibilidade de atingir essa integridade e ainda resistindo ao suicídio (pois embora ele seja considerado como opção, inclusive aconselhada pela voz nos poemas nos momentos de desespero, a persona poética não decide cometê-lo), a associação do mar com a mãe aparece nos poemas enquanto promessa de retorno ao útero, pois é o local de gestação de homens, mulheres e até da Divindade, de acordo com a própria versão de Sexton do Gênesis neste livro. A ideia de remar sobre as águas rumo a Deus e o cenário religioso em *The Awful Rowing Toward God* se entende, então, por:

Essa associação mar-útero é aparente também nos vários poemas mãe-filha nos quais a imagem da mãe-mar arquetípica transforma a jornada imaginativa da poeta em direção à morte em uma jornada fetal às fontes primárias e uma pré-consciência indiferenciada que engloba tanto o princípio feminino quanto o masculino. (...) Apesar do enquadramento religioso em *The Awful Rowing Toward God*, as descidas poéticas de Sexton ao inconsciente liberam as imagens e

³⁹ ["According to Sexton each poetic descent into the unconscious brought a sense of wholeness — a 'rebirth' that, however, lasted only a couple days — which is precisely the problem, for in her poetry the integrating process must also be attempted over and over again, establishing an exhausting cycle that finally can be stopped only by death."]

padrões arquetípicos que alteram o significado de sua jornada. O que ela imaginativamente atinge ao fim do volume é uma desejável "re-união" com sua alma perdida ou "divino" pai em uma ilha "de forma de peixe" flutuando e cercada pelo líquido amniótico arquetípico de suas origens pré-conscientes maternas. Sua meta final é a entrega à morte e aos distantes e perdidos pais arquetípicos que definem os aspectos faltantes do *self*.⁴⁰ (ibid., p. 168-169)

O desejo pela morte nesse retorno ao útero pode ser compreendido como o anseio ao estágio anterior à formação do ego, ou seja, anterior ao estágio do espelho, definido por Lacan como "formador da função do eu" (TERÊNCIO, 2011, p. 62), e, precisamente, a poesia confessional de carga extremamente narcísica pode denotar neste caso um aprisionamento à fixação na perspectiva reflexiva como tentativa de reaprender-se não mais como ego fragmentado, isto é, como meio de reconstituir-se ao juntar as peças de um espelho que foi quebrado pelos colapsos psíquicos. Em *The Awful Rowing Toward God*, porém, não mais existe a fixação narcísica característica de outras obras de Anne Sexton, talvez por concluir que, em suas condições, não havia mais

⁴⁰ [This sea-womb association is also apparent in the many mother-child poems in which the image of the archetypal sea-mother transforms the poet's imaginative journey toward death into a fetal journey back to primal sources and an undifferentiated preconsciousness that encompasses both male and female principles. (...) Despite the religious frame of *The Awful Rowing Toward God*, Sexton's poet descends into the unconscious release the archetypal images and patterns that alter the meaning of her journey. What she imaginatively attains at the end of the volume is a wish-fulfilling 're-union' with her lost soul or 'divine' father on a 'fish-shaped' island floating in and surrounded by the archetypal amniotic fluid of her preconscious, maternal origins. Her final goal is the delivery unto death and the lost, archetypally distanced parents who define the missing aspects of the self.]

como remendar as partes do espelho, buscando, então, a volta ao estado precedente à formação do ego, qual o útero, pela morte. Se Nichols, no entanto, busca afastar a chave religiosa em prol de uma visão psicanalítica, sua interpretação possibilita vislumbrar a obra de Sexton enquanto mística ao enfatizar seu desejo pela morte, pois:

(...) poderíamos hipotetizar, ainda que seja altamente especulativo em virtude do limitado conhecimento atual sobre o tema, que a experiência mística radical atua dissolvendo o campo do imaginário: gradualmente ela desconstruiria as várias formas de sentidos que constituem o sujeito, até chegar, por assim dizer, à dissolução do sentido mais fundamental para a constituição do neurótico — a fantasia primária inconsciente. Sem a fantasia fundamental, a pulsão deixaria de ser sexualizada. Por conseguinte, não haveria mais freios à pulsão em sua faceta radical de pulsão de morte. Ter-se-ia, enfim, a experiência do nirvana — experiência de morte ou de gozo puro, que exclui o sujeito. (TERÊNCIO, 2011, p. 194)

Embora Terêncio se refira especificamente à mística no budismo e no taoísmo, a descrição que Nichols permitiu elaborar, sobre o que a jornada espiritual do livro de Sexton revela, muito se aproxima dessa busca pelo nirvana. Afinal, não é possível considerar a sugestão suicida na poesia de Anne Sexton como coerente com as crenças católicas ou protestantes, mas seu desejo de morte encontra similaridades com o caminho da mística, pois "paradoxalmente, há também uma relação estreita entre o misticismo e a pulsão de morte, mais visível na 'mística da liberação'" (TERÊNCIO, 2011, p. 81). No entanto, ao invés de ser uma libertação buscada através de disciplina e esforço, como no caso da mística propriamente dita, o que ela representa na escrita é antes um

desespero frente às faltas na formação do ego, de forma que seu encaminhamento pode até ser compreendido enquanto tendo o mesmo fim, mas realizado através de formas e propósitos distintos.

William Shurr, conforme delimitado pelo nome de seu artigo ("Mysticism and Suicide: Anne Sexton's Last Poetry"), aborda o aspecto místico, mas nos termos de uma interconectividade entre os seres e na tradição de misticismo erótico ocidental. Ele toma, como ponto de partida, que este foi o último livro realmente preparado por Anne Sexton, cuja publicação só havia sido autorizada para depois de sua morte (SCHURR, 1988, p. 172), havendo, assim, um sentido e percurso que ela teria intencionalmente proposto para o/a leitor/a. O teórico aponta que o imaginário do mar, na ideia do remar, remetaria à cultura da Nova Inglaterra e de muitos/as outros/as escritores/as estadunidenses: a tradição de aventuras através do oceano e, para ela especificamente, um local de férias familiares, sendo, portanto, uma imagem de perigo e apoio, que, em sua poesia, era o espaço da jornada da alma, o meio de desenvolvimento da vida mental da persona poética (SCHURR, 1988, p. 172-174). Esse tópico, especificamente, é relevante na medida em que o mar não é mais interpretado unicamente como a dimensão geradora/materna, mas também um espaço de travessia de mundos, aspecto que desenvolveremos na seção seguinte ao abordar seu livro sob uma perspectiva bachelardiana, de forma que esta exposição auxiliará a próxima. O pensamento de Bachelard sobre o devaneio da matéria será pertinente inclusive para levantar o movimento dessas forças espirituais que, em certas obras literárias, aparece através dos elementos, e em Sexton estará fundamental mas não exclusivamente associada com a água. No entanto, sua filiação a uma ideia mística e espiritual de poesia

não se encontraria somente nessa dimensão, mas no diálogo com o erotismo que foi mencionado no começo desta seção. Ao abordar o poema "When Man Enters Woman", Shurr situa essa relação:

Sexton recapitula vinte e cinco séculos de misticismo ocidental aqui, onde o imaginário da Cantares de Salomão cedo se fundiu com a adoração da Torá e então se desenvolveu através dos escritos de São João o Divino na Cristologia do Logos dos Pais Gregos, que eram eles mesmos influenciados pela amável ideia de Platão, no *Timaeus*, do mundo como um corpo divino criativo. Divina energia criativa, que se solta em permanente atividade jubilosa, que tem — de acordo com o poema — seu análogo momentâneo no êxtase humano: o ser humano pode, ao menos brevemente durante a relação sexual, "atravessar / a cortina de Deus" para participar no fluxo criativo da vida em contato imediato.⁴¹ (SCHURR, 1988, p. 175)

Essa interpretação é pertinente para situar como nos poemas do livro *The Awful Rowing Toward God* Deus e Jesus se fazem presentes materialmente, assim como reciprocamente os objetos e seres ganham uma dimensão divina. Tudo, como o espaço do mar que tudo cerca e contém, é espaço de interconexão entre o indivíduo e Deus, porém essa

⁴¹ [Sexton recapitulates twenty-five centuries of Western erotic mysticism here, where the imagery of the Song of Solomon merged early with the worship of the Torah and then developed through the writings of Saint John the Divine into the Logos Christology of the Greek Fathers, who were themselves influenced by Plato's lovely idea, in the *Timaeus*, of the world as divine creative body. Divine creative energy, which unleashes itself in permanent joyous activity, has—according to the poem—it's momentary analogue in human ecstasy: the human being can, at least briefly during intercourse, "reach through / the curtain of God" to participate by immediate contact in the creative flow of life.]

perspectiva é demasiadamente otimista frente à concepção do ego irremediavelmente fragmentado que Nichols delineou em sua análise, aproximando-se mais da conversão sugerida por Morton. Schurr não deixa de mencionar o aspecto suicida que permeia o livro, e, com base em registros de cartas pessoais de Sexton, supõe que a autora pressentia sua morte, e talvez já sentisse ter cumprido sua tarefa para com a poesia (SCHURR, 1988, p. 187), e que, em *The Awful Rowing Toward God*, o suicídio teria algo de magnânimo ou de intensa curiosidade sobre saber o que há do outro lado (SCHURR, 1988, p. 188).

O que se propõe aqui, tendo confrontado essa visão com a de Morton, é o reconhecimento de que ambas coexistem no livro, pois, dentro do modelo da *Preparationist Theology*, existe tanto a frustração de não se atingir Deus quanto o júbilo da Graça que é recebida. Pode-se entender essa forma de misticismo enquanto vislumbre da Graça almejada através do imaginário aquoso, ao passo que predomina o estado de dissociação de uma existência separada de si, buscando consegui-La efetivamente. Ao delimitar suas influências, no entanto, o texto de Schurr resgata uma das entrevistas de Sexton que é de relevância:

Na entrevista de 1971 para a *Paris Review*, suas questões gentilmente persistentes levaram Sexton a revelar bastante sobre suas experiências religiosas. Ela inicialmente protestou que não era uma "católica não praticante", como algumas pessoas conjecturavam; ela era religiosa em seus próprios termos protestantes.⁴² (ibid., p. 184)

⁴² [In the *Paris Review* interview of 1971, her gently persistent questions led Sexton to reveal a great deal about her religious experiences. She protested

Isso não apaga, porém, outras afirmações que demonstram o quanto Sexton recebeu influência de amigos católicos, especialmente do monge Dennis Ferrel, e que ela teria se convertido pouco tempo antes de matar-se (SALVIO, 2007, p. 66), época que precedeu o período de revisão de *The Awful Rowing Toward God*. Nessa mesma entrevista, Schurr dá destaque para o papel das visões que Sexton tinha, e como nelas a autora quase se sentia capaz de tocar Deus, Cristo, os Santos, experiência excessivamente mística para o racionalismo protestante, aspecto que ela mesma reconhece (embora não o contraste com o protestantismo): "Penso que em tempos por vir as pessoas ficarão mais chocadas com minha poesia mística do que com minha chamada poesia confessional"⁴³ (SCHURR, 1988, p. 184 apud KEVLES, 1977, p. 418-21). De fato, a recepção de sua obra tardia enquanto religiosa, espiritual e/ou mística foi severamente prejudicada pela falta de aceitação desse tipo de poesia em geral, como o teórico mesmo aponta ao afirmar que "a poesia mística ainda não foi universalmente apreciada"⁴⁴ (SCHURR, 1988, p. 184). Porém, que esse aspecto constitutivo é inegável, isso confirmo, e segue-se para a próxima seção buscando descrever o movimento da espiritualidade em sua poesia.

initially that she was not 'a lapsed Catholic' as some had conjectured; she was religious on her own Protestant terms.]

⁴³ ["I think in time to come people will be more shocked by my mystical poetry than by my so-called confessional poetry"]

⁴⁴ ["the mystical poetry has not been universally appreciated"]

2.3 Remando em direção a Deus: Ofélia na barca de Caronte, uma leitura bachelardiana

Para a vida que se vê, para o movimento que se desdobra, basta a prosa. Só os poemas podem trazer à luz as forças ocultas da vida espiritual. São, no sentido schopenhaueriano do termo, o fenômeno dessas forças psíquicas. (BACHELARD, 2009[1943], p. 41)

Após uma breve contextualização e apresentação do cenário espiritual do livro de Anne Sexton, apoia-se aqui então à chave bachelardiana para compreender a força que impulsiona e determina como se relacionam as imagens através desse conjunto, a partir de seu elemento mais evidente, como foi exposto no capítulo anterior: a água. Antes, porém, será preciso mostrar como essa análise se estrutura com a teoria de Bachelard, como encontrou seus referenciais nos poemas, comprovando assim a existência dos complexos de Caronte e de Ofélia que, somados aos outros conteúdos, situam a poética de Sexton neste livro no domínio aquoso.

A epígrafe serve para delimitar em que medida a perspectiva bachelardiana é pertinente à análise da substância contida na imagética do livro *The Awful Rowing Toward God* e, portanto, entender como se manifesta para melhor traduzi-lo. Ainda que Gaston Bachelard se concentre na poesia, conforme demonstra a epígrafe desta seção, certamente há obras em prosa, ainda mais a prosa poética, que apresentam um trabalho elementar. São essas forças que o autor analisa em cada um de seus livros através da Teoria Literária, da psicanálise e

da filosofia, retomando, principalmente, os *quatro temperamentos filosóficos* (bilioso, melancólico, pituitoso e sanguíneo), dos quais provêm sua base quaternária (fogo, terra, água e ar) —, pois é possível analisar esse aspecto em qualquer construção discursiva, partindo do mais evidente, que são as imagens, o ritmo do texto, até os tipos de substantivos, adjetivos e verbos usados, assim como a pontuação. Na poesia, porém, essas forças apresentam-se com muito mais frequência, pois os poemas "cantam a realidade" (BACHELARD, 2002[1942], p. 18), indo além dela, o que dá espaço para que as imagens se despreocupem do factual e representem o imaginário, lugar em que essas forças são absorvidas e sonhadas depois da experiência. Repetimos que isso é igualmente possível em obras de prosa, bastando tomar, como exemplo, os contos do livro *Fluxo-Floema* de Hilda Hilst, ou até obras mais vastas como *As Ondas* de Virginia Woolf, pois que esse trabalho de imaginário pode ser contemplado por qualquer atividade criativa capaz de registrá-lo. Enfatiza-se aqui, portanto, o devaneio da matéria, esse aspecto elementar que pode se apresentar na escrita, fundamentado nas impressões subjetivas da experiência e suas derivações, pois:

Mas, além das imagens das formas, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há — conforme mostraremos — imagens da matéria, imagens diretas da matéria (...) A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta*. (...)

Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria. (BACHELARD, 2002[1942], p. 2-3)

Dessa imaginação material, no seu sentido de impulso, é possível tirar conclusões de uma obra que vão além de um significado puramente circunstancial, porque se articulam com experiências compartilhadas pela vivência humana que são condicionadas pelo que ele chama de "complexos culturais":

Chamamos assim às *atitudes irrefletidas* que comandam o próprio trabalho da reflexão. Há, por exemplo, no âmbito da imaginação, imagens favoritas que acreditamos hauridas nos espetáculos do mundo e que não passam de *projeções* de uma alma obscura. Cultivamos os complexos de cultura acreditando cultivar-nos objetivamente. O realista escolhe então *sua* realidade na realidade. O historiador escolhe *sua* história na história. O poeta ordena suas impressões associando-as a uma tradição. Em sua forma correta, o complexo de cultura revive e rejuvenesce uma tradição. Em sua forma errada, o complexo de cultura é um hábito escolar de um escritor sem imaginação. (BACHELARD, 2002[1942], p. 19)

Ao compreender como a escolha de um objeto de estudo é um gesto voluntário, portanto, que parte das inclinações subjetivas da/o estudioso/a (BACHELARD, 2008[1937], p. 1-9), é possível enxergar como essa concepção entra em confluência tanto com o fazer poético quanto com o gesto tradutório, processos criativos que podem partir de

preferências individuais, mas são influenciados por tradições literárias às quais a/o autor/a está inserido/a ou se filia facultativamente, sendo que o mesmo se passa com o/a tradutor/a em sua atividade de recriação. Dessa forma, é válido considerar em que medida os complexos culturais investigados por Bachelard refletem as forças presentes na poesia de quem se traduz, para justamente procurar traduzi-la sem apagar seus traços. Porém, deve-se lembrar, é possível que um poema manifeste apenas uma força e um ou vários de seus complexos relacionados, mas isso não exclui sua coexistência com outras forças. Dizemos, inclusive, que há literaturas que não apresentam força alguma, enquanto outras se valem dos vários complexos de uma força, e aquelas que dinamizam mais de uma. A potência de um texto, isto é, sua capacidade de reverberar na psique humana, em termos bachelardianos, está em seu sucesso de inscrever e movimentar os devaneios da matéria, pois "a verdadeira poesia é uma função de despertar. Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares" (BACHELARD, 2002[1942], p. 18).

Em *The Awful Rowing Toward God*, em uma primeira leitura superficial, é patente o predomínio do devaneio aquoso. Pela menção direta dos elementos, sem considerar sua presença em verbos e adjetivos, podemos reconhecer a existência da força ígnea ("The Witch's Life", "The Fire Thief", "Frenzy"), da telúrica ("The Earth Falls Down", "The Earth", "The Wall"), da aérea ("Riding the Elevator Into the Sky"), mas nenhuma é tão presente quanto a água ("Rowing", "Two Hands", "When Man Enters Woman", "The Fish that Walked", "The God-Monger", "Mothers", "The Rowing Endeth"). O próprio título do livro,

com a ideia de travessia pela água em direção a Deus, remete ao Complexo de Caronte descrito por Bachelard entre os movimentos da psique aquática, o barqueiro entre o mundo dos seres vivos e o daqueles/as que já morreram.

De fato, o título *The Awful Rowing Toward God*, ligado ao poema de abertura "Rowing" e encerrado com "Rowing Endeth", traça uma jornada no eixo horizontal de travessia pelas águas. Os dois primeiros versos desse primeiro poema, inclusive, dão o teor narrativo e seu movimento de maré: "A story, a story! / (Let it go. Let it come.)" (SEXTON, 1975, p. 1). Descrevendo o nascimento da persona poética e seu trânsito pelas idades, em que se situa como "undersea" (SEXTON, 1975, p. 1), uma desajustada "whose elbows wouldn't work" (SEXTON, 1975, p. 1), até as restrições da vida adulta que, no entanto, não a impediram de crescer, repetindo "I grew" (SEXTON, 1975, p. 1) seis vezes. Foi em meio a esse processo que a persona percebeu que "God was there like an island I had not rowed to, / still ignorant of Him, my arms and my legs worked" (SEXTON, 1975, p. 1), ou seja, tendo Deus como um horizonte inexplorado, aquele corpo estranho conseguiu se movimentar, pois então ela repete "I am rowing" (SEXTON, 1975, p. 2) quatro vezes, até mesmo quando "the wind pushes me back" (SEXTON, 1975, p. 2). Aqui, porém, temos a presença de outro elemento, pois se a água é o meio de trânsito, o vento se apresenta como resistência, aspecto também analisado por Bachelard: "Afrontar a dificuldade não é lutar, com fronte obstinada, ante uma tarefa da terra; não é bordejar numa navegação oblíqua; é, na verdade, caminhar de face contra o vento, desafiando-lhe a força" (2009[1943], p. 242). De fato, a terra, enquanto

devaneio de vontade ou de repouso, é espaço de trabalho e descanso, que no máximo resiste através de sua dureza; a água, por sua vez, só opõe resistência aos gestos humanos quando se tenta nadar nela, sem o recurso das embarcações (como analisado nos Complexo de Swinburne — no impulso masoquista — e o de Xerxes — no impulso sádico —, BACHELARD, 2002[1942], p. 165–192). E os maiores receios de um/a marinheiro/a, quando sua vida aparece desafiada, como aparece o poema de Sexton, são os ventos, condensados nas tempestades, que tanto são capazes de desviar a trajetória quanto de levar mar abaixo um barco: "O vento, em seu excesso, é a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma" (BACHELARD, 2009[1943], p. 231–232). Voltando ao texto, a persona no poema segue imaginando Deus enquanto ilha, tentando diminuir suas expectativas ao admitir para si que "it will have the flaws of life, / the absurdities of the dinner table," (SEXTON, 1975, p. 2), entendendo tanto a dimensão externa — a vida cotidiana — quanto interna — o ambiente doméstico —, porém que "there will be a door / and I will open it / and I will get rid of the rat inside me," (SEXTON, 1975, p. 2), evocando o famoso palíndromo de Anne Sexton ("rats live on no evil star", MIDDLEBROOK, 1992, p. 124) em que o rato simboliza o eu perverso de sua persona, presente desde seu segundo livro de poemas ("With Mercy for The Greedy", *All My Pretty Ones*, SEXTON, 1999, p. 62). Ou seja, a travessia pelo mar até Deus é como a passagem pelo umbral da purificação, a salvação pela Graça, o acolhimento do mal em si pelo perdão divino, pois "God will take it [o rato] with his two hands / and embrace it" (SEXTON, 1975, p. 2). A segunda estrofe do poema, tomando distância do que se narrava,

racionaliza o processo em um suposto ditado "africano", que não é mencionado, dizendo que esse é seu conto que então foi narrado, e, por vontade própria, ela pede que ele vá para além de si e em parte retorne, sendo que a história termina com ela ainda remando, isto é, que essa busca por Deus não teria fim.

Após um longo percurso intercalando longos desesperos e instantes de alívio, o poema que amarra o livro, em que a persona atraca o seu barco, "Rowing Endeth" (SEXTON, 1975, p. 85–6), traz uma cena bergmaniana. Similar ao *Sétimo Selo*, em que o protagonista joga xadrez com a morte personificada, a persona poética de *The Awful Rowing Toward God* joga uma partida de pôquer a convite de Deus. Despindo-se de sua carne que muito foi ferida e cicatrizou-se diversas vezes, atracando em uma das docas em forma de peixe (entre várias, mostrando que a Ilha/Deus é frequentada), "I empty myself from the wooden boat / and onto the flesh of The Island" (SEXTON, 1975, p. 85). Entende-se que o envoltório que a protegera enquanto em meio ao mundo é abandonado, para então dialogar com Deus. Esse processo pode ser tomado como uma metáfora da morte, pois no poema "Is It True?" o envoltório de madeira seria como a presença de Deus na carne, impedindo o ímpeto autodestrutivo em que "(...) I want to / pour gasoline over my evil body / and light it" (SEXTON, 1975, p. 50), uma forma de proteger-se reconhecendo-O em si: "I wouldn't mind if God were wooden, / I'd wear Him like a house, / praise His knot holes, / shine Him like a shoe. / I wouldn't let Him burn. / I would not burn myself / for I would be wearing Him" (SEXTON, 1975, p. 51). Tomada

como metáfora da morte total ou de uma morte parcial de si, essa travessia evoca sua relação com as viagens marítimas:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco". Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (...) Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. (BACHELARD, 2002[1942], p. 77-78)

No entanto, a perspectiva religiosa de Sexton dá um outro destino para essa viagem, pois no poema encontra Deus, enquanto que a barca de Caronte ruma ao reino de Hades. O instante final — em que Deus vence ao jogar cinco ases, contando com um curinga, em um riso que reverbera na persona, na doca, no mar, na Ilha, no absurdo — é comemorado pela persona com mais risadas e a certeza de um amor de sorte: ela é contemplada pela Graça, é uma eleita. Vale lembrar, em uma das últimas leituras públicas que Anne Sexton fez de seus poemas, um jogador de pôquer se sentiu à vontade para corrigi-la — uma vez que ela de fato criava um espaço acolhedor para diálogo —, dizendo que seria preciso que aquela mão vencedora tivesse ao menos dois curingas ou um baralho com cinco ases, mas a autora nunca corrigiu esse aspecto do poema (MIDDLEBROOK, 1992, p. 391). Esse lembrete nos serve para mostrar que o mais importante, fora de qualquer precisão na construção da cena, foi o sentimento de reunião com a Divindade, positividade que não se encontra no devaneio de Caronte:

A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura.

A barca de Caronte será assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível desventura dos homens. Atravessará as épocas de sofrimento. (BACHELARD, 2002[1942], p. 82)

A referência ao peso é providencial, pois poucos poemas antes de "Rowing Endeth", ele aparece nos três primeiros versos do poema "Small Wire": "My faith / is a great weight / hung on a small wire" (SEXTON, 1975, p. 78). Aqui, não se fala em culpa (como este trabalho afirmou anteriormente, sugerindo que essa palavra pode ter uma conotação tão grave que por isso mesmo não se nomeia), mas a referência à fé como um peso sugere sua difícil sustentação frente à dificuldade de crer em um Deus que não reconhece em si, nesse estado fora da Graça. Porém, o último poema dá o tom da virada, em que essa reconciliação com a Divindade ocorre, e o riso, gesto de possível leveza, demonstra o abandono do peso. Deus, então, recolhe-a do horrível destino da barca de Caronte, o que não anula que o percurso todo tenha sido terrível. Pode-se dizer que a crença religiosa interage com o complexo de Caronte em uma busca por sua positividade.

Se esse complexo se dava em um eixo horizontal, também está presente uma força na direção vertical, com relação à terra, mas que ainda pertence ao psiquismo da água na ideia de submersão. Logo no segundo poema, a persona poética diz "I am torn in two / but I will

conquer myself. / I will dig up the pride." ("The Civil War", SEXTON, 1975, p. 3), o que logo nos remete ao poema anteriormente citado:

Man still falls into the dirt
and is covered.
(...)
We are all earthworms,
digging into our wrinkles.
We live beneath the ground
and if Christ should come in the form of a plow
and dig a furrow and push us up into the day
we earthworms would be blinded by the sudden
light
and writhe in our distress. ("The Wall", SEXTON,
1975, p. 46-47)

Ambos poemas mostram que um estado de cisão e corrupção interior situam a persona e outros seres debaixo da terra, ideia que em sua face positiva aparece no poema "Riding the Elevator Into the Sky" (SEXTON, 1975, p. 18), que, embora contendo seus riscos, mostra um elevador subindo aos céus e o achado de uma chave capaz de abrir algo, alguma "porta útil", lá em cima, isto é, uma saída. No poema "Fallen Angels" a persona se identifica com os anjos caídos: "For I am like them — / both saved and lost, / tumbling downward like Humpty Dumpty / off the alphabet" (SEXTON, 1975, p. 22). É a segunda referência à figura de Humpty Dumpty neste livro (a primeira no mencionado poema "The Civil War"), conhecida personagem em forma de ovo que, por ficar em cima de um muro, cai e precisa de ajuda para recompor-se. Na releitura de Lewis Carrol, a personagem de Alice, inclusive, sabe que a tendência dele é a queda, "'And how exactly like an egg he is!' she said aloud, standing with her hands ready to catch him, for she was every moment expecting him to fall" (CARROL, "Humpty Dumpty", 1991[1871]). A vontade de sair de si, do baixo, para o alto, segue em

"The Poet of Ignorance", em que a persona questiona sua existência pela falta de valor em si: "Perhaps I am no one. / True, I have a body / and I cannot escape from it. / I would like to fly out of my head, / but that is out of question" (SEXTON, 1975, p. 28). Se isso está fora de questão por seu desespero ainda não ser o suficiente que busque o suicídio, ou por não acreditar que seja possível voar (isto é, um movimento de ascensão), somente restando a queda, não é possível saber, pois ambas as interpretações são válidas. No poema "The Sermon of the Twelve Acknowledgments" em que Sexton escreve sobre algumas restrições situadas no Velho Testamento, tudo que cresça é interdito, devendo ser cortado ou morto: "Hair it not good, / nothing is allowed to grow, / all is allowed to die" (SEXTON, 1975, p. 32), o que novamente se coloca contra ideias de subida/expansão. O mal, além de estar presente nos seres cobertos de lodo e terra, também deve ser enterrado: "But even in a telephone booth / evil can seep out of the receiver / and we must cover it with a mattress, / and then tear it from its roots / and bury it, / bury it." ("The Evil Seekers", SEXTON, 1975, p. 45). E mesmo quando se busca nas profundezas uma resposta para a vida, como em "The God-Monger" (SEXTON, 1975, p. 62), ela não é suficiente para elevá-la, resumindo-se à água (para a saciedade), cerveja (para a embriaguez) e caldo (pela qualidade proteica). Porém, ela questiona sua insatisfação com esses bens mundanos, pois a fome se coloca acima: "Husband, / who am I to reject the naming of foods / in a time of famine?" (SEXTON, 1975, p. 63). Seria possível elencar ainda mais outros exemplos até o fim do livro, mas como os encontramos desde o começo até depois da metade, fica patente a existência de um eixo vertical ligado à clássica oposição entre céu/terra como elevado/baixo-divino/humano e

o movimento da persona poética e suas personagens, nesse terrível remar, em geral evoca a queda. Embora esses gestos estejam sempre conectados aos objetos e meios telúricos, com as várias referências ao lodo, à terra, esse movimento para baixo retoma um princípio fundamental do psiquismo aquoso:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é a mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2002[1942], p. 7)

Talvez seja no texto "The Wall", já mencionado, que essa ideia de queda seja a mais explícita de todas. O poema, contrapondo a constante renovação da natureza à baixeza da condição humana, associa a queda do ser humano à sua incapacidade de salvar-se pelo conhecimento e pela ciência, pois se encontra fora do estado de Graça: "Man still falls into the dirt / and is covered" (SEXTON, 1975, p. 46). Os milhares que nascem e morrem, no poema, aparecem como "o poço que nunca seca", "o mar que é a cozinha de Deus", em uma imagem aquosa de sofrimento reiterado (pelas gerações consecutivas nesse estado) em que se busca algum alimento (a cozinha, o mar, como símbolo da mãe, conforme escrito na seção anterior). Essa concepção se encontra inclusive na

principal paronomásia do poema, que começa no primeiro verso com "full", então com "fall out" no quarto verso e "falls" no décimo sexto verso, tendo entre si "all" no sexto, sétimo e décimo primeiro verso, em um desmembramento que esboça a concepção de um todo (full) que através de uma queda (fall out/falls), estendida a tudo (all), impõe a necessidade de renovação. Essa capacidade, no entanto, pertence somente à natureza, e a humanidade, por seu caráter moral, apenas repete os mesmos gestos sem mudança real, no aguardo da intervenção luminosa de Cristo. Então, frente a essas gerações que atravessam seus sofrimentos, que são apagadas na escuridão, a persona poética diz: "take off the wall / that separates you from God." (SEXTON, 1975, p. 47). É como se, frente ao desespero de não ter a Graça concedida a si, o suicídio fosse o caminho para a reunião com Deus. É na intensidade desse desespero, desse sofrimento sem fim, que a persona poética dialoga com o complexo de Ofélia:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, "seu próprio elemento". A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. (BACHELARD, 2002[1942], p. 85)

A ideia de um sofrimento masoquista é fundamental pois se conecta com a leitura simplificada psicanalítica que foi realizada do modo confessional na poesia de Anne Sexton na seção 2.2.2, embasada no estudo de Jo Gill. De fato, a mulher presa na imanência — pois destituída das estruturas emocionais, financeiras e intelectuais para

arrojar-se rumo à transcendência (a realização de si que move o ser para o além de si) — não se apreende como um sujeito, mas como um objeto, concepção basilar do comportamento masoquista conforme articulado por Simone de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe* (1949). Como não pode agir no mundo, a narcisista age em si mesma, seja buscando se valorizar (pelo narcisismo), seja por sua desvalorização (o desespero autocentrado que pode, inclusive, levar ao suicídio). Em *The Awful Rowing Toward God*, no entanto, a tentativa de transcendência não se efetiva, porque ao invés de colocar-se em realizações no mundo, a persona busca a única solução para as questões emocionais e existenciais na obtenção da Graça, na conexão com Deus. Embora a espiritualidade e religiosidade possam ser sentidas e exercidas de forma benéfica, quando tomada como única busca, e da forma desesperada como a persona o faz, ela ainda a realiza na esfera da imanência:

O fervor místico, como o amor e o próprio narcisismo, podem integrar-se em vidas ativas e independentes. Mas, em si, esses esforços de salvação individual só podem redundar em fracassos; ou a mulher põe-se em relação a um irreal: seu duplo ou Deus; ou cria uma relação irreal com um ser real. Não tem, em todo caso, domínio sobre o mundo, não se evade de sua subjetividade; sua liberdade permanece mistificada; só há uma maneira de realizá-la autenticamente: projetá-la mediante uma ação positiva na sociedade humana. (BEAUVOIR, 2016[1949], p. 500)

Certamente que a conclusão do livro é otimista, com todo o riso e satisfação da reunião com a divindade presente no poema "Rowing Endeth", contra a ideia de fracasso exposta por Beauvoir. Porém, tendo

em vista que *The Awful Rowing Toward God* terminou de ser revisado pela autora junto à sua amiga no dia em que ela havia decidido cometer suicídio e de fato o fez, torna-se difícil traçar a separação entre a persona e poeta e conseqüentemente se torna questionável o êxito escrito na jornada deste livro. Ideia que reforça essa indagação é o paralelo que possui com *A Redoma de Vidro* (1963), único romance escrito por Sylvia Plath, amiga e colega de Anne Sexton, a quem esta dedicou um poema após seu suicídio ("Sylvia's Death", SEXTON, 1999, p. 126). O livro de Plath relata em primeira pessoa a vida de Esther Greenwood antes e durante sua internação em hospital psiquiátrico, personagem com vários traços autobiográficos ficcionalizados pela autora. Ao final do livro, a saída da narradora é apresentada de forma ambígua, pois não explicita se ela de fato deixou o hospital ou foi internada novamente (PLATH, 2014[1963], p. 274). Essa hesitação interpretativa se acentua ainda mais tendo em vista que esse foi o último texto que Plath escreveu antes dela se matar (e publicado sob pseudônimo de Victoria Lucas), questionamento que logo nos remete à pertinência da salvação entrevista em *The Awful Rowing Toward God* na ilha que era Deus, a ilha cercada pelas águas.

Acredita-se que, após situar os complexos de Caronte e de Ofélia, através de vários exemplos dentro dos poemas, ficou evidente que existe um dinamismo aquoso a reger o registro da persona poética. Seria possível entrelaçar esse elemento com ainda mais aspectos de seu imaginário com o tema do mar enquanto símbolo materno, conforme trabalhado na seção anterior, tendo Bachelard dedicado um capítulo de seu livro às "águas maternas e a água feminina" (2002[1942], p. 119–

138). Mostrando seu aspecto nutritivo nos devaneios do mar enquanto fonte de vitalidade, concepção recorrente em inúmeras obras literárias e religiosas, há um vasto campo de desenvolvimento para o tema, em especial na escrita de Anne Sexton que frequentemente se debate com a figura materna e enquanto mãe ela mesma. Porém, os dois eixos fundamentais do livro já puderam ser abarcados por dois complexos pertencentes ao sonho da água: o de Caronte no sentido horizontal e o de Ofélia na vertical. Estabelecida essa chave de leitura, junto ao conhecimento contextualizado da obra e sua dimensão religiosa, argumenta-se que essas perspectivas auxiliam a melhor compreender o quadro e movimento do livro *The Awful Rowing Toward God* e, desta forma, melhor se pode traduzi-lo, justificativa que será desenvolvida com mais amplitude no capítulo dedicado às Teorias da Tradução. A seguir, para enfim abordar a ação de fato da jornada, serão descritos resumidamente os temas tratados em cada um dos poemas do livro, de forma a tê-los já situados para posteriormente explicitar como foram traduzidos.

2.4 *The Awful Rowing Toward God*: a trajetória do livro

Neste capítulo realizo uma descrição de conteúdo dos poemas, identificando a narrativa que eles compõem, de forma a traçar o seu percurso no cenário e eixos apresentados anteriormente. A apresentação será breve, pois não se quer repetir assuntos já abordados, e entrará nas minúcias somente nas instâncias destacadas como pertinentes à interpretação, pois que o texto foi integralmente traduzido. Acrescenta-

se a informação que, na edição originalmente publicada em 1975 de *The Awful Rowing Toward God*, além das mencionadas dedicatórias ao Irmão Dennis e James Wright, constam na página oposta ao sumário três citações: a entrada do dia 20 de junho de 1840 (conforme verificado em THOREAU, 2005) do diário de Henry David Thoreau, uma citação de Sören Kierkegaard (confirmada em KIERKEGAARD, p. 237, 1991) e outra que, após pesquisa, descobriu-se ser de autoria de William Butler Yeats, da peça em versos *The Countess Cathleen* (YEATS, 2009[1892], online), mas que foi declarada como de "A poet quoting a poet to a poet" (SEXTON, 1975, p. vi) por razões que podemos apenas especular pelo conteúdo do escrito de Yeats e que não cabe a esta pesquisa investigar, exceto na interpretação que se pode fazer desta colocação em seu uso entre as epígrafes. Reproduz-se aqui cada uma, então, para compreender como que o livro dialoga com outros autores:

When the heavens are obscured to us, and nothing noble or heroic appears, but we are oppressed by imperfection and shortcoming on all hands, we are apt to suck our thumbs and decry our fates. As if nothing were to be done in cloudy weather, or, if heaven were not accessible by the upper road, men would not find out a lower... There are two ways to victory, — to strive bravely, or to yield. How much pain the last will save we have not yet learned.

HENRY DAVID THOREAU

Sören Kierkegaard says, "But above all do not make yourself important by doubting."

The days⁴⁵, like great black oxen tread the world;
God the herdsmen goads them from behind,
And I am broken by their passing feet.

—A poet quoting a poet to a poet (SEXTON,
1975, p. vi)

A citação de Thoreau, conhecido autor de inspiração transcendental, especialmente por sua autobiografia, *Walden* (1854), mostra um lado obscuro frente às indagações sobre o mundo espiritual. Diante das incertezas, em meio a uma sociedade amortecida e longe do ideal, a tendência é retornar a um estado infantil e acusar o próprio destino. Mais marcante, no entanto, é a distinção entre as duas formas de vitória, sendo que a da resistência corajosa é mostrada como muito mais exigente, enquanto que a desistência talvez pouparia a humanidade de mais sofrimento. Entrevê-se, aqui, a sugestão do suicídio, em meio aos pensamentos de um autor de viés espiritualista, situação análoga aos questionamentos postos no livro de Anne Sexton, no tom que é condensado no *Awful* do título. A afirmação de Kierkegaard, por sua vez, ataca a presunção de superioridade daqueles/as que assumem uma postura questionadora, o que, de alguma maneira, coloca-se contra o orgulho protestante, que se apoia em sua coerência lógica para criticar o catolicismo enquanto irracional. Essa citação, portanto, matiza o sentimento de baixaza que perpassa os poemas, pois a dúvida sobre o mundo e a Divindade, que move a persona poética, não melhora seus sentimentos sobre si, e frequentemente induz que mergulhe em mais desprezo por sua existência. Por fim, o trecho dos versos de Yeats, sem

⁴⁵ Por razão desconhecida, Sexton alterou o texto fonte, no qual constava "years", trocando-a por "days".

ser atribuído ao autor, mostra como a própria passagem do tempo, simbolizada na figura da imponente boiada que é tocada adiante por Deus, é a causa da ruína física da personagem que fala. Ou seja, a destruição também seria permitida por Deus, o que nos lembra o desamparo do estado fora da Graça que é tão desenvolvido em *The Awful Rowing Toward God*.

A sequência de 39 poemas começa com "Rowing" (p. 1–2), o ponto de partida para a história da persona poética. O poema narra sua vinda ao mundo como um gesto mecânico ("I was stamped out like a Plymouth fender"), submersa em sua baixeza ("like a pig in a trenchcoat") e percepção da crueldade e insensibilidade do mundo, até o estado atual, o da meia-idade, porém, com a mente de uma jovem. Reconhecendo que até então havia ignorado Deus no sentido de realmente esforçar-se para ir até Ele, concebendo-o como uma ilha, põe-se a remar em sua direção, embora a própria embarcação na qual esteja seja velha, o mar esteja agitado e o vento vá contra seu movimento. Ao chegar ao final, vislumbra aquela porta através qual se libertará da perversidade dentro de si, simbolizada em um rato, a partir do momento em que Deus o acolhe. O poema termina com o suposto ditado africano que mostra que a história, doce ou amarga, a partir daquele momento, é deixada para ser levada embora e que esse conto possa retornar à persona, cuja própria narrativa teria em seu fim ainda o remar, o que permite duas leituras: que somente alcançaria Deus depois da morte, quando já não poderia mais narrar, portanto seu registro se limita ao período de sua vida; ou, de forma pessimista, que ela jamais chegaria até Ele, pois ainda estaria a remar ao fim da história.

Em seguida, "The Civil War" (p. 3–4) expõe a cisão da persona poética ("I am torn in two") e sua vontade de reintegração ("but I will conquer myself"). Cavando o orgulho, retirando de si a mendiga, diz que tomará as partes de Deus quebradas em si para recompô-lo com a paciência de uma enxadrista (aqui remetendo ao percurso de Alice através de um tabuleiro de xadrez em *Através do Espelho*). No entanto, sente como se esses pedaços fossem inúmeros, e em cada um Deus estaria vestido de uma forma (como uma prostituta, como um velho cambaleante, como uma criança, entre outras), mas ela afirma sua iniciativa de conquistar todas e formar um todo ("and build a whole nation of God"). Essa unidade seria como uma nova alma para seu corpo e vestimenta, com os quais cantaria um hino: "a song of myself" (exceto pelo artigo, esse é o mesmo nome que aquele poema central a compor o livro *Leaves of Grass* de Walt Whitman).

"The Children" (p. 5–6) abre com a imagem de crianças chorando e o som de seu pranto sendo levado pelas ondas do mar a rebotar. Elas são comparadas com idosos que viram demais, caracterizadas com sujeira, pobreza e pus, e seu choro é devolvido pelas ondas. O pedido de escuta é para que se perceba que estão enfeitiçadas, escrevendo suas próprias vidas em fantasias, em um tempo de ruína e na bomba de um Deus estranho, e a persona poética se coloca na mesma atitude que elas. Afirma que precisam procurar por ajuda, porque as crianças estão morrendo, despedaçando-se, engolindo corações monstruosos, assim como faz a boca da persona. Então ela pede que se evite as pequenas formas que conduzem à morte: o ódio, a indiferença, ambas enquanto um assassinato no templo. Ela se situa em um labirinto, procurando uma

saída ou seu lar. Porém, diz que se pudesse escutar à "bulldog courage" (referência ao filme de faroeste de 1935, estrelado por Tim McCoy) dessas crianças, se conseguisse chegar ao âmago de sua peste interior e derreter a escuridão, haveria um alívio, cessando as trevas e suas amputações, encontrando o verdadeiro McCoy "in the private holiness of my hands", ou seja, descobrindo a coragem em sua própria capacidade de agir.

Seguindo na referência às mãos, "Two Hands" (p. 7–8) cumpre o papel de imaginar a criação do homem e da mulher, como mãos vindas do mar, e seu aplauso seria a metáfora sexual em que não haveria pecado algum, pois assim foram criadas para poderem relacionar-se. Em seguida, a persona poética lista homens e mulheres, perambulando pelas ruas, com seus afazeres banais, inclusive a morte em meio ao cotidiano. Nessa existência, alguns/algumas estariam presos/as, em certos casos na prisão de seus próprios corpos, tal qual Cristo esteve até a hora do triunfo. A persona clama, então, que as mãos se desembarquem de sua união angelical, "like the coil of a jumping jack", abrindo-se para receberem a luminosidade solar, e pede que o mundo aplauda.

As referências aos objetos cotidianos se fazem ainda mais presentes em "The Room of My Life" (p. 9–10), próximo poema do livro, em que a persona poética localiza seus pertences materiais, mudando de função ("the objects keep changing"), em geral a remeter às ideias de sofrimento, competição, morte, espera e cansaço. No entanto, traz movimentos de ordem elemental e natural ao referir-se ao telefone que se enraíza (terra) e às portas que se abrem e fecham como as valvas de moluscos (água), e as janelas, o terrível meio através do qual ela é

atingida pela natureza exterior ("the starving windows / that drive the trees like nails into my heart"). A persona afirma alimentar o mundo exterior, embora pássaros explodam à esquerda e à direita, e também o interior, oferecendo biscoitos para cães à mesa de escritório. Porém, "nothing is just what is seems to be", frase que ecoa a constante constatação da protagonista de *Alice no País das Maravilhas*, pois que seus objetos participam de fantasias e transfiguram-se em coisas novas, o que ela acredita ser motivado pelas palavras em suas mãos e o mar se manifestando em sua garganta. Assim, através da escrita, a persona poética confere aos objetos a vida que ela contém em sua voz interior, simbolizada pelo mar.

Em "The Witch's Life" (p. 11–12), ela narra a história de uma velha no bairro que era chamada de A Bruxa, bisbilhotando a vida alheia de sua janela, gritando a todos/as para afastarem-se, caracterizada pelo cabelo à semelhança de algas (meio marinho) e a voz como a de um pedregulho (meio telúrico). No presente, retoma A Bruxa para mirar-se (o que não é novidade em sua poesia, cf. "Her Kind"), enxergando partes de seu corpo tortas, a expulsar para longe as crianças, cercando-se apenas de amigadas e livros. Contempla-se, talvez, como uma eremita, fechada por estar tão cheia que não encontra por onde ser alimentada. No entanto, há um espaço para a manutenção das divindades ("Maybe I gave plugged up my sockets / to keep the gods in?"), e embora seu coração seja como um filhote de gato de manteiga (imagem que remete duplamente à vulnerabilidade), ela o enche como um zeppelin, para seguir na vida da bruxa, acima (o eixo vertical: ar), enquanto na terra

segura o fogo que a levante, para a subida como um sonho dentro do sonho.

Curiosamente após essa imagem que invoca uma elevação, o próximo poema tem como título "The Earth Falls Down" (p. 13–14), no qual há toda uma tentativa de culpar inúmeras instâncias por algo que não é nomeado, o que nos leva ao nome do texto. Ou seja, tudo se responsabilizaria pelo despencar da Terra: desde o clima, a neve, o solo, a lagoa, o coração de estranhos, os cães, a guerra, os chefes e presidentes, as mães e pais e, por fim, Deus, Aquele que trouxe todos/as à vida. Porém, a persona poética não O culpa diretamente, mas o Homem, que é Deus manifestado na Terra, e Ele devora o planeta como um doce. Logo, nenhum humano poderia ser deixado perto do oceano, pois o beberia todo. Somente as estrelas (o alto: eixo vertical), possivelmente, estariam a salvo — e por apenas um momento — jamais alcançáveis, mas talvez, somente, através da morte.

Tentando alavancar forças, "Courage" (p. 15–16) enumera a bravura cotidiana ("It is in the small things we see it"), referindo-se a uma terceira pessoa, desde as pequenas conquistas de crianças (desafiadas por críticas que se mantiveram dentro delas como amargura) até o desenvolver da vida, remetendo às imagens de guerra: bombas, balas, o estandarte, a morte do companheiro de batalha. Sem cultivar a fraqueza em si, embora consciente dela, a coragem é como "a small coal / that you kept swallowing" (remetendo ao fogo interior: ânimo), e quando fosse salvo por um amigo, o gesto não teria sido de coragem, mas de amor em sua forma mais simples (comparando com o objeto: "simple as shaving soap"). Adiante na vida, através de imenso desespero

sozinho, obtém uma "transusão do fogo", diz que ele assim tenta depurar o coração, para depois, "my kinsman" (finalmente nomeia o interlocutor como próximo), dispersar e cuidar do luto, descansando depois disso, para que este se transformasse e ganhasse asas (ar). Ao fim, com a velhice, a coragem ainda se manteria nas pequenas coisas, constantemente se afiando, negociando com o calendário, mas, na hora da morte, aceitaria-a.

Depois de um repassado de vida, "Riding the Elevator Into the Sky" (p. 17–18) é o poema que mais exemplifica o eixo vertical do livro. Começando com dois alertas que devem ser esquecidos caso alguém queira subir para além de si: "As the fireman said: / Don't book a room over the fifth floor / in any hotel in New York", pois os hotéis possuem escadas para cima pelas quais ninguém subirá, e "As the New York Times said: / The elevator always seeks out / the floor of the fire / and automatically opens / and won't shut". Ou seja, é preciso arriscar estar em andares mais para cima e não se importar com o risco de quando há incêndio. A persona poética diz que muitas vezes passou do quinto andar (o limite), mas nunca subiu o prédio todo, o que traz a noção de uma jornada sempre tangenciada, mas nunca levada a cabo. Em seguida, ela descreve o que encontra a cada sequência de andares que sobe, em imagens surreais envolvendo animais e elementos da natureza (destaque para "kitchen of clouds", o céu espelhando o mar que é a cozinha de Deus em "The Wall"), assim como mensagens e cartas de séculos atrás, as estrelas, esqueletos incendiados, e por fim a grande chave que abre alguma porta útil acima.

Considerando o poema "Two Hands" de algumas páginas antes, "When Man Enters Woman" (p. 19–20) compara o ato sexual como a contínua rebentação das ondas na praia, enfatizando o prazer da mulher. O surgimento do Logos, ordenando uma estrela, aparece junto ao movimento, da parte do homem, de fixar pelo ato físico uma conexão que jamais cessaria, e a mulher se apossa de uma flor (domínio sobre a terra fértil), ao que Logos liberta seus rios (fluxo aquoso). Através do ato, buscam o divino ("This man, / this woman / with their double hunger / have tried to reach through / the curtain of God"), mas Deus, "in His perversity", desfaz o nó atado pelo homem na mulher.

Partindo para as imagens antropomorfizadas, "The Fish That Walked" (p. 20–21) mostra a aparição do peixe, vindo das ostras, algas, das lágrimas de Deus e das ondas que machucam. Caçando raízes, respira como humano, buscando entre a grama (eixo horizontal), ele se tornou conhecido pelo céu (eixo vertical), ao que a persona poética somente observa. No entanto, o peixe a interroga por que ele não deveria adentrar na Terra, se os humanos sempre invadem o mar, embora ache estranho movimentar-se no elemento telúrico, sem ritmo, "It is without grace". A persona lhe responde com alguma dificuldade, lembrando-se apenas de algumas coisas, interceptada a memória pela luz da cozinha (novamente aparece o ambiente de conotação doméstica e alimentar), como a dança enquanto preparava o pão, e a canção que sua mãe cantava, assim como o sal da barriga de Deus, na qual ela teria flutuado em meio às trevas (o que remete à narrativa bíblica de Jonas). Assim, ela mostra como deseja o lugar de onde veio o peixe, ao que ele responde que ela lhe parece uma poeta, agourada, pois que deseja o que não é,

querendo ser o que apenas pode visitar — ou seja, seu lugar não é o mar, de onde o peixe vem, animal que simboliza o próprio Cristo.

Em "The Fallen Angels" (p. 22–23), a epígrafe é tirada do capítulo "The Trooping Fairies" do livro "Fairy & Folk Tales of Ireland" editado por Yeats (1998 [1888]), para situar os anjos caídos como aqueles que habitam o meio-termo: sem culpa que os condene, nem bondade que os salve. Nisso, a persona os conclama como um borrão significativo, não por maldade, mas sinalizando seu imperativo para que ela abandone tudo até que algo apareça, e ela, desajeitada como é, obedece. Ela se reconhece neles, tanto salva quanto perdida, cambaleando como Humpty Dumpty para fora do alfabeto, e convive com eles, na cama, na salada, e dessa forma consegue dispor deles. Dançando entre os juncos em maio ou sugando a juventude das frutas e tornando-as impossível de comer no terrível mês de novembro (o aniversário de Anne Sexton), eles fazem companhia à persona. Transmitem vivacidade, e transferem sua mágica como balas Livesavers sortidas, acompanhando-a ao dentista e protegendo-a da broca, como fadas que cuidam de uma criança que não quer abdicar de seus prazeres. Porém, ao mesmo tempo, ajudam-na a ir para as aulas e mentir para seus/suas alunos/as, tomando um papel de enganação. Por fim, em um tom muito mais grave, pede ao anjo caído, seu companheiro interior, que sussurre algo sagrado antes que ele a leve rumo à morte.

"The Earth" (p. 24–25) é o poema em que Sexton mais inscreve as aproximações da Divindade com a humanidade, pois mostra as vontades materiais de um Deus amorfo: "God owns heaven / but He craves the earth". E a persona afirma que Deus quer se materializar no

mundo, mesmo que este seja cheio de iniquidade, porque acima de tudo, inveja o corpo, "He who has no body", sendo ele todo alma. Através de uma enumeração de partes corporais, a imagem fundamental é a do coração, "that swallows the tides / and spits them out cleansed"; ou seja, a suposta sede da sentimentalidade é o espaço de purificação da água. Na estrofe final, a reafirmação da vontade de Deus por uma corporificação se dá justamente no gosto por banhar-se ocasionalmente, retomando a ideia da água e da limpeza.

Embora o poema "Courage" explicitamente tenha abordado temas voltados à guerra, e "The Children" de modo implícito, "After Auschwitz" (p. 26–27) é o primeiro a dirigir-se diretamente à crueldade humana que foi abertamente manifestada nos homicídios nazistas. A persona começa situando o ódio que a ultrapassa, indo além dela, e então descreve a cena em que, diariamente, cada nazista prepara e come um bebê como café da manhã. Frente a essa imagem, a morte personificada, que ela escreve no masculino, encontra-se em uma postura de observação entediada ("And death looks on with a casual eye / and pick at the dirt under his fingernail"). A persona proclama a natureza má do homem, e aqui cabe a dúvida para a extensão de sua afirmação: optando por "*man*" ao invés de "*men*" ou "*mankind*", parece referir-se ao sexo masculino através de um indivíduo que o representa, porém a falta do artigo "*the*" antecedendo-o provoca um estranhamento, possível no entanto, talvez por um gesto deliberado. Esse indivíduo torna-se representativo porque a persona diz em voz alta que ele é uma flor que deve ser queimada, assim como um pássaro cheio de lama. A morte, por sua vez, segue com seu olhar e coça seu ânus. Intercalando

novamente, ela sintetiza a torpeza do homem ao negar-lhe a condição de templo, mas de um banheiro exterior a uma casa, e que frente a isso, ela lista uma série de gestos banais que ele não deveria nunca mais fazer, evocando a vida em si. Enfatizando a força de seu desejo, repete a palavra "nunca" cinco vezes no mesmo verso, e que todos os seus votos foram ditos explicitamente, mas, no último verso, isolado, implora a Deus que não a ouça.

Saindo do ódio à exterioridade, como em um movimento espelhado, "The Poet of Ignorance" (p. 28–29) entra densamente no desprezo por si, pois a persona delinea sua ignorância em diversos âmbitos, inclusive com relação a Deus, e ela nega a si própria, embora tenha um corpo do qual não possa escapar. Considera evadir-se, no eixo vertical ("I would like to fly out of my head"), mas isso não é uma opção, porque é o destino que esteja viva. Assim, sem poder morrer, seu problema seria o animal dentro dela ("clutching fast to my heart, / a huge crab"), que médico algum conseguiu retirar, e que pesa imensamente nela. Ela tenta esquecê-lo com as atividades cotidianas, mas de nada adiantam, e, se reza, ele a pinça e faz a dor aumentar. Ao final, tenta uma resposta, dizendo que em um sonho entendeu que o animal era sua ignorância de Deus, mas o verso final abre várias interpretações: "But who am I to believe in dreams?".

Atravessando os doze meses do ano, um para cada estrofe, o longo poema "The Sermon of the Twelve Acknowledgements" (p. 30–33) evoca e reinterpreta as proibições do Velho Testamento e passagens do Novo Testamento (como, logo na primeira estrofe, faz referência a Lucas 11:5). As imagens destoam para o surreal, com conselhos e

censuras sobre atitudes, em geral orientadas pelas estações do ano e as colheitas de cada época, centralizando nos alimentos e seu preparo, muitas vezes dispostos como oferendas. A referência mais explícita ao mal se dá em outubro, passagem que inclusive exemplifica o tipo de estruturas usadas no poema: "Also do not step on a boy's head / for the devil will enter your ears / like music". Porém, é em novembro que surge a sentença mais imperiosa de todas, referindo-se à eliminação de pelos e cabelos do corpo: "Hair is not good, / nothing is allowed to grow, / all is allowed to die". E, frente a essa limitação, a persona menciona que, caso exista a tentação de contar as estrelas, dado que nada na terra pode crescer, isso causaria furúnculos, e é preciso cuidado com pessoas altas, pois elas ficariam loucas (ou seja, uma dupla censura com relação ao eixo de elevação). O poema encerra com a declaração de que, embora Deus tenha estado dentro do forno, fechado, depois Ele se encontra cozido, mas jamais morre (associação ao fogo, contrapondo a todo o resto que é permitido morrer).

Ainda na esteira das sugestões e alertas do poema anterior, "The Evil Eye" (p. 34–35) mostra como este se aproxima gotejando (água), da escuridão da noite, e entra enquanto se dorme; tendo vindo da chuva (a queda do alto), mas também está entre os objetos cotidianos que não forem nomeados. À vista de uma pessoa estrábica, pede-se que desça à grama, e encontre um trevo de quatro folhas, caso contrário o sangue da pessoa congelará como caldo frio: imagens bem concretas, que dão margem para interpretações emocionais, mas que não se insinuam, exceto na próxima recomendação. Após outras prescrições, afirma que o não cumprimento delas fará com que uma tatuíra suba até a orelha da

pessoa, rumo ao cérebro, e a única forma de não enlouquecer seria bater-se com um martelo a cada hora. Em seguida, encontrando um corcunda, diz que é preciso tocá-lo, pois que dele nasceria uma criança, e caso ele roa as unhas dele prontamente (para que não se torne uma ladra), aquela criança se tornaria sagrada e, portanto, a pessoa, pássaro simplório, poderia seguir seu voo. Por fim, o hábito de bater na madeira é relacionado com a cruz, e, diante desse gesto, Jesus daria uma parte de Seu corpo, quebrando um ovo em seu banheiro, para abandonar uma vida em prol de outra.

Para descrever "The Dead Heart" (p. 36–37) do título, a primeira estrofe faz uma série de negações do que não é: uma tartaruga escondendo-se em si, uma pedra que se possa guardar debaixo das asas (terra/ar), um vagão de metrô obsoleto, ou um pedaço de carvão que se possa acender (fogo). Apresenta-se o coração morto dentro da persona, estranho a si, embora antes apazível. A epígrafe do poema, por sua vez, é um comentário supostamente de Sexton, que, frente à resposta "Sim" de uma amizade sua, diz para si mesma a notória passagem de Molly Bloom em *Ulysses* que termina com seu "and yes I said yes I will Yes", trecho para o qual me apoiei na tradução de Caetano W. Galindo (JOYCE, 2002[1922], p. 1106). Assim, criando suas razões interiores para essa associação afirmativa e o coração morto, ela passa a medir seu peso na segunda estrofe, de quantas pessoas ele custou a ela, embora também tenha dado seu retorno. Por fim, ela afirma a causa de sua morte: "How did it die? / I called it EVIL." Ela lhe disse que os poemas dele fediam a vômito, mas que ela não permaneceu para ouvir suas últimas palavras, pois morreu na palavra "EVIL" (de difícil tradução,

pois é acrônimo de LIVE, a forma no indicativo do presente, no subjuntivo, e no imperativo do verbo "to live", "viver"). E ela o eliminou com sua própria língua, pois, como relembra de um ditado chinês, a língua é como uma faca afiada: mata sem gotejar sangue.

Após esse poema densamente carregado, que responsabiliza a morte do próprio coração à linguagem da persona, ao verbalizar aquilo que a torna impossível de ser salva, "The Play" (p. 38–39) relativiza tudo ao colocar a persona como um ator (e não atriz, escolha que denota aqui um caso evidente de uso do masculino como neutro generalizante), inclusive sem se negar como mulher, enfatizando sua incapacidade: "It is difficult for one woman / to act out a whole play". A peça é sua própria vida, um ato solo em que busca mãos sem nunca as alcançar, pois estão fora da cena, nos bastidores. No palco, ela só corre, sem conseguir nada, o que lembra o movimento de contínuo remar em "Rowing", mas então em terra. Quando ela para, o que ocasiona o avanço do enredo, ela faz vários discursos, orações e solilóquios, entre os quais diz absurdos (frases que lembram muito o poema "The Sermon of Twelve Acknowledgements"), ao que ouve "many boos. many boos", substantivo que evoca a própria onomatopeia de vaia. Apesar delas, no entanto, ela segue para a última frase: "To be without God is to be a snake / who wants to swallow and elephant". A peça se encerra, ela considera sua apresentação ruim, principalmente porque está sozinha, e poucos seres humanos possuem vidas interessantes o suficiente para uma peça. Frente a sua afirmação, questiona: "Don't you agree?".

"The Sickness Unto Death" (p. 40–41), tomando o gancho da última frase da peça no poema anterior, narra as formas como Deus saiu

da persona poética, transformando seu corpo na carne lateral de um carneiro, e o desespero teria rondado pelo abatedouro. Nesse pavor, ela teria recebido laranjas, mas não as podia comer, porque Deus estava nelas. O padre lhe disse que Deus esteve até em Hitler, ao que a persona não acredita, pois se tivesse estado nele, estaria nela. Não conseguia escutar os pássaros, já teriam ido embora. Não via as mudas nuvens (o alto), mas apenas a louça de sua fé se quebrando em uma cratera (o baixo). Repetia para si que precisava ter em que se apoiar. Frente a essa necessidade, recebeu bíblias, crucifixos, uma margarida amarela, mas não as podia tocar, sendo ela uma casa repleta de excrementos, um altar desfigurado. Ela, que queria rastejar até Deus, não conseguia se mover, nem comer pão e, nessa limitação, comeu a si própria, lavada pelas lágrimas a cada onda covarde, engolindo aftas. Então Jesus se colocou diante dela, olhando-a de cima, e riu de encontrá-la perdida, colocando Sua boca na dela para dar-lhe Seu ar. Tendo recebido o hálito de Jesus, afirma aos seus parentes, seu irmão, que deu a margarida amarela à mulher louca na cama ao lado.

Se o poema anterior traz algum suspiro de salvação, ainda que em meio ao riso de Jesus (que não se sabe se é sarcástico ou atenuando o sofrimento dela, agora que encontraria esperança), em "Locked Doors" (p. 42–43) a persona deseja olhar para o exterior, começando com uma espécie de oferenda aos anjos da cidade. Situa sua morada e campo de ação entre os céus, onde não é permitida a manifestação de tristeza, e a Via Láctea: na noite, os animais dormem, mas a lua, grande touro, se levanta. Porém, nesses céus, há um quarto trancado que não pode ser aberto, onde ficam os pesadelos, o inferno. Hesita entre a afirmação de

alguns, na qual o diabo o fecha de dentro, e de outros, na qual os anjos o fecham pelo lado de fora, e, lá dentro, não há o que beber e ninguém pode se tocar, trincando como macadâmias, em mudez. Não pedem ajuda, exceto por dentro, onde seus corações se encontram cobertos de larvas. A persona gostaria de abrir aquela porta, e segurar os/as perdidos/as em seus braços, mas não pode, conformando-se com seu lugar à mesa.

Em "The Evil Seekers" (p. 44–45) aborda desde seu começo a ideia da sorte como algo que se tem desde o nascimento, como ter "gold in our mouth", sendo que essa sorte é carregada de juventude, suavidade, pureza e qualidade, e que isso, por si só, com o nascimento, deveria ser suficiente (a ideia, aqui, da Graça). No entanto, deve-se aprender sobre o mal, o subumano, o verter do sangue, em síntese: a ideia de conhecer a noite para ser capaz de imaginar o dia. Para tanto, é preciso ouvir o animal dentro de si, andar como uma sonâmbula sobre a beira do telhado e atirar parte de seu corpo à boca do demônio. A persona supõe que aquele/a com quem fala diria que são coisas estranhas, mas ela responde a essa pessoa que é preciso morrer um pouco, ter uma caixa de fósforos queimando na mão (fogo), ver seu melhor amigo copiar sua prova, visitar uma reserva indígena e ver suas penas de plástico, o sonho morto. Por fim, é preciso ao menos uma vez ser prisioneira para ouvir o girar do fecho do trinco. Somente depois disso que se pode ser livre para agarrar as árvores e rochas (terra), o céu e os pássaros com o conhecimento do ar (elemento aéreo). No entanto, o mal pode sempre estar presente: vem, por exemplo, através do telefone, e é preciso abafá-lo com um colchão (objeto que remete ao sono, por

consequente do sonhar), arrancá-lo de suas raízes e enterrá-lo (ou seja, retirá-lo da terra que vivifica para confiná-lo naquela em que repousa a morte).

"The Wall" (p. 46–47), após a oferta de libertação que o conhecimento da sombra traria à luz, arrojando o humano aos espaços naturais, por sua vez matiza a oposição entre a humanidade e natureza. Esta, por seu movimento constante de mutação, contém em si a promessa do renascimento, da novidade, tanto no eixo horizontal ("oceans move the continents") quanto no vertical ("mountains rise up and down like ghosts"), sendo que essa é sua essência: "yet all is natural, all is change". Porém, a humanidade, diante do momento em que a persona escreve o poema ("As I write this sentence"), depois de cento e quatro gerações desde o tempo de Cristo, não mudou; apenas se avançou no conhecimento científico. Aqui o substantivo "man" não deixa dúvida sobre seu uso enquanto genérico para a humanidade, pois se refere a todos que já nasceram e morreram e ainda caem na lama, na sujeira, e nela permanecem encobertos. Esse movimento é como o poço que nunca seca, como o mar que é a cozinha de Deus, duas imagens aquosas: a primeira relativa à reserva de líquidos para uma repetição sem fim, a segunda sobre o espaço de preparo para nutrição ao que na terra se mantém. Em seguida, ela compara todos os humanos, incluindo-se, com minhocas, cavando suas próprias rugas no subsolo, e se o Cristo viesse com um arado e os/as puxasse para o dia, todos/as minhocas seriam cegadas pela súbita luz e retorceriam-se em aflição. Ela compara essa revelação perturbadora às minhocas com a própria que a persona vive enquanto escreve: "As I write this sentence I too writhe". Por fim, a

todos/as que estão nesse deslocamento, seja através da superação de suas dores ou do sofrimento por seu próprio apagamento, em um tempo inesperado, a eles/as a persona diz — e aqui dá muitas voltas para dizê-lo, caracterizando sua fala como desajeitada e embaraçosa — que se matem, ou seja, que retirem tudo que separa cada um/a de Deus.

Dentre os poemas de maior extensão, "Is It True?" (p. 48–57) é o de centralidade mais destacada dentro da proposta do livro, pois que abarca tanto o diálogo com as figuras e passagens bíblicas quanto localiza a persona poética com relação às suas principais crises, o que será demonstrado com uma descrição mais detalhada de seu percurso. O poema abre com uma cena de movimento habitual, mostrando o nascer do sol sobre as costas do carpinteiro (Jesus), que de tempos em tempos olha para o céu (eixo vertical), assim como fazem as galinhas quando bebem. A imagem é cortada por uma lembrança da persona poética, relatando que se curvou (eixo vertical) frente ao Papa em Roma, devido a dores gastrointestinais. Na mesma frequência (repete-se o "occasionally"), o demônio entra e sai dela (eixo vertical), ao que lhe parece, por seus cigarros. Ela então diz que até Israel possui um Hilton (a extensão da hegemonia estadunidense) e várias edificações altas (eixo vertical), e talvez seja verdade (não se sabe ao que ela se refere) que exista uma pureza, tal qual o sol que atravessa a sujeira e não é corrompido. Por essa razão ela pode reservar um quarto, seja no Hilton ou no The Holiday Inn, mas nunca sabe em qual cidade está quando acorda, ideia reforçada pelo verso seguinte ("I have lost my map"), frente ao que ela somente diz que Jesus saiu da Bíblia para comer e beber em um bar. A troca de estrofes traz um corte temático, pois ela

começa uma série de versos de louvação às mulheres diante da legalização do aborto pela Suprema Corte. Termina, porém, questionando: "Is it true? / Is it true?". Na próxima estrofe, transcreve a oração cantada de devotos/as Hare Krishna, dançando alegres, compreendendo-os/as como aqueles/as para quem não há dúvida: "They know what they know". É contra essa plenitude que ela opõe sua confissão ao padre, caracterizando-se como "evil", adjetivo que ele não entende, e que ela percebe como algo não intencional, mas que entrou nela, como se o tivesse comido. Isso também se atrela à mentira, pois que ela conjectura que "evil" talvez seja mentir para Deus, para o amor. A persona só obtém a compreensão do padre "when I tell him that I want to / pour gasoline over my evil body / and light it", tornando-se classificável para ele enquanto o mal. O questionamento central que motiva o movimento do livro (figurado em outro notório palíndromo de Sexton, Dog/God): "Ms. Dog, / why is you evil? It climbed into me. It didn't mean to", porém cindido, porque a outra parte, "God", está ausente, o que de fato configura sua condição enquanto má, vil, embora sem intenção de assim ser. Na próxima estrofe, a persona atribui a ausência de Deus em si à sua mãe, como se ela O tivesse extirpado dela quando criança (retirando-a do estado de Graça), e pergunta-se se seria tarde demais para implantá-Lo novamente. Situa-se no léxico bíblico no verso "All is wilderness", pois "wilderness" remete a Isaías (35, 40) e Mateus (4), o deserto de provações, e, sendo questionada sobre qual Deus procura, ela responde com metáforas alimentícias que não deseja nada específico, apenas aquilo que sacie sua fome. Porém, indaga-se se existe alguma comida, procurando no ar e elevações ("wind's hat") e na água ("sea's olive"), terminando com "Is it true? / Is it true?". As duas

próximas estrofes fazem um elogio aos objetos domésticos e alimentos agraciados, partindo da caracterização de Deus como uma casa de madeira (matéria retirada das árvores, potente símbolo presente em diversas religiões e mitologias). A presença divina nos objetos que usa e veste a salvaria de seu impulso destrutivo, pois que louvaria Deus em si, mas ainda que isso seja possível, não acontece, pois "then why am I in this country of black mud?", abrindo para uma citação direta de Isaías (34:9-10). No entanto, ela diz que atravessa a lama escura, o sol, a lua, embora não seja um pescador tal qual aqueles que ouviram as pregações de Jesus e João no Lago Galileu; e tal se dá porque, como alguém teria dito, se a religião é um sonho, é um que valia a pena viver. Em uma das poucas exclamações do livro, confirma "True! True!", o que, no entanto, conta sussurrando às suas paredes de madeira. Porém, volta-se ao concreto ao mencionar que o Capitólio de Boston teve sua cobertura dourada oculta sob tinta na época da Segunda Guerra Mundial (que ela faz questão de mostrar que foi "the one I grew up in") e questiona o propósito disso com várias propostas absurdas, ironizando uma preocupação mesquinha como essa em tempos de guerra. Segue, então, caracterizando tudo que haveria no paraíso, recorrendo a imagens luminosas e de travessia; lá deixaria sua alma e receberia uma resposta: a voz enunciaria uma faca de passar manteiga, com a qual ela deveria tirar de si sua fome e lama, mas ela continua duvidando. A persona, tendo sua língua fendida, não pode comer; pois, nem que fosse um rei, com a língua inteira, ainda seria morta. Não nega, entretanto, que possua algumas amigas e amigos, entre mulheres e homens, e cada um/a seria uma alma em dois corpos. Ela passa, então, para uma louvação do sexo masculino, e então adora os homens de Deus, pois esses seriam Deus.

Tomando uma citação do Tâmil que diz que "the rock that resists the crowbar / gives way to the roots of the tender plant", a persona se deita para dormir e, ao acordar, Nixon teria declarado o fim da Guerra do Vietnã, consciente de que o que ela escreve será notícia antiga para aqueles/as que a lerem futuramente. No entanto, isso não anula sua felicidade, ainda que parcial, pois sabe que haverá mais guerras e mortes, e pede à terra profunda que redima a humanidade de seus/suas redentores/as. Roga a Deus o afastamento dos políticos e a aproximação da uva do despertar, do lobo da morte e da esposa do sol, ainda perguntando "Is it true? / Is it true?". Ela mesma responde, talvez porque não tenha resposta, que não importa, pois fará sua própria lavagem (água). Aqui, ela mesma explica seu nome de "Ms. Dog", afirmando que ela é quase animal, embora seja a mais perdida, pois aquele está perto de Deus, e ela está longe Dele. A persona interrompe suas colocações com os versos "Do you understand? / Can you read my hieroglyphics?" para justamente relativizar as possibilidades de entendimento devido à imperfeição de qualquer linguagem. Retorna ao diálogo com o padre para evidenciar como as conceituações são variáveis, pois para ele fezes são algo bom, como ela expõe, e para a mãe dela era o veneno que tomava a persona poética por inteiro, ou seja: "That's why language fails. / Because to one, shit is a feeder of plants, / to another the evil that permeates them". E esse mal, inexpugnável, é a razão do debater-se da persona — diante de si, do padre, da linguagem e da realidade — que, no fundo, acredita em ambas as possibilidades postas acima, porque "God lives in shit", embora ainda relativize ao repetir o refrão "Is it true? / Is it true?". Retomando Isaiás (40:21–28), a persona se situa como os gafanhotos, que são os humanos sobre a Terra, e pede bênção a

vários animais, mesmo em sua natureza destruidora ou insignificante, para que não morram sem Deus. Chama à bênção igualmente o reino vegetal, condensando aqui as noções do masculino e do feminino procuradas na natureza divina: "the sea without there is no mother / the earth without there is no father". Frente ao refrão deste poema, imagina que só pode ser verdade a vinda de Jesus e seus milagres, sua terrível morte e sua lousa cheia de grafites. Considera que talvez esteja morta naquele instante e já O encontrou, ou que seu corpo vil já se foi, pois ela olha para cima (eixo vertical) e visualiza Cristo numa labareda de manteiga, um cordeiro sacrificado cujas entranhas dependuradas são como um verme marinho (água), mas que continua vivo como as asas de uma gaivota atlântica (ar). O poema termina dizendo que embora Cristo, qual o pássaro, não mais voe, suas asas continuam batendo, "despite it all, / despite it all", gesto que lembra seu próprio contínuo remar no primeiro poema do livro.

Depois da intensidade imagética e narrativa do poema anterior, logo no título do próximo, "Welcome Morning" (p. 58), já se vislumbra um giro positivo ao questionamento anterior, talvez conferido pela visão de Cristo ao final. O substantivo central é "joy", que é tanto o nome da segunda filha de Anne Sexton, quanto o palavra-chave do salmo 100 da Bíblia, presente aqui enquanto o sentimento que permeia vários objetos domésticos e alimentos que a persona enumera ao longo dos versos da primeira estrofe. Ela afirma que tudo isso é Deus, dentro de sua casa todas as manhãs, e ela quer, embora se esqueça com frequência, dar graças ("give thanks" também compõe a linguagem bíblica, presente no salmo 118 da Bíblia e em Tessalonicenses 5:18) e desmaiar (eixo

vertical) sobre a mesa da cozinha numa oração de regozijo puro, enquanto os pássaros bicam em seu casamento de sementes (a palavra de Deus, pela referência à parábola do semeador, Mateus 13:1–9, Marcos 4:3–9 e Lucas 8:4–8). Enquanto ela pondera sobre isso, pede permissão para pintar um "obrigada" na palma de sua mão para Deus, que é o riso da manhã, para que não fique sem ser dito, como um lembrete. Termina afirmando que "the Joy that isn't shared, I've heard, / dies young", uma referência adaptada aos termos da Parábola dos Talentos (Mateus 25:14–30).

Pela primeira vez, Sexton escreve um poema cuja voz não é a da persona, mas esta se coloca no lugar de Jesus, em "Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost" (p. 60–61), sendo que este, enquanto ator, encena o Espírito Santo, em uma busca de elevação no esquema triádico composto por Deus, Jesus e o Espírito Santo. No entanto, Jesus procura auxílio com a Virgem Maria, em uma fórmula de abertura de verso que evoca um poema de 1966, "For the Year of the Insane" (SEXTON, 1999, p. 131–133). Ele pede que ele a case com uma deusa e não com um bode, antes que ele seja levado pelas gaivotas através da porta, mas ela diz que isso não é possível. No entanto, ele afirma que vai consegui-lo, através de vários gestos de limpeza e movimentação aplicados em animais e objetos, mas sempre há algo limitante ao fim de cada processo, mostrando a insignificância de cada ato. Ele repete, então, seu pedido de casar-se, antes de ser levado pelas gaivotas através da porta. Pergunta-se se seu casamento será com a terra sombria, a ladra da luz do dia, ou uma árvore, de forma que apenas acenará para sua mãe do jardim da frente da casa dela. Reitera, em um tom lamentoso, seu desejo de casar-se, para ser salvo da barata, para ser costurado no sol. Então,

haveria pão e água, e seus cotovelos seriam sal, afirmações que se colocam contra a miséria descrita no Levítico (26:26). Por fim, rogando à gentileza da Virgem Mãe, solicita que ela abra a porta e deixe-o entrar, e, como uma abelha ferrou sua barriga com fé, ele pede para flutuar dentro dela como um peixe, imagem que se relaciona com a narrativa de Jonas dentro do ventre da baleia (Mateus 12:40). Veemente, diz "Let me in! Let me in!", pois tendo nascido várias vezes como um falso Messias, quer nascer novamente "into something true".

A busca pelo verdadeiro prossegue em "The God-Monger" (p. 63–64), pois a persona poética descreve que, frente "all my questions, / all the nihilistic words in my head", ela procura o outro mundo, somente alcançado "by digging underground" (terra — eixo vertical). Atravessa pedras e raízes, procurando um animal de sabedoria ou, como crê que pode ser dito, seu marido (como ela coloca, "i.e. the one who carries you through). Ela desce, encontra um camundongo com árvores crescendo de seu ventre; de fato, seu marido é todo sabedoria, mas silencioso. Ele expõe três objetos, liberados a cada pancada que ela dá nele: uma cuia de água (sede fundamental), outra de cerveja (sede que embriaga, ilusão) e um prato de caldo (comida proteica). Essas eram as respostas para suas questões, mas a persona não se satisfaz com elas e, embora o camundongo não tenha lambido sua pele leprosa, aquela era a resposta final. Sua alma não estava curada, cheia daquilo que compara a um armário de roupas com vestidos que não servem. Aquelas respostas precisavam ser suficientes, a persona diz, e pergunta ao seu marido, ecoando sua resposta ao padre no poema "Is It True?": "who I am to reject the naming of foods / in a time of famine?".

O próximo poema remete ao paralelismo mar-céu/água-ar de elevação no eixo vertical porque a persona dialoga com um pássaro de cabeça humana ("What The Bird With The Human Head Knew", p. 64–65), enquanto que no começo do livro ela conversou com um peixe que andava ("The Fish That Walked", p. 20–21). Ao pássaro, a persona pergunta onde está Deus, ao que ele responde que Ele está ocupado demais para estar na Terra, que Seus anjos são como milhares de gansos sempre batendo asas, mas ele podia dizer onde está o poço de Deus. Seguindo com suas questões, ela é informada que o poço está na Terra, porque foi trazido abaixo do paraíso por um dos gansos. A persona caminhou por vários dias, passando por bruxas devoradoras de avós que tricotam botas para crianças, como se recolhessem uma dívida. Ela encontra o poço no meio do deserto, agitado como uma caixa de areia de gatos, e lá havia água da qual ela bebeu. O poço, então, falou com ela, dizendo que "Abundance is scooped from abundance, / yet abundance remains", inspirada talvez no Isha Upanishad, que versa sobre uma Realidade inexaurível (EASWARAN, 2007, p. 3), contra a miséria que ela tanto invoca das imagens do Velho Testamento, embora tal ideia positiva, em um Deus sempre à disposição, possa ser encontrada no Novo Testamento (Mateus 7:7). Em um verso final apartado do resto, frente à frase do poço, ela afirma ter compreendido.

De título que serve de epíteto a Prometeu, "The Fire Thief" (p. 66–68) narra o começo da Terra (quando habitada por humanos, supomos) em uma súplica. Tudo no começo era o refrigerador de Deus, quando todos/as comiam peixe cru ou animais, sem fogo ao qual se pudesse dançar à noite, ou para cozinhar de dia, na infância da humanidade. No entanto, vários seres tentaram repetidamente obter o

fogo: os urubus, os coiotes, o coelho e a aranha quase conseguiu. Então, o corvo o teve, uma carriça o roubou, assim como o falcão, que incendiou toda a terra, devastando-a. No entanto, o fogo se apagou. A persona imagina se não teria sido a abelha que saiu do fogo, ou se não teria sido morto pelas lágrimas de Deus. Continua em sua lista de animais, afirmando que um rato d'água o teve, assim como o bacalhau, cozinhando mexilhões todo dia, mas também se apagou, talvez porque os mexilhões estivessem indispostos. Então, o ser humano matou uma serpente com um "yam-stick" (instrumento usado por mulheres aborígenes, povos que habitavam as regiões hoje conhecidas como Austrália, para cavar e tirar tubérculos da terra) e o fogo floresceu como uma cicatriz de sua boca, mas se apagou, a serpente dentro dele morreu. Uma mulher de seis dedos veio, o dedo extra sendo o fogo, e o concedeu como um beijo, mas também se apagou, talvez porque a pele do dedo tenha se despido. Depois, a mulher o teve, tirando fogo de entre suas pernas, e o deu a um homem, mas se apagou, talvez porque ele tenha pensado que o toque fosse um ato de guerra e assim urinou no fogo em desgosto. Em seguida, foi roubado de Deus pelos soldados do sol enquanto Ele dormia, mas se apagou, e assim os soldados passaram a se esconder em vulcões. Então, o hábil Prometeu o furtou do paraíso e por isso seu fígado e coração passaram a ser comidos todos os dias e, ainda assim, tornou a apagar-se, talvez porque não pudesse crescer na morada da morte. Um cão, por sua vez, subiu até Deus, nadando através do céu (verbo de movimento aquático no ar, o paralelismo) e, ao chegar até Ele, suplicou pelo fogo, ao que Deus disse "Take it! Take it! / But keep it sacred!", de forma que o cão, ao entregá-lo aos humanos, ordenou-lhes que escondessem o fogo. A persona encerra mostrando que a

humanidade nunca escutou o cão de fato, pois queimaram Joana D'Arc, assim como muitos e muitas queimaram nas estacas, usando verbos de cozimento para descrever o que houve com sua pele, sangue e coração. Ela diz que a casa de Deus errou ao ter dado o fogo ao cão, o que nunca esquecerá, pedindo perdão ao mar todos os dias, sua mãe.

Começando com uma epígrafe de um ensaio de W. B. Yeats sobre os excessos que são demais até para um amplo coração conseguir aguentar, o poema "The Big Heart" (p. 69–70) traz espécie de agradecimento à abundância de pessoas ao redor da persona poética, listando-as, sendo esse grande coração tal qual uma melancia, mas sábio como o nascimento. Ela afirma que todas essas pessoas, em suas curtas vidas, dão a ela repetidamente, assim como o mar põe seus vários dedos sobre a praia (referência marinha). Conhecem-na, ajudando-a a desvendar, escutando-a com orelhas feitas de conchas (água), falando-lhe com o vinho da melhor região. São sua equipe, confortam-na. Escutam que agora a artéria de sua alma foi cortada e está jorrando sobre eles/as, sangrando, bagunçando suas roupas, sujando seus sapatos. Ela diz que Deus está preenchendo-a, embora haja momentos de dúvida, ocos como o Grand Cânion, mas ainda sim Deus o faz. Dá a ela os pensamentos dos cães, da aranha em sua teia intrincada, o sol em seu deslumbramento, e um cordeiro sacrificado, que é a glória, o mistério de grande custo: tudo é tomado por seu grande coração (e ela promete que é bem amplo, um tipo de monstro), pois tudo vem na fúria do amor.

Se a linguagem foi questionada em alguns momentos do livro, em "Words" (p. 71) é o tema central. Aqui, a persona poética começa com uma recomendação, pedindo cuidado com as palavras, até as miraculosas, pelas quais fazemos nosso melhor, e por vezes enxameiam

como insetos, deixando um beijo ao invés de uma ferroada. Podem ser boas como dedos, confiáveis como a rocha na qual se senta aquele/a a quem a persona dirige o poema. No entanto, em sua ambivalência, podem ser tanto margaridas quanto feridas. Apesar disso, a persona está apaixonada pelas palavras e são: pombos desmaiando de cima do telhado (ar — eixo vertical), laranjas sagradas sobre suas pernas, árvores, as pernas do verão, o sol e seu passional rosto. No entanto, as palavras falham muitas vezes, porque ela tem tanto a dizer (histórias, imagens, provérbios etc), mas as palavras não são suficientes; sente-se beijada pelas erradas, sintetizando sua frustração na imagem: "Sometimes I fly like an eagle / but with the wings of a wren". Porém (ênfase na quantidade de orações adversativas), ela tenta cuidar e ser gentil com as palavras; elas e ovos devem ser manuseados com cuidado, porque, uma vez quebrados, são coisas impossíveis de consertar.

A figura materna, por sua vez, tem um poema todo dedicado a si em "Mothers" (p. 72–73), retomando a fórmula "Oh mother" que é tão frequente nos poemas de Anne Sexton em diversas ocasiões, conforme mencionado anteriormente. A evocação serve para mostrar a persona poética no colo de sua mãe, regredindo no tempo à figura de si própria enquanto criança gananciosa. Ela, a filha, recebe o seio de sua mãe, "the sea wrapped in skin" (água), e seus braços, "roots covered with moss" (terra), com brotos nascendo e fazendo cócegas nela criança. Afirma que ela é noiva de seu ursinho de pelúcia, mas ele tem tanto o cheiro dela quanto de sua mãe, passando, então, a descrever os adereços de sua mãe com belas metáforas. A última referência corporal da estrofe se faz sobre as pernas da mãe: queridas e cobertas de nylon, elas levam a persona-criança para cima e para baixo (eixo vertical), chamando-as

então de cavalos, nos quais ela montará rumo a eternidade. Ela encerra, então, que depois desse colo que recebeu na infância, ela jamais conseguirá avançar no mundo adulto, sendo uma estranha, algo fabricado ou uma hesitação, quando alguma outra pessoa está tão vazia quanto um sapato.

Figuras tão recorrentes na escrita de Anne Sexton, seja na função do cirurgião ou do psiquiatra, "Doctors" (p. 74–75) descreve os instrumentos e atitudes com as quais médicos/as trabalham, polarizando "herbs" e "gentleness" de um lado, no campo do natural e agradável, e "penicilin" e "scalpel" no campo da artificialidade bruta, equilibrando esse contraste com uma oração. De fato, a persona afirma que "They are not Gods / though they would like to be", pois eles/as são apenas humanos tentando consertar (verbo de uso mecânico) outros/as, enquanto que humanos seguem morrendo como as bagas tenras e palpitantes de novembro (imagem de tom natural). No entanto, eles/as sempre se lembram que nunca devem machucar e, se um beijo curasse, eles/as o dariam, mas a persona afirma que isso não remediaria. Em seguida, diz que se médicos/as curam, o sol vê o que se passa; se matam, a terra esconde o que houve. Em um tom de censura, sugere que deveriam temer a arrogância mais do que uma parada cardíaca, e se alguns/algumas são orgulhosos/as, e de fato esses/as existem, eles/as podem até sair de casa montados a cavalo, mas Deus os/as faz voltar a pé.

Um dos mais curtos poemas do livro, fazendo jus ao seu título, "Frenzy" (p. 76) começa com três declarações da persona poética: que ela não é preguiçosa, que está na anfetamina da alma, e que, todo dia, inscreve pelas teclas o Deus em que sua máquina de escrever acredita.

Nesse frenesi, segue "Very quick. Very intense, / like a wolf at a live heart", repetindo que não há preguiça, porque, como dizem, se um homem preguiçoso olha para o paraíso, os anjos fecham as janelas. Clama, então, aos anjos, que deixem as janelas abertas para que ela possa roubar cada objeto que se encontra lá, objetos que lhe digam que o mar não está morrendo, que a sujeira tem um pedido de vida. Por fim, que o Cristo, que andou por ela, esteve em solo firme; e que esse frenesi, como abelhas ferroando o coração toda manhã, manterá os anjos com suas janelas abertas, amplas como banheiras inglesas.

"Snow" (p. 77), outro de breve extensão, começa com imagens reforçando o eixo aéreo da verticalidade ao mostrar a bendita neve que "comes out of the sky / like bleached flies". Ela cobre o solo qual uma roupa, ocultando sua nudez, assim como as árvores, feito um lençol; os galhos, também cobertos, vestem a meia de Deus. Na estrofe seguinte, nessa pureza vinda do alto que convida à ascensão, afirma que há esperança, que ela está em toda parte, e que a persona, então, a morde. Lembra-se de alguma fala passada, "Don't bite till you know / if it's bread or stone", mas o que ela come é pão somente, crescido, fermentado como nuvem (imagem aérea). Repete que há esperança, por toda parte, que Deus hoje dá leite e ela possui o balde (referências líquidas).

"Small wire" (p. 78), o último da série de poemas curtos (desde o frenesi, passando pela esperança, agora a crença), sintetiza o que representa a fé para a persona poética logo nos três primeiros versos: "My faith / is a great weight / hung on a small wire". Então, compara-a com a aranha, que deixa sua prole na fina teia; como a vinha e suas uvas; e como vários anjos dançam na cabeça de um alfinete. Afirma que

Deus não precisa de muita linha para mantê-Lo lá, bastando apenas uma fina veia pulsante (água na imagem do sangue vital) e um pouco de amor. Recorrendo ao que ouviu no passado, novamente, reforça seu argumento com "Love and a cough / cannot be concealed. / Even a small cough. / Even a small love". Logo, o amor não se contém, assim, mesmo que se tenha apenas um miúdo fio, Deus não se importa: Ele entrará em suas mãos tão facilmente quanto dez centavos costumavam trazer uma Coca.

Saindo do enfoque individual, "The Saints Come Marching In" (p. 79–82), alterando o sentido do movimento no nome de um famoso hino gospel nos Estados Unidos ("When the Saints Go Marching In), inspira-se no livro *Saint-watching* (1969) da escritora Phyllis McGinley, a quem Sexton agradece na dedicatória do poema, escrevendo sua versão poética de uma hagiografia de vários/as santos/as. Antes de listá-los/as com suas atribuições, no entanto, a persona poética toma a primeira estrofe como abertura, caracterizando-os/as como aqueles/as que vêm humanos como uma boca, com uma sacola de Deus nas costas, qual corcundas, e vem marchando. Nessa vinda, feita tumulto, a persona os/as compara com os/as fãs em partidas de beisebol e o jogo deles/as, no caso, é seguir Deus literalmente, em Sua palavra, embora frequentemente Ele esteja mudo. Sobre Catarina de Siena, diz que era uma garota iletrada que deu aulas aos Papas, cada palavra uma flor, embora tenha perdurado fria em sua solidão. Afirma que São Agostinho pediu a Deus que o fizesse casto, mas não naquele exato momento, pois a festa não havia ainda começado e, assim como ele, todos/as esperavam do lado de fora de boca aberta, qual bicos de pássaros, enquanto que a comida e bebida estavam dentro. No poema, Teresa d'Ávila diz que não

tinha defesa contra a afeição, passível de suborno com uma sardinha e a persona afirma que poderia ser subornada da mesma forma. A mão na sua, ou a capela dentro de uma fava. Retomando Eliseu, um dos primeiros Pais do Deserto, que cantava como um tordo trezentas mil músicas, a persona afirma que ela não é uma santa, mas cantarola com aquilo que a máquina de escrever lhe dá, com o que Deus lhe dá, assim como dá cabelos a todos/as. Conta que Nicolau, o Peregrino, foi um pastor que acalmava suas ovelhas cantando *Kyrie eleison* para elas, porque elas, assim como cavalos, dormentes como a lua, precisam que Deus seja cantado para eles/as, assim como o cão, exausto de corpos mortos. Interrompendo a lista, a persona assevera: "Saints have no moderation, / nor do poets, / just exuberance", aproximando santos/as de poetas. Invertendo, diz que a Ávila de Teresa, que ensinou suas freiras a dançar para o júbilo no claustro, rumo a Deus, tal qual pássaros se arrojam no *ar*, e como a face humana se vira sabendo que será beijada. Discorre então sobre Bertilla Boscardin, chamada "o ganso", na vila italiana de Brendola, admitiu o ser, mas pediu para ser ensinada a ser uma santa, o que de fato conseguiu. Segue a história de Vincent Palloti, aquele que muitas vezes voltava seminu para sua casa, porque repartia suas roupas com quem precisasse, gesto que a persona caracteriza como se falasse "bom dia" ou concedesse a veste de Jeová. Adiante, cita uma das falas de Paulo, o santo, aos Gálatas (3:28–29), garantindo que todos/as são herdeiros, não importando se são judeus/judias ou gregos/gregas, ao que a persona atesta: Paulo sabia que cada peixe tinha sua promessa de paraíso em sua pele viscosa, em seu pequeno e ofegante beijo do mar. E ela, que havia visitado muitas camas e nunca pertecera a nenhuma, fala de São Domingos, que, em sua feliz pobreza,

morreu na cama do Irmão Moneta, porque não tinha sua própria. A persona, por fim, diz que não importa em qual cama alguém morre, porque ela se tornará sua em sua viagem à grelha cirúrgica de Deus.

O último poema antes de chegar à Ilha de Deus, "Not So. Not So." (p. 83) resume a obstinação presente na obra toda nos quatro primeiros versos: "I cannot walk an inch / withough trying to walk to God. / I cannot move a finger / without trying to touch God". Sente que talvez seja assim: que Ele esteja no túmulo dos cavalos, no exame, no frenesi das abelhas, no alfaiate remendando o terninho dela, em Boston, erguido pelos arranha-céus, está no pássaro — voando sem vergonha —, no ceramista que transforma o barro em um beijo. O paraíso responde: "Not so! Not so!", ao que ela responde assim e assado, e ele esmaga suas palavras. Ela segue perguntando se Deus não está no silvo do rio (água), ou no formigueiro (terra), pisoteando, segurando, morrendo, nascendo, e a resposta que recebe é sempre negativa. Pergunta, então, onde Ele estaria, porque não consegue se mover em absoluto. Falando consigo mesma, diz que precisa ouvir seu coração, que tremula como uma mariposa, porque Deus não é indiferente à necessidade dela, e se ela tem mil preces, Deus possui apenas uma.

Finalmente, "The Rowing Endeth" (p. 85–86) é o fechamento do encontro da persona com Deus. Como esse poema já foi trabalhado extensivamente nas seções anteriores desta dissertação, seria repetitivo reafirmar o que já foi entrelaçado tanto com o contexto religioso, quanto com a perspectiva bachelardiana, de forma que resta apenas descrever: chegando ao fim do percurso, ferida durante a viagem — longa ao ponto de seus machucados terem cicatrizado e voltarem a abrirem-se —, ela se esvazia de seu barco de madeira (imagem telúrica) rumo à carne d'A

Ilha que é Deus. Convidada ao jogo de pôquer com Ele, o desenvolvimento da partida leva à percepção da Graça, em um riso desmedido que se estende a tudo e todos/as presentes na Ilha, inclusive Ela própria, assim como o Absurdo. Assim, encerra o livro com a seguinte estrofe, de tom positivo frente à finalização do jogo: "Dearest dealer, / I with my royal straight flush, / love you so for your wild card, / that untamable, eternal, gut-driven *ha-ha* / and lucky love".

Através dessa jornada, foi possível perceber tanto o diálogo dos poemas de Sexton com as figuras religiosas, quanto seu movimento nos eixos horizontal e vertical, orientada fundamentalmente pela força e imaginário da água, porém com marcas visíveis dos outros elementos. Finalizada a leitura do livro em sua contextualização de ordem literária, de viés feminista por Adrienne Rich, religiosa e bachelardiana, foi concluída agora também uma descrição de cada etapa da narrativa através dos poemas. Portanto, é chegada a vez de discutir como as Teorias da Tradução — voltadas para a tradução de poesia do inglês, assim como na sua intersecção com os Estudos de Gênero — serão úteis para a tradução comentada do livro *The Awful Rowing Toward God*.

3 TEORIAS DA TRADUÇÃO

3.1 Tradução poética

3.1.1 Critérios de base para a leitura e para a prática

De maneira a evitar reflexões teóricas desvinculadas da prática que efetivamente se faz presente nesta pesquisa, esta subseção discorre sobre os três principais referenciais que guiaram a leitura do livro *The Awful Rowing Toward God* visando a sua tradução: a perspectiva de Paulo Henriques Britto, com um acréscimo comparativo com relação a Ana Cristina Cesar, e os critérios em torno de uma textura fônica, na abordagem de Álvaro Faleiros.

Um dos primeiros temas com os quais se costuma dialogar a respeito da tradução poética é sua *suposta intraduzibilidade*, tendo em vista como "em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto" (JAKOBSON, 2010, p. 72), causando um entrelaçamento íntimo entre o sentido e a palavra escolhida para representá-lo. Essa conexão delinea tanto outras possibilidades para a leitura de uma mesma palavra quanto é base para o estabelecimento de relações com outras palavras através de fenômenos característicos do gênero poético: sua disposição no verso e como esse local afeta sua atribuição de valor dentro daquele como um todo e em comparação aos outros (através de rima ou ritmo), relações sonoras de aliteração e assonância, a forma como as palavras se encadeiam sequencialmente,

entre outros critérios. É a proximidade dessa interconexão que leva Paulo Henriques Britto a afirmar que

no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados — pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas. (2012, p. 120)

Se por um lado Britto reconhece a extrema exigência da tradução poética, de acordo com a visão de Jakobson, ele propõe uma forma de vislumbrar a prática como possível, ao contrário daquele, que alega que "a poesia, por definição, é intraduzível" (JAKOBSON, 2010, p. 72), sendo apenas possível uma *transposição criativa*, tanto a nível intra quanto interlingual, assim como intersemioticamente. No entanto, se pode ser justificado que há perdas à composição do texto fonte com relação à sua tradução, tanto por questões linguísticas entre idiomas quanto culturais, isso não anula que novas conexões sonoras e visuais possam ser criadas na tradução, o que dissolve a concepção negativa da tradução como inferior ao poema fonte. Cada língua dispõe de seus recursos, assim como cada tradutor/a de suas técnicas, o que não necessariamente torna o resultado final uma obra um trabalho em débito para com o texto fonte, muito menos sofre as mesmas restrições em todas as circunstâncias. Por exemplo, se a tradução do poema "Daddy" de Sylvia Plath é de difícil realização em português, uma vez que seu tom sombrio e infantil deriva muito das rimas e assonâncias internas extremamente frequentes em [u], som que não é tão recorrente em

português como é em inglês, isso não significa que nenhuma língua latina não possa realizá-lo. Tal qual o castelhano, no catalão é de uso muito corriqueiro a segunda pessoa do singular e do plural, o que garante, no singular, o uso do "tu", e no plural, algo que é uma característica exclusiva do catalão — neste par que se tomou aqui para exemplo —, é que os verbos se conjugam sempre em ditongos terminados em [u]. Assim, é possível dizer que talvez o catalão, mais do que o espanhol e o português, pudesse traduzir melhor o tom do poema de Plath — isto é, com menos ou talvez quase nenhuma perda —, embora tenha se elencado aqui apenas um de seus atributos principais.

Essa perspectiva de Britto, propondo aspectos relevantes da obra de um/a poeta para escolher quais priorizar e quais sacrificar, também foi contemplada por Ana Cristina Cesar. Ao comentar sobre suas traduções de poemas de Emily Dickinson, Cesar estabelece as características — tanto formais quanto de conteúdo, enredadas entre si — mais relevantes que serviram de limites à sua prática tradutória, com base em sua leitura da poesia de Dickinson: o tipo de prosódia, o tom, a densidade nas entrelinhas e a precisão dos poemas. Ao elencá-las, expõe que "na medida em que esses pontos básicos sejam respeitados, outras perdas ou substituições podem ser aceitas" (CESAR, 2016, p. 437). É fundamental a compreensão que ela exemplifica, conceituando-a em termos de fidelidade (CESAR, 2016, p. 437), demonstrando na prática aquilo que Britto também faz. Embora esses critérios que Cesar tenha elaborado sejam abordados pelas teorias da poética e da tradução em seu aspecto mais amplo, a forma como ela os especifica vem de sua avaliação particular da obra de Emily Dickinson, influenciada ou não por outros trabalhos que tenham fornecido informações para essa

interpretação. Assim, argumenta-se que é preciso haver uma reflexão que reúna em si tanto conhecimentos gerais do gênero literário quanto aqueles específicos sobre a obra, o que pode ser feito tanto com o auxílio de uma fortuna crítica quanto de uma observação e audição atenta da poética de quem se traduz. Esta prática, por fim, pode ser auxiliada pelos Estudos da Tradução em sua perspectiva teórica, especialmente em termos de ética de tradução, e na vertente prática, fornecendo metodologias com um certo grau de flexibilidade, conforme se tem argumentado, para que o/a tradutor/a possa considerá-las de forma adaptada às necessidades de sua proposta de tradução e à leitura que faz do texto fonte. É com base nessa noção que, na introdução aos comentários da tradução desta pesquisa, a seção 4.1 discutirá o verso livre em inglês para então compreender os traços gerais dos poemas de *The Awful Rowing Toward God*, vislumbrados com relação ao seu aspecto formal e de conteúdo, assim como à luz da leitura bachelardiana, exposta no primeiro capítulo, e de uma perspectiva não sexista, segundo a próxima seção deste.

Com relação ao argumento de Ana Cristina Cesar de que os elementos que não se relacionam com aqueles básicos à poética de Dickinson podem ser perdidos ou substituídos, Paulo Henriques Britto também indica algo muito semelhante, afirmando que "meu pressuposto básico é o de que uma tradução que *altera* um elemento importante do original é melhor do que uma que *omite* um elemento importante" (2012, p. 145). Certamente que essa alteração tem limites, uma vez que se pretende uma tradução que não reinvente o texto qual uma adaptação, afirmando que é melhor que, se for preciso mudar excessivamente algo, que essa operação recaia sobre elementos não cruciais do texto. Para

agir conforme às necessidades da tradução poética, Britto defende uma tática de compensação, na nomenclatura dele, que se baseia em "lançar mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir" (2012, p. 146). Portanto, é preciso saber reconhecer quais recursos estão em jogo no texto fonte para saber como recriá-los, compensá-los ou justificar — se houver espaço para isso em paratextos — a impossibilidade de abarcá-los na tradução.

Álvaro Faleiros, em seu livro *Traduzir o Poema* (2012), após expor diversas abordagens brasileiras sobre a tradução poética, elege como referencial o método de Jean-Michel Adam para o desenvolvimento de seu livro, resumindo algumas das bases teóricas deste, com a contribuição de apontamentos de Henri Meschonnic e Julia Kristeva. De Adam, Faleiros considera os três níveis de leitura de um poema, que são, sintetizando suas palavras: 1) gráfico; 2) fônico (em termos de ritmo e textura fônica); 3) imagético com relação aos "contextos dos referenciais" (2012, p. 38). Como seu livro se dedica à análise de poemas tanto em que a tipografia e disposição gráfica são relevantes (como os caligramas de Apollinaire; o que muito se encontra na poesia concreta), quanto aqueles que apresentam metro e rima, o auxílio que seus capítulos prestam à tradução do verso livre, que ele também apresenta ao final, é a percepção principalmente dos elementos que compõem a textura fônica, noção tomada de Pierre Léon.

Segundo essa organização de aspectos sonoros de um poema, haveria tanto uma *distribuição fonemática quantitativa* (FALEIROS, 2012, p. 144) que trata tanto das rimas quanto das relações de assonância e aliteração, relacionada também com a *distribuição*

sintagmática acentual através do ritmo, quanto uma *distribuição paradigmática* que trata de uma "recorrência das mesmas formas" (LÉON, 1993, p. 56 e ss. apud FALEIROS, 2012, p. 145), seja através de paralelismos sintáticos, de pontuação ou de afixo. A importância de reconhecer essa dimensão sonora, na tradução da poesia em verso livre, se deve muito por sua maior flexibilidade rítmica (embora possa conter padrões, conforme será exposto na seção 4.1), e por ser, em geral, escrita em versos brancos. Dispensando rimas ao fim dos versos, as poéticas em versos livres trabalham assim com outras técnicas de som, que não são apenas efeitos de finalidade unicamente melódica, mas trazem consigo um sentido, que, relacionando-se com o conteúdo do poema, matizam-no de outras maneiras, reafirmando ou contrariando-o. Porém, após repassar algumas formulações a respeito das consoantes e vogais, Faleiros afirma que "há unanimidade entre os autores acima citados quanto à afirmação de que o valor dos sons não é absoluto, mas depende do modo como se articulam os sons e do lugar que ocupam no sistema da obra" (2012, p. 150–151). Ainda assim, ele traz a interessante contribuição de Léon de que as vogais em um texto constituem o *conjunto do espectro* deste, e as consoantes, "por possuírem pontos de articulação mais precisos que os das vogais, funcionam mais como elementos significativos na distribuição fonemática do texto" (ibid., p. 150), sendo que ambos os critérios devem ser considerados em seu todo, isto é, não apenas os sentidos que cada tipo de vogal ou consoante possam ter isoladamente, mas no fluxo de um poema, o que, por sua vez, justifica alterações na categoria vocálica ou consonantal tendo em vista essas relações contínuas.

Como a tradução encara esses aspectos e somente se efetiva

quando assume uma atitude frente a eles, é nesse ponto que Faleiros não deixa de mencionar que "traduzir é posicionar-se eticamente" (2012, p. 167). Embora a seção 3.2 vá se dedicar a isso com relação ao viés ideológico dos questionamentos feministas, tendo em vista a noção de (re)enquadramento de Mona Baker — que antes abre espaço para que o/a tradutor/a escolha o que é ético ou não, pedindo que essa postura seja abertamente tomada, ao invés de exigir uma determinada forma de ética —, aqui será preciso previamente compreender como Faleiros traz a discussão de Berman e Meschonnic sobre o tema:

Com efeito, as posturas adotadas pelos dois teóricos têm o objetivo comum de atentar para o fato de que, na França, assim como na maioria das culturas dominantes, tende-se a "homogeneizar" a tradução, ou então "quebrar o ritmo do texto". Dentre os dois autores, é Meschonnic quem se dedica ao texto poético, além de também sistematizar as "tendências deformadoras", chamadas por ele de "teratologias". (2012, p. 169)

Essas constituem operações que tanto retiram quanto acrescentam palavras ao poema fonte, assim como reposicionam seus elementos ou os substituem (sendo que nesses dois casos podem recorrer também às somas e reduções). Elas alteram o "ritmo semântico" do poema, conceito de Meschonnic que entende o ritmo como "organização do movimento da fala na escritura", uma vez que esse teórico "privilegia as articulações e o movimento do discurso" (MESCHONNIC, 1999, p. 56 apud FALEIROS, 2012, p. 170). No entanto, Faleiros critica a compreensão de Meschonnic da unidade da poesia como o poema e não como forma e

conteúdo, perdendo de vista como analisar as "deformações" articuladas dentro dos poemas.

De toda forma, a oposição mais interessante que Faleiros realiza em sua breve comparação crítica sobre as posturas dos teóricos dá-se ao contrastar a perspectiva ética de cada um deles. Para Meschonnic, ela seria "a busca de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito" (2007, p. 8 apud FALEIROS, 2012, p. 170) e a ética da tradução seria algo "como a reorganização do movimento da fala (e, portanto, desse sujeito) na escritura" (ibid.). Por outro lado, Berman coloca a ética tradutória como a atenção para o "*contrato* fundamental que une a tradução a seu original [...] que proíbe de *ir além da textura do original*" (BERMAN, 2007, p. 38-39 apud FALEIROS, 2012, p. 171, grifos do autor). A crítica de Faleiros a este, por sua vez, é que essa concepção bermaniana pode muitas vezes desvalorizar formas de tradução hipertextuais que "podem, em alguns casos, chegar a determinados movimentos da fala gestualmente tão vivos quanto aqueles do texto fonte" (ibid.). Portanto, será preciso abordar a ética da tradução e como ela regula a medida da inventividade, para que se compreenda como a ética delimita o espaço da criação na tradução poética.

3.1.2 Apontamentos sobre a ética da tradução e sua relação com a inventividade

Ainda que não seja estritamente necessário desfiar de forma explícita o debate sobre a ética da tradução aqui, uma vez que esta

pesquisa já se manifesta abertamente sobre suas posturas e justifica-se para tal, acredito que realizar comentários abreviados sobre o tema e contextualizá-los em meio aos Estudos da Tradução seja pertinente à valorização do assunto. Se Britto, Cesar e Faleiros fornecem referenciais para a tradução de poesia, a forma como esses referenciais são observados se mescla com minha capacidade inventiva enquanto tradutora dos poemas de Anne Sexton. Para reconfigurar o poema tendo em vista esses parâmetros, demanda-se um processo de recriação que pode ser julgado por diversas instâncias. Tudo isso — como inevitavelmente todas as ações humanas, conforme será exposto a seguir — é mediado por uma ética.

Paulo Oliveira traz uma concisa e eficaz abordagem, calcada na filosofia, com relação aos Estudos da Tradução, para delimitar o que é a ética e como ela se mostra nessa área, com exemplos que demonstram suas opiniões, assim como sutis colocações que também as evidenciam⁴⁶. Em primeiro lugar, ele distingue a origem da palavra (*éthos*) em suas duas formas: a ética como conjunto de propriedades de caráter (normas e valores) e enquanto hábitos. No entanto, ambas estão relacionadas, uma vez que os hábitos são transmitidos de geração a geração através de discursos que justificam sua razão de ser e, portanto, permitem sua manutenção (OLIVEIRA, 2015, p. 73), o que ocorre de maneira específica em cada local e em cada época. Por ter essa dimensão temporal e circunstancial, a ética não pode se pretender uma e imutável, pois

⁴⁶ Seria interessante se Oliveira demonstrasse para com as mulheres a mesma sensibilidade ética que possui para com imigrantes, uma vez que justifica o uso do masculino genérico na escrita de seu texto apenas por "razões de estilo" (OLIVEIRA, 2015, p. 71). A discussão que critica esse uso será apresentada no contexto da seção a seguir, na subseção 3.2.2.

O que temos, na verdade, é uma tensão dialética entre a pretensão universalista e os diversos contextos de aplicação que levam à criação, manutenção ou ao eventual abandono ou enfraquecimento dos diferentes sistemas éticos. Aquilo que em um certo momento contestava algo antes tido por 'natural' pode tornar-se tão aceito, tão habitual, que passa então a ser uma espécie de 'segunda natureza' do homem. (OLIVEIRA, 2015, p. 75)

No âmbito dos Estudos da Tradução, Oliveira reconhece uma dicotomia geral que os perpassa, que é discutida e recusada por Anthony Pym: a deontologia (nos códigos de ética, de qualidade concreta), de um lado, e, do outro, a ética (filosófica, de qualidade pura) (OLIVEIRA, 2015, p. 76). Oliveira relaciona essas duas perspectivas com uma das inúmeras diferenciações existentes entre escolas dominantes de ética, divididas conforme a natureza/foco de seus princípios básicos: neste caso, ou centrados na motivação do agir ético (como se vê na elaboração de catálogos de normas, na deontologia, mas que também abrange questões filosóficas abstratas), ou em seus resultados (enfoque consequencialista) (OLIVEIRA, 2015, p. 81–2).

O ponto principal do autor é demonstrar, através de uma discussão filosófica sobre Kant e seus críticos, como alternamos entre posturas deontológicas e consequencialistas na vida, o que também vale para a tradução. Ao comparar esse debate com o posicionamento de Wittgenstein, reconhece que em ambos existe uma diferença entre

absoluto/inegociável e o relativo/priorizável, sendo que, na necessidade inexorável de fazer escolhas, roga-se que o absoluto deve ser preservado, o que, segundo Oliveira, "não é, por sua vez, nem necessariamente universal, nem sempre definível ou conhecido *a priori*" (2015, p. 85). Voltando à tradução, isso conduziria ao limite de que toda possível elaboração de normas éticas só seria válida localmente e passível de reformulação ao longo do tempo (OLIVEIRA, 2015, p. 85). Porém, a ética é incontornável, ponto a partir do qual Oliveira critica uma opção conceitual de Berman: o autor afirma que, mesmo que exista uma tradução antiética, não existe alguma que se exima da responsabilidade ética, de forma que a expressão "tradução ética" bermaniana, por melhor intencionada que seja, "não é feliz" (2015, p. 76). Vale lembrar que Berman opõe a "tradução ética" à "tradução etnocêntrica" (BERMAN, 2013, p. 34), tendo em vista sua afirmação de que o ato ético "consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro" (BERMAN, 2013, p. 95), de forma que assim estabelece um diálogo entre a obra estrangeira e sua tradução em outra cultura. O posicionamento é bastante válido ao valorizar a corporeidade dos textos e respeitar sua literalidade viva, em uma reação à tradição francesa que se regeu pela perspectiva da recepção, reformulando drasticamente textos através da tradução. No entanto, como Oliveira afirma, a ética está implicada em tudo, e, além disso, Berman toma um valor específico para delimitar um referencial ético geral.

Oliveira destaca, porém, que apesar da "virada cultural" que atravessou os Estudos da Tradução, a agência dos/as tradutores/as em meio ao mercado ainda é muito restrita. A atividade continua sendo relegada à função de "transcodificadora", ainda mais no contexto do uso

disseminado das ferramentas computacionais de tradução (OLIVEIRA, 2015, p. 87). Assim, assumir uma postura ética, seja ela qual for, depende muito do espaço oferecido — e conquistado, através de negociações — ao/à tradutor/a para colocar-se com relação às escolhas que deve tomar no processo de tradução. A medida dessa agência é um dos temas fundamentais nos Estudos da Tradução quando deixaram de concentrar-se em perspectivas descritivas para compreender processos de comunicação global entre culturas (INGHILLERI e MAIER, 2008, p. 101), o que inclui de forma mais complexa sua dimensão política e social. Apesar da centralidade que a responsabilidade ética passou a assumir no campo, o que, portanto, trouxe à tona distintos critérios de acordo com as vertentes e teóricos/as, ainda não há um consenso sobre o que seria uma postura ética na tradução, embora se afirme certamente que há uma responsabilidade ativa e inevitável com relação a ela para tradutores/as e intérpretes (INGHILLERI e MAIER, 2008, p. 102). O grau dela, porém, depende da autonomia de cada tradutor/a ou intérprete frente ao que deve ser traduzido ou interpretado.

Em termos gerais, uma pesquisa de tradução comentada de um texto poético tem uma obrigação ética para com os Estudos da Tradução — e o meio acadêmico, conseqüentemente — e outra para com a poesia de uma autora. No primeiro âmbito, deve respeito ao que já foi elaborado na área, usando referências — seja para confirmá-las como suporte ou recusá-las através da crítica —, em prol da continuidade do desenvolvimento dos saberes. Qualquer tipo de inovação, neste caso, intelectual, é pautada pelo diálogo com a produção já existente, ainda que nem sempre acessível, por inúmeras razões: desde a indisponibilidade de materiais até a impossibilidade de obtê-los por

questões econômicas, ou até por barreiras linguísticas, entre outros fatores. No segundo aspecto, a ética diz respeito tanto à autoria da obra quanto ao público a que se destina, assim como à tradutora que opera com essas fronteiras. Especificamente, esta pesquisa buscou dialogar com a Teoria Literária e os Estudos da Tradução para mostrar como o livro *The Awful Rowing Toward God* de Anne Sexton foi lido e, portanto, traduzido. Por tratar-se de uma poeta pouco presente no mercado editorial brasileiro, circulando mais por revistas eletrônicas, a novidade que seu trabalho ainda representa, por um lado, dificulta traduções muito desviantes de seus parâmetros originais (de ritmo, som, imagética) uma vez que se deseja introduzir sua poesia o mais próxima de si própria o quanto for possível, devido à escassez desse trabalho até hoje. Por outro lado, e por essa mesma razão de ainda ser pouco presente, talvez se possa reimaginar sua poesia para incentivar mais a sua entrada para público brasileiro. Combino, por minha escolha, ambas perspectivas: tomo os referenciais da tradução poética como parâmetros válidos e necessários ao gênero literário em questão, mas também trago a importância do debate feminista sobre a obra de Anne Sexton e dos Estudos da Tradução para outras liberdades, conforme será descrito na seção seguinte. As escolhas não manterão uma coerência entre si ao longo da obra toda, mas serão negociações localizadas frente àquilo que eu, enquanto tradutora e pesquisadora, considerar de maior importância e, por isso, os comentários de tradução não somente buscam legitimar minhas escolhas, mas expõem minha ética tradutória.

Em meio a esses critérios poéticos e éticos, tanto libertadores quanto restritivos, a tradução dos poemas de Anne Sexton se realiza mediante minha inventividade, um acúmulo de conhecimentos e

experiências, tanto linguísticas quanto literárias, culturais e espirituais. Diferentemente de textos que enfocam em questões referenciais ou interpretativas, a produção artística, conforme Haroldo de Campos expõe retomando Max Bense, é uma "informação estética [que] não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo [e pela] artista" (CAMPOS, 2004, p. 33). Se antes Oliveira retomava a oposição de Wittgenstein entre absoluto/inegociável e relativo/priorizável para abordar a negociação tradutória, o texto literário estaria imerso no absoluto. Porém, como já discutido antes, recuso a ideia de intraduzibilidade, inclusive através de Campos, que afirma como "admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos" (2004, p. 34). Dissolvendo a sacralidade do texto fonte, reconhece-se nele um conjunto de operações sonoras e semânticas em uma determinada ordem que configuram um corpo, que Campos toma de Charles Morris o nome de "iconicidade do signo estético" (2004, p. 35), e este será submetida à criatividade do/a tradutor/a com maior ou menor êxito para gerar uma outra obra literária, pois a "tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (2004, p. 35). A ética, então, mede o quão perto ou longe o/a tradutor/a deseja e efetivamente consegue ir nessa recriação e o que ela significa para as pessoas envolvidas no processo. Essa é uma responsabilidade individual e que, portanto, deve-se enunciar em sua subjetividade, uma vez que a "tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido[a]" (2004, p. 43). O entrelaçamento com o âmbito acadêmico

não deve toldar nem eliminar esse fator, mas expor lucidamente como ele funciona, de forma a contribuir com outras traduções, neste caso, dos poemas de *The Awful Rowing Toward God* de Anne Sexton, mas também fornecer novas percepções dentro dos Estudos da Tradução e à tradução comentada de poesia.

3.2 Tradução sob uma consciência feminista

3.2.1 *Feminist Translation Studies* e a prática de tradução poética: conciliações

Embora esta pesquisa não tenha sido concebida inicialmente dentro de algum paradigma teórico com enfoque nos aspectos ideológicos da tradução, o desenvolvimento dela trouxe essa questão à tona para que fosse melhor conduzida. Voltada em primeiro lugar aos problemas e buscas da tradução poética exigindo o conhecimento de aspectos espirituais e/ou religiosos pertinentes ao *The Awful Rowing Toward God*, recorrendo superficialmente ao aporte da psicanálise através de comentadores/as da obra de Sexton, o contato posterior com os Estudos da Tradução em sua intersecção com os Estudos de Gênero levou à percepção de que essa área teria a contribuir para uma tradução que fosse de acordo com a própria representação que valoriza a pessoa e obra da poeta, conforme apontado pela leitura de Adrienne Rich na seção 2.1.3.

Através do contato com o artigo "(Re)examinando horizontes en los Estudios Feministas de Traducción: ¿Hacia una Tercera Ola?" (CASTRO, 2009), responsável por fazer uma revisão bibliográfica sobre as produções dessa intersecção, foi possível conhecer algumas de suas premissas e compreender a pertinência delas a esta pesquisa. A autora repassa questões centrais levantadas desde sua suposta "origem" (associada sempre à escola canadense de tradução) e faz uma crítica à importância que ainda se atribui a essa geração, demonstrando que muito foi e tem sido feito desde então, para apontar novos rumos a esse campo de estudos. Se os Estudos da Tradução, com a virada cultural em voga nos anos 70 e 80, já compreendiam como a ideologia mediava os fluxos literários (e consequentemente tradutórios) através dos trabalhos da Escola de Manipulação e a Teoria dos Polissistemas (CASTRO, 2017[2009], p. 220), seu contato com os feminismos permitiu entender como as opressões de gênero os influenciavam duplamente: ao dificultar o acesso às mulheres ao meio literário como autoras e isso, por sua vez, tornava suas chances de serem reconhecidas fora de seus países ainda menores. Além dos fluxos, a forma como a literatura escrita por mulheres (quando traduzida) se faz representada é outro critério de cunho profundamente ideológico, uma vez que o/a tradutor/a "não é, e nunca poderá ser, um filtro transparente através do qual o texto passa,

mas antes é uma poderosa fonte de força criativa de transição"⁴⁷
(BASSNETT, 1992, p. 70), de forma que:

Assim, os feminismos constataram que o fato de não subscrever de forma consciente uma ideologia particular em tradução implica aderir de forma inconsciente à ideologia dominante (patriarcal), aquela que possuem todas as sociedades, e que é dominante tanto em sentido numérico quanto porque apoia os interesses da classe dominante, o que a obriga a disfarçar-se e operar no nível do inconsciente (ALTHUSSER, 1975). Por esse motivo, apresenta-se ante ao tradutor ou à tradutora como “normal”, “natural” e incontestável, atingindo assim seu propósito de dominação simbólica (BORDIEU, 1998) que converte as e os tradutores/as “inconscientes” em ingênuos veículos de transmissão e legitimização do discurso dominante, com o prejulgamento agregado de que a ideologia é mais eficiente quando não se manifesta explicitamente como tal. (CASTRO, 2017[2009], p. 221)

Com essa compreensão em mente, é possível encontrar nos estudos feministas da tradução uma articulação propositiva, guiados fundamentalmente por abordagens que resgatam o trabalho de tradutoras que historicamente foram invisibilizadas, que repensam estratégias de tradução com consciência de gênero, que fazem uma crítica às traduções de textos de mulheres (particularmente aqueles de viés feminista ou com nuances do tipo) e um debate teórico sobre as políticas de tradução (cf. CASTRO, 2009; BLUME, 2010). Essas propostas continuam a servir de

⁴⁷ ["is not, and never could be, a transparent filter through which a text passes, but is rather a very powerful source of creative transitional energy"]

eixos aos estudos feministas da tradução, como se pode verificar nos títulos das seções do segundo volume de *Translating Women*: "O papel de mulheres escritoras e tradutoras; a aplicação do feminismo na literatura e na tradução; a leitura e tradução de mulheres em seus contextos; projetos feministas de literatura e tradução" (FARAHZAD; FLOTOW, 2017).

Ou seja, não é mais possível ignorar o fato de que o/a tradutor/a se faz presente através do que escolhe traduzir e como o faz, sendo que ambas as instâncias são influenciadas por questões de gênero culturalmente solidificadas, que, dentro dos atuais paradigmas dos feminismos transnacionais, englobam igualmente as especificidades de raça, classe e geografia. Entretanto, somente foi possível desenvolver essa percepção com a extensa produção de qualidade, assim como reavaliação crítica, das primeiras tendências desses estudos — centralizadas nas produções da escola canadense dos anos 80 e 90 —, que foram, e continuam sendo, rigidamente acusadas de sugerirem abordagens tão problemáticas quanto as questões que apontavam: em especial, a estratégia de *hijacking*, que buscava alterar drasticamente alguns aspectos dos textos originais em prol das pautas feministas (FLOTOW, 1991, p. 78–80). Além disso, o que vem de encontro com esta pesquisa e os atuais estudos feministas da tradução, houve a crítica que enxergou que algumas propostas da escola canadense,

ao proclamar que seu objetivo consiste em “*making language speak for women*” em todas as circunstâncias, acabam relacionando a tradução feminista com uma atitude essencialista baseada

numa cultura feminina distintiva que apaga as diferenças entre as próprias mulheres, e com uma definição universal e estável das mulheres como grupo oprimido. (CASTRO, 2017[2009], p. 224)

Foi com base nessa contestação que estudos posteriores reconduziram suas atenções para uma perspectiva que considerava mais aspectos locais, temporais e políticos, como se pode encontrar em ambos volumes de *Translating Women* — principalmente no segundo (FARZANEH; FLOTOW, 2017), uma vez que o primeiro (FLOTOW, 2011) se concentrou mais nos Estados Unidos, Canadá e na Europa Ocidental, e o seguinte trouxe trabalhos de/sobre o Irã, a Turquia, a Europa Oriental, o Japão, Colômbia, Cuba, China, Sri Lanka, México e Marrocos — e de *Feminist Translation Studies* (CASTRO; ERGUN, 2016). Enquanto que os estudos organizados por Farzaneh e Flotow apresentavam casos específicos e bem contextualizados em termos políticos, históricos e culturais sobre a prática, teoria e crítica de tradução de textos de mulheres, o volume editado por Castro e Ergun trouxe essa mesma abordagem — a perspectiva dos feminismos transnacionais — orientada de forma a unir a dimensão teórica com a prática nos estudos feministas da tradução. A publicação, inclusive, tem como ponte entre os eixos a reflexão de intelectuais de diversas áreas sobre o tema em uma mesa-redonda interseccional voltada para tradução e feminismo, assim como uma sugestão pedagógica para incluir esses estudos em aulas universitárias.

Entre essas publicações, foi possível encontrar conceitos e discussões que não somente ajudaram a repensar meu projeto de

tradução e viés de pesquisa, como também acrescentaram planos e questionamentos que inicialmente não constavam nela. Dentre todos os capítulos, o que mais diretamente se relacionou foi o de James Underhill, cuja análise de comparação entre as traduções dos poemas de Emily Dickinson para o francês toma como critério fundamental a exigência de saber escutar sua poesia, apoiando-se na noção de que "o que importa para Meschonnic é a forma como o significado do poema se consolida por seu padrão sonoro, por exemplo, pelo significativo aparelhamento de conceitos através da rima ou outras formas de 'orquestração'"⁴⁸ (2011, p. 204). Ou seja, neste caso, para que os/as tradutores/as pudessem recriar a poesia de Emily Dickinson, precisariam atentar para o fato de que "o padrão sonoro da poesia de Dickinson claramente faz parte de sua voz. Essa voz não é simplesmente uma voz significativa. É uma voz ressoante"⁴⁹ (2011, p. 205), mas, como seu estudo mostra, a preocupação deles/as foi majoritariamente movida pelo sentido dos poemas, deixando que ele se sobrepusesse aos sons, ainda que alguns/algumas tenham tido maior sucesso no aspecto formal do que outros/as. O fundamental de sua pesquisa é dissolver mitos essencialistas com relação à prática tradutória, provando que as melhores traduções não se relacionam com o gênero do/a tradutor/a, muito menos sua afinidade com a chamada *écriture féminine*, de forma que, embora "[o] gênero permanece uma questão política — uma questão urgente e crucial: mas no domínio da poesia, o que conta no

⁴⁸ ["what matters to Meschonnic is the way the meaning of the poem is consolidated by its sonorous patterning, for example, by the meaningful harnessing of concepts through rhyme or other forms of 'orchestration'"]

⁴⁹ ["the sound patterning of Dickinson's poetry clearly forms part of her voice. That voice is not simply a meaningful voice. Is is a resonant voice"]

poema é nossa habilidade de 'ouvi-lo'⁵⁰ (2011, p. 236). Como o próprio Underhill afirma, tal critério não torna a preocupação com as questões de gênero irrelevantes, mas compreende quais outras exigências são imprescindíveis. Considero que, ao invés de hierarquizar esses saberes, colocando as necessidades da tradução poética em primeiro plano e as de gênero em segundo, acredito mais em sua coexistência enquanto uma prática de tradução poética com consciência feminista: que tem em mente os aspectos de gênero durante a leitura de um livro de poesia, feita de forma contextualizada, e procura na medida do possível uma conciliação que evite incorrer inconscientemente nos modos de ação da ideologia dominante, conforme apontado por Castro. Ainda há margem para que esse gesto seja conscientemente cometido, justificando tal postura na adequação ao contexto do texto fonte (se ele é abertamente misógino e/ou se apoia em concepções patriarcais), cabendo à/ao tradutor/a feminista denunciar este aspecto através de paratextos (como notas de rodapé ou comentários em prefácios e posfácios), sem, entretanto, apagar essa característica ao traduzir o texto.

Essas reflexões conduzem à necessidade de atentar para como aspectos de gênero são representados no texto fonte e por sua vez cuidar para como serão traduzidos, conjuntamente aos parâmetros sonoros, rítmicos, semânticos e imagéticos. No caso de *The Awful Rowing Toward God* de Anne Sexton, inúmeras questões poderiam ser levantadas em meio aos debates dos estudos feministas da tradução, mas, considerando o que seria mais pertinente a esta pesquisa, três tópicos se mostraram mais prementes: 1) o uso que Sexton faz da

⁵⁰ ["gender remains a political question — a crucial and urgent question: but in the domain of poetry, what counts is the poem and our ability to 'hear' it"]

imagem da Morte enquanto figura masculina (em diálogo com Emily Dickinson) e como traduzi-la para o português, língua em que a mesma palavra é um substantivo feminino; 2) algumas considerações sobre gênero gramatical, presentes no português e ausentes no inglês, que apresentaram desafios na tradução de alguns poemas (reflexão teórica a partir da prática); 3) a concepção da tradutora como envolvida em uma prática de (re)enquadramento, que conta com um deslocamento temporal, espacial e cultural; e quais afinidades e aflitos surgem dessa relação específica (reflexão sobre como a construção da prática levanta questões teóricas).

3.2.2 Questões linguísticas de gênero dialogando com a tradição literária e a distinção entre o inglês e o português

Partindo de desafios linguísticos trazidos à tona pela tradução em si que exigiram debate teórico, esta seção se dedicará em primeiro lugar à discussão de um aspecto pontual do poema "After Auschwitz" (SEXTON, 1975, p. 26–27) baseado em uma questão de gênero que realiza um diálogo com a tradição poética estadunidense, especificamente na figura da Morte na poesia de Emily Dickinson. Como segundo ponto, será abordado como as traduções de alguns poemas de *The Awful Rowing Toward God* apresentaram problemáticas de gênero devido aos substantivos e pronomes sem marcação de gênero que, na tradução ao português, tiveram que adquiri-la, processo que, conforme desenvolvido acima, está inteiramente permeado por influências ideológicas.

"After Auschwitz", segundo descrito antes, expõe os julgamentos negativos que a persona poética possui sobre personagens masculinas (note-se que tanto o nazista quanto a morte são explicitados como homens através de pronomes possessivos), centralizando sua crítica à violência e crueldade das figuras humanas, colocando a morte como espectadora das falas da persona poética, personificada não com o uso de letra maiúscula, mas pelos gestos que realiza. Isso trouxe um problema à tradução, pois "morte" é um substantivo feminino, e a eleição do gênero no texto em inglês não foi gratuita, pois era opcional (Sexton poderia tê-lo neutralizado utilizando "its" ao invés de "his"). Além disso, pesquisa subsequente evidenciou como esse uso específico não foi uma escolha pontual, mas dialogava com a obra de Emily Dickinson, pois, de acordo com o que James Underhill criticou na prática de tradutores/as de seus poemas ao francês, "com relação ao gênero, nenhuma (ou pouca) tentativa foi feita para transmitir uma personificação de gênero, o que é muito presente na prática poética de Dickinson. Enquanto a Morte é masculina em sua poesia, torna-se feminina nas traduções (*la mort*)"⁵¹ (2011, p. 218). Esse diálogo não é exclusivo de Sexton, uma vez que, como Rachel Wetzsteon afirma, "a poesia confessional, com suas árduas escavações nos confins do eu, não seria tão rica sem o exemplo de Dickinson"⁵² (2003, p. xxxi), sendo que "inúmeros/as poetas, como Dickinson antes deles/as, fazem da morte uma personagem: Anne Sexton intitulou um de seus poemas como 'For

⁵¹ ["with regard to gender, no (or little) attempt is made to render gendered personification, which is very present in Dickinson's poetic practice. Where Death is masculine in her poetry, it becomes feminine in the translations (*la mort*)"]

⁵² ["confessional poetry, with its harsh excavations of the self's deepest places, would not be as rich without Dickinson's example"]

Mr. Death Who Stands with His Door Open', e o poema 'Death & Co.' de Sylvia Plath personifica não só uma, mas *duas* Mortes"⁵³ (2003, p. xxxii). Em todos os poemas mencionados, a figura da morte, espelhando Dickinson, é masculina.

No caso de Sexton em "After Auschwitz", seria preciso transformar o gênero da palavra na tradução ao português, do contrário haveria não somente um desrespeito à escolha da própria autora, mas à tradição a qual ela se filia, ignorando a genealogia literária da qual é filha. Portanto, analisando os trechos em que a morte aparece:

And death looks on with a casual eye
and picks at the dirt under his fingernail.

(...)

And death looks on with a casual eye
and scratches his anus.

A proposta tradutória, para resolver a questão, apelou para uma das representações iconográficas mais recorrentes da figura simbólica da morte: a de um esqueleto portando uma gadanha/foice, instrumento de ceifadores/as. Assim, uma forma de aludir à morte personificada seria chamá-la de ceifadora, adjetivo e substantivo que pode assumir forma masculina. Desta maneira, uma possível solução que contemplasse as necessidades postas seria:

⁵³ ["several poets, like Dickinson before them, make death a character: Anne Sexton titled one of her poems 'For Mr. Death Who Stands with His Door Open', and Sylvia Plath's 'Death & Co.' personifies not one but *two* Deaths]

E o ceifador só observa com um olhar casual
e tira a sujeira embaixo da sua unha.

(...)

E o ceifador só observa com um olhar casual
e coça seu ânus.

Aqui, usou-se uma tática de substituição associativa com base em imagens culturalmente formadas a respeito da alegoria da morte. Pode-se objetar que tal representação já possui sua própria nomenclatura em inglês: *the Reaper*. De fato,

O *Grim Reaper*, mais conhecido como O Ceifador, no Brasil, é alegoria comum da morte no imaginário coletivo ocidental, representado por um esqueleto vestido de preto que carrega uma foice para desprender a alma de corpo. O Ceifador também “exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 622 apud FIORI, 2017, p. 132)

No entanto, apesar do uso de "ceifador" trazer uma imagética que não condiz com o contexto parte católico parte protestante do livro de Sexton, dado que ela mesma não usa o termo "reaper", não se pode dizer que tal representação esteja completamente deslocada do universo da poeta, uma vez que pertence justamente ao "imaginário coletivo ocidental", no qual ela foi formada e viveu. Assim, em prol de seu diálogo com a tradição e escolha, dentro da consciência dos usos de

gênero, acredito que essa é uma opção razoável para a tradução. Outros casos, porém, apresentaram problemas ainda mais complexos, e para tanto foi preciso recorrer ao trabalho de Olga Castro (2010) para buscar estratégias que auxiliassem a compreensão do que estava em jogo e formas de lidar com os desafios postos. Trabalhando tanto com a dimensão do discurso (expressões que reforçam estereótipos e opressões de gênero) quanto da palavra (o gênero em si manifestado nelas), enfocarei em sua abordagem sobre as palavras pelo tipo de desafio colocado pelos próprios poemas de Anne Sexton.

Trabalhando com o par castelhano/inglês, embora o gênero de alguns substantivos seja diferente entre esta língua latina e o português, ambas possuem o que Castro chama de gênero gramatical para seres e objetos não sexuais (2010, p. 298), diferentemente do inglês, que apenas marca o gênero de seres sexuais, o que, por sua vez, gera diversos tipos de problemas de tradução, muitas vezes porque não há informações suficientes. Isso se nota facilmente no exemplo que a autora fornece, pois a frase "my teacher's friend", sem contexto que especifique, comporta quatro possibilidades: uma amiga de minha professora, um amigo de meu professor, uma amiga de meu professor e um amigo de meu professor (2010, p. 299). Em outro caso de situação inversa, a tradução de uma língua como o português e o castelhano, quando contam com uma frase de sujeito oculto, exigem que o sujeito apareça no inglês: "fez seu dever de casa" exige que seja explicitado "he/she/s/he did her/his homework" (2010, p. 300). Por fim, um terceiro caso, também na direção do inglês, é a dificuldade de saber identificar se o masculino foi usado com valor específico ou genérico, de forma que na língua meta será preciso dizer se "tios" são "uncles", "aunts and

uncles", "aunt and uncle", "aunt and uncles", "aunts and uncle" (2010, p. 300).

Com tantas possibilidades em vista, Olga Castro, investigando empiricamente o processo de tradução com seus/suas alunos/as, confirmou o "Male-As-Norm Principle" (BRAUN, 1997, p. 3 apud CASTRO, 2010, p. 300). Este é um comportamento tendencioso no qual, quando não se sabe o gênero a que se refere determinada expressão ou palavra, costuma-se traduzi-la para o masculino, conduzindo e reafirmando o apagamento do feminino, processo que parte do linguístico e conseqüentemente afeta o cognitivo (uma vez que se torna parte constituinte da construção mental dos papéis sociais de gênero). A força que esse tipo de postura possui deriva de que:

Essas normas e expectativas, que influenciam tanto na percepção de tradutoras/es sobre seu trabalho como na avaliação que a sociedade realize desse trabalho, coincidem com o pensamento hegemônico, e por isso a tradução, buscando assegurar sua aceitação, tende a moldar-se ao paradigma do discurso dominante, mostrando assim um viés conservador inclusive em maior medida que no texto de partida (LEVEFERE, 1992, p. 50).⁵⁴ (CASTRO, 2010, p. 301)

Assim, a autora propõe algumas estratégias que sirvam como metodologia de tradução não sexista, baseada em três processos: 1) a

⁵⁴ ["Estas normas y expectativas, que influyen tanto en la percepción de tradutoras/es sobre su trabajo como en la evaluación que la sociedad realice de ese trabajo, coinciden con el pensamiento hegemónico, y por ello la traducción, buscando asegurarse su aceptación, tiende a amoldarse al paradigma del discurso dominante, mostrando así un sesgo conservador incluso en mayor medida que el texto de partida (LEFEVERE, 1992, p. 50)."]

leitura crítica; 2) a reescritura ativa; 3) a ética de tradução (2010, p. 302). A primeira etapa para o reconhecimento de linguagem sexista pode ser muito bem beneficiada pela contribuição do chamado "feminismo linguístico de terceira onda"⁵⁵ (MILLS 2003, 2008 apud CASTRO, 2010, p. 302), justamente para não incorrer em essencialismos e saber ponderar sobre os contextos nos quais as palavras estão inseridas, visualizando-as pontual e especificamente. Para a segunda etapa, ela estrutura uma série de métodos baseados ou vindos diretamente de propostas de Anne Pauwels (1998) e Edward Said (1994), que brevemente descreverei a seguir.

A *compensação* (CASTRO, 2010, p. 302–303) se trata uma técnica que tenta lidar com a falta de marca de gênero em uma das línguas do par linguístico de tradução, optando ou pela *neutralização/generalização* (como, por exemplo, falar em "público leitor" para não especificar se "reader" é "leitora" ou "leitor"), ou pela *especificação/feminização* (que inclui marcar o gênero quando é sabido e, quando não, ou quando envolver uma coletividade, referir-se a ambos: "leitor/a", por exemplo). Ressalta-se aqui que a proposta feminista exposta aqui não é a de verter tudo ao feminino, mas evitar que o masculino seja tomado como sinônimo do universal, destarte, concebendo cada gênero como igualmente específico, sem sobreposição de um sobre o outro. O *transtorno linguístico*, por sua vez, cria neologismos ou intervêm graficamente (usando maiúsculas diferenciadas, negrito, pontuação, entre outras táticas) para tornar mulheres visíveis ou diferenciar palavras referentes a cada gênero ("dentista", por exemplo, seria "dentisto" para referir-se ao homem na

⁵⁵ ["third wave linguistic feminism"]

profissão) (2010, p. 303). A *correção do texto* se dá quando ele abertamente usa um termo sexista e a tradução opta por uma solução inclusiva, como a autora expõe: "los derechos del hombre" traduzido como "human rights" (2010, p. 303). A *escolha em contraponto* é uma opção que considera tanto a perspectiva hegemônica, sexista, quanto a subversiva, não sexista, e não possui alternativa de ser inclusiva, tendo que escolher entre a forma feminina e a masculina, refletindo sobre o que é efetivamente possível ser feito, porém tomando o cuidado de não reproduzir estereótipos falsos (2010, p. 303–4). Por fim, trabalhar com *metatextos*⁵⁶ é uma das táticas mais conhecidas de tradução feminista, pois apela aos espaços de introduções, prefácios, posfácios, notas de rodapé, entre outros, para poder justificar alterações no texto traduzido ou apontar questões misóginas que seria contraproducente apagar ou atenuar na tradução, usando o espaço como local de denúncia (2010, p. 304).

Por fim, para a aplicação de tais estratégias, Castro afirma que é preciso considerar: 1) qual a função que a tradução deveria cumprir no contexto ao qual se dirige; 2) a autoria do texto fonte; 3) o tipo de público a que se destina a tradução; 4) o tipo de gênero textual trabalhado; 5) a ideologia de gênero visível no texto; 6) as restrições econômicas impostas à atividade de tradução (prazos, pressões editoriais ou de clientes, ação de revisores/as) (2010, p. 304-305). E a ética, que é o terceiro fundamento de sua metodologia, enfatiza a consciência que o/a tradutor/a deve ter de ser um/a agente que efetivamente cria significados ao traduzir, e que deve assumir e tornar visível onde e como interviu no texto (2010, 305).

⁵⁶ Termo usado por Castro para referir-se aos elementos paratextuais.

Com relação aos critérios postos no parágrafo anterior, esta pesquisa de tradução comentada, em primeiro lugar, cumpre com o papel de contribuir com o registro de experiências inspiradas nos Estudos da Tradução. Particularmente, na tradução poética de uma forma de verso livre em inglês para o português, visando difundir a obra de Anne Sexton, e, em especial *The Awful Rowing Toward God*, que fornece outra perspectiva tanto temática quanto formal de sua escrita. Porém, também faz parte do campo dos Estudos da Tradução discorrer sobre a dimensão ideológica do processo de tradução, de forma que a abordagem feminista pode ser considerada na prática e inclusive sua discussão se torna fundamental tendo em vista a "virada cultural" dos Estudos da Tradução desde os anos 80 e 90. Pensando na autora, embora Anne Sexton não se declarasse feminista, pudemos comprovar como sua obra foi amplamente lida e valorizada pelos movimentos feministas e até hoje é um dos símbolos de poesia de autoria feminina que falou sobre temas centrais à experiência das mulheres nos Estados Unidos nas décadas de 60 e 70. Como a tradução se destina antes de tudo à avaliação acadêmica, visando posterior publicação, tais apreciações possuem tanto espaço para serem feitas quanto é nessa instância em que podem ser julgadas eticamente, uma vez que o mercado editorial não se pauta primeiramente por critérios de representação de gênero. Sendo um trabalho de tradução poética, porém, sua forma impõe condições bastante específicas de recriação, conforme elencado na seção 3.1, e é com elas que será preciso travar diálogo em busca de uma conciliação, aspecto que será demonstrado adiante, evidenciando inclusive como os aspectos de gênero estão presentes nos poemas de Sexton.

De 39 poemas, vários exigiram posicionamentos tradutórios dessa espécie, porém tomarei 10 específicos por servirem como casos exemplares e evidentes das negociações realizadas ao longo de *O Terrível Remar Rumo A Deus*, sendo que a técnica de compensação foi a que melhor atendeu às necessidades de tradução poética. Houve quatro casos de generalizações/neutralizações, sendo que uma delas já era sugerida pelo próprio texto. A primeira deu-se no poema "The Poet of Ignorance" (SEXTON, 1975, p. 28–29), em cuja primeira estrofe consta que "Perhaps God is only a deep voice/ heard by the deaf", sendo que "deaf" pode ser lido tanto como "surda", "surdo", "surdas", "surdos", "surda e surdo", "surdas e surdos", "surda e surdos" e "surdas e surdo". Assim, uma forma de não especificar o gênero e não infringir a forma do poema foi tornar a referência abstrata: "Talvez Deus seja só uma profunda voz/ escutada na surdez". A opção, inclusive, foi benéfica, pois a sonoridade da vogal de "deaf", [é], é melhor alcançada por "surdez", [ê], do que pelas outras variações, nas quais a vogal tônica teria a sonoridade de [u]. O próximo caso ocorre no poema "Is It True?" (1975, p. 48–57), na seguinte passagem: "True, I have friends,/ a few,/ each one is a soul in two bodies./ Each one is a man or a woman", na qual a própria poeta delimita que são amigas e amigos a quem se refere. Qual a incidência anterior, como seria inconcebível em termos contextuais escrever "amigos/as" em um poema de Sexton, optei novamente pela abstração generalizante: "É verdade que tenho amizades,/ algumas,/ cada uma é uma alma em dois corpos./ Cada uma é um homem ou uma mulher." O caso seguinte aparece em "The God-Monger" (1975, p. 62–63), poema cujo próprio título exige demarcação de gênero — mas, como se trata da persona poética, não hesitei em traduzir por "A

Negociante de Deus" — no qual o verso "past the stones as solemn as preachers," exige que se especifique o gênero de "preachers". Para tanto, optei por traduzir a passagem como "através de rochas tão solenes quanto quem prega," trocando o substantivo por um pronome relativo com o verbo de ação associado, dispensando a marcação de gênero. O último caso não apresentou grandes dificuldades pois que o próprio poema já sugeria uma solução: em "The Big Heart" (1975, p. 69–70), a persona poética refere-se às pessoas queridas diversas vezes através dos pronomes pessoais "they" e "them", ambos significando "elas e eles", o primeiro na qualidade de sujeito e o segundo na de objeto. No caso das referências a "they", foi possível transformar o sujeito das orações em oculto, de forma que não foi preciso especificar o gênero. Nas incidências de "them", por sua vez, a indicação foi encontrada no quinto verso: Sexton refere-se a esse coletivo como "people", de forma que, ao traduzir por "pessoas", garantiu-se a tradução dos pronomes como "elas" e "nelas", realizando concordância com o substantivo genérico de gênero feminino.

Casos mais simples foram os de especificação/feminilização, como no poema "The Civil War" (1975, p. 3–4) em que Sexton alude a uma parte de si como "the beggar" e qualifica seu gesto como "with the patience of a chess player", que traduzi, concordando com o gênero da persona poética, por "a mendiga" e "com a paciência de uma enxadrista". Respeitando a escolha da autora, no entanto, tive que manter o gênero masculino de "actor", "ator", em "The Play" (1975, p. 38–39), pois ela usa conscientemente a palavra nos versos de abertura do poema ao invés da opção por "actress", embora se afirme enquanto mulher: "I am the only actor./ It is difficult for one woman/ to act out a

whole play". Conforme apontado anteriormente, a escolha de Sexton denota o uso do masculino como genérico — pois se fosse um caso específico, haveria a concordância de gênero —, da mesma forma como se usa "o leitor" para referir-se tanto a homens quanto mulheres. Seu uso na publicação de 1975, no entanto, encontra respaldo em uma discussão atual, pois há quem defenda apenas "actor" ao invés da divisão "actor/actress", uma vez que esta reforçaria uma diferenciação que sugere inferioridade ao termo feminino (GUARDIAN, 2018), o que lembra a controvérsia no português entre poeta/poetisa ou apenas poeta. Whoopi Goldberg, em citação nesse guia de estilo dos jornais *Guardian* e *Observer*, aponta que "Uma atriz só consegue interpretar uma mulher. Eu sou um ator — posso interpretar tudo"⁵⁷ (GUARDIAN, 2018). Mas os jornais e revistas não adotam essa postura coerentemente, como Stephen Pritchard traz à tona em uma das críticas que o *Guardian* recebeu, mostrando que atrizes mais experientes são qualificadas enquanto "actors" e as mais novas e ainda em ascensão como "actresses", denotando como a distinção implicitamente carrega carga de superioridade a "actor" (PRITCHARD, 2011, online). E a palavra não é neutra, pois, como o colunista ressalta, na própria réplica do jornal à crítica recebida, "ser obrigado/a a descrever alguém como *female actor* sugere que nós ainda consideramos o termo *actor* como fundamentalmente masculino, então por que não manter o inequívoco *actress*?"⁵⁸ (PRITCHARD, 2011, online). Retornando ao texto de Sexton, uma vez que foi uma escolha deliberada sua, não pude apelar à

⁵⁷ ["An actress can only play a woman. I'm an actor – I can play anything."]

⁵⁸ [Being obliged to describe someone as a "female actor" suggests that we still consider the term actor to be fundamentally male, so why not keep the unambiguous "actress"]

correção de texto, mas utilizo este espaço da pesquisa como suporte paratextual para denunciar uma operação linguística que obedece à ideologia dominante, o que inclusive relativiza as liberdades que se pode ter ao traduzir de forma feminista a obra de Anne Sexton. Porém, em "Fire Thief" (1975, p. 66–68), outro tipo de problema dessa categoria surgiu: "They did not listen forever/ for they burned Joan/ and many, and many,/ burned at the stake". O primeiro verso pode ser resolvido com o recurso ao sujeito oculto, "Não escutaram para sempre", porém a referência a "and many, and many" pode tanto referir-se a mulheres quanto homens acusadas/os de heresia. Assim, recorreu-se a uma especificação alternada, "e muitas, e muitos", para poder incluir ambas opções.

Um poema no qual a alternativa do sujeito oculto servia, porém não completamente, foi "Doctors" (1975, p. 74–75). Com inúmeras referências a "they", procurei omitir os pronomes pessoais, em consonância com as exigências rítmicas dos versos, mas o próprio título do poema, assim como a palavra "doctors" dentro dele, exigia que o gênero fosse marcado. Para evitar incorrer em estereótipos de gênero, busquei informações sobre a porcentagem de mulheres formadas e praticantes de medicina nos Estados Unidos na época da escrita do livro e os primeiros dados a que tive acesso foram: "em 1974, 22,4% de quem ingressava nas faculdades de medicina eram mulheres, e, em 1990, 17% da força de trabalho médica era composta por mulheres"⁵⁹ (STAFF CARE, 2015, p. 3). Assim, dado que na época a presença de mulheres

⁵⁹ [By 1974, 22.4% of medical school entrants were women, and by 1990 17% of the physician workforce was comprised of women.]

em faculdades de medicina compunha pouco mais que 1/5 do total, é possível supor que "doctors", neste poema de Sexton, refere-se a "médicos", realizando a concordância de todas as outras palavras relacionadas. O mesmo se deu no poema "The Fallen Angels" (SEXTON, 1975, p. 22–23), no qual "dentist" foi especificado como "o dentista", assim como "doctors" por "médicos" em "The Poet of Ignorance"(1975, p. 28–29), não por um estereótipo, mas considerando as probabilidades da época.

No entanto, um poema que foi impossível de solucionar satisfatoriamente em termos de inclusão de gênero, fosse pela demarcação ou neutralização, foi "The Saints Come Marching In" (1975, p. 79–82). Relatando tanto as histórias de santas como as de santos, o poema contém inúmeros adjetivos, substantivos e pronomes que se referem a elas e eles no coletivo, a começar pelo primeiro verso: "The Saints come, ". Neutralizar por "santidade" seria impreciso e poderia fazer referência ao estado de santidade, e não às pessoas santas, sendo que não foi possível encontrar sinônimo que servisse de substituição. Tendo em vista o que está dentro das possibilidades de escrita da própria Anne Sexton em seu contexto, foi necessário traduzir por "Santos" e, como isso foi inevitável, todos os outros pronomes relacionados foram colocados no masculino pela concordância. Foi com pesar que essa escolha foi tomada, porém havia de respeitar tanto as necessidades da tradução poética quanto a própria escrita de Anne Sexton, uma vez que esta pesquisa não se pretende uma reescrita corretiva de seus poemas, mas uma tradução com uma consciência feminista de gênero que tenta suavizar as cargas patriarcais da linguagem na medida do permissível de seu contexto. O próximo tópico,

portanto, propõe-se a analisar o pano de fundo dessa atividade tradutória e sua relação com o texto e a poeta que o escreveu, apoiando-se na ideia de (re)enquadramento trabalhada por Mona Baker (2007).

3.2.3 A posição de tradutora em uma atividade de (re)enquadramento

Esta subseção pretende brevemente abordar a noção de (re)enquadramento na atividade tradutória, que Mona Baker (2007) formulou a partir do conceito de narrativa — proveniente de algumas linhas da teoria social da comunicação —, justificando a reflexão sobre meu trabalho como tradutora se situou nesses termos na introdução desta pesquisa. Se a subseção anterior se dedicou às questões feministas de tradução na prática, esta procura retomar a discussão feita na introdução daquela sobre a necessidade de compreender a dimensão ideológica da prática tradutória, usando este próprio espaço como estratégia de (re)enquadramento para assumir como esta pesquisa se posiciona com relação às metanarrativas dominantes.

Conforme Baker, "narrativas são histórias que contamos a nós mesmos/as e aos/às outros/as sobre o(s) mundo(s) nos qual/quais vivemos, é nossa crença nessas histórias que guia nossas ações no mundo real"⁶⁰ (2007, p. 151), isto é, elas moldam nossa cognição e

⁶⁰ ["narratives are the stories we tell ourselves and others about the world(s) in which we live, and it is our belief in these stories that guides our actions in the

formas de aprender e apreender. A autora toma essa noção como central no debate sobre tradução devido à sua insatisfação com as teorias normativas da tradução (especificamente com a teoria dos polissistemas e com o trabalho de Gideon Toury), que, desde seu ponto de vista, tendem a seguir padrões sociais e desconsiderar práticas individuais ou minoritárias que buscam ir contra os dogmas políticos e sociais, dando pouca atenção para a interação entre dominação e resistência nas práticas de tradução (2007, p. 152). Além disso, critica a dicotomia de estrangeirização/domesticação de Venuti, considerando-a reducionista ao não perceber que “tradutores/as oscilam dentro do mesmo texto entre escolhas que Venuti consideraria como domesticações e outras que consideraria como estrangeirizações. E, mais importante, essa oscilação serve a um propósito no mundo real — que não é aleatório, nem irracional”⁶¹ (2007, p. 152). Através da teoria narrativa, Baker pretende compreender a tradução em uma relação complexa que se dá de diversas formas, com margem para distintas posturas dentro delas, entre tradutores/as e os textos de autores/as, considerando as culturas, sociedades e ideologias dominantes que influenciam ambos/as.

A preferência de Baker pela teoria narrativa se fundamenta principalmente em quatro razões, que serão brevemente apresentadas aqui: 1) ela fornece meios de conceitualizar identidades como específicas cultural e temporalmente, rejeitando categorias essencialistas

real world.”]

⁶¹ [translators oscillate within the same text between choices that Venuti would regard as domesticating and ones he would regard as foreignizing. And, importantly, this oscillation serves a purpose in the real world* it is neither random nor irrational.]

e a hierarquizações delas; 2) compreende os/as agentes sociais envolvidos, enxergando os/as tradutores/as e intérpretes como indivíduos reais e não como abstrações teóricas; 3) auxilia no entendimento de comportamentos de forma dinâmica, tendo em vista como a tradução se integra em uma complexa rede de narrativas cruzadas ou até concorrentes, sendo impossível situar-se fora delas ou suprimir a subjetividade do/a agente tradutório/a; 4) tem discernimento do quão poderosas são as estruturas sociais e como os "sistemas" funcionam, porém sem excluir a possibilidade de resistir a essas instâncias, individual ou grupalmente (2007, p. 152–155). Assim, a teoria narrativa se mostra como uma perspectiva atenta aos contextos, organicamente permeável às variáveis que interligam os/as agentes no processo de tradução, relacionando todos esses aspectos com a consciência de quais influências sociais majoritárias existem e quais são os meios de posicionar-se frente a elas.

Para estruturar como são compostas, Baker recorre aos trabalhos de Somers e Somers e Gibson para indicar os possíveis quatro atributos interdependentes das narrativas: 1) temporalidade; 2) caráter relacional; 3) apropriação seletiva; 4) *emplotment* causal, que "atribui significância para instâncias independentes, indo além de sua ordem cronológica ou categórica"⁶² (SOMERS, 1997, p. 82 apud BAKER, 2007, p. 155). A ideia de enquadramento, então, demarca a maneira como os discursos que estruturam as narrativas se dão, sendo que podem ocorrer passivamente (percepções vindas da interação discursiva) ou ativamente

⁶² [“gives significance to independent instances, and overrides their chronological or categorical order”]

(atitudes discursivas de antemão que antecipam ou guiam a interpretação dos/as outros/as) (BAKER, 2007, p. 155–6). Tendo em vista uma tradução sob conscientização política enquanto parte de um ativismo social, Baker entende como

Aqui, consideramos cada escolha — ao menos potencialmente — como um tipo de índice que ativa uma narrativa, uma história de como é o mundo, ou algum aspecto seu. Algumas escolhas, particularmente aquelas relacionando como nós rotulamos um evento, lugar ou grupo, assim como a maneira pela qual posicionamos indivíduos e comunidades no espaço social e político através do uso de pronomes e advérbios de espaço, entre outras coisas, permite-nos enquadrar a narrativa para outros/as, no movimento social, uma noção ativista de enquadramento.⁶³ (2007, p. 156)

Esses índices, presentes tanto em um texto⁶⁴ feito em sua própria língua quanto em uma tradução, marcam tanto o enquadramento de uma representação discursiva quanto seu (re)enquadramento, tendo em vista como isso se dá com relação às metanarrativas dominantes. Apesar das críticas à amplitude e vagueza de definição do conceito, acredito que é justamente sua flexibilidade que permite auxiliar na compreensão de

⁶³ [Here, we consider every choice — at least potentially — as a kind of index that activates a narrative, a story of what the world or some aspect of the world is like. Some choices, particularly those relating to how we label an event, place or group, as well as the way we position individuals and communities in social and political space through the use of pronouns and adverbs of place, among other things, allow us to frame the narrative for others, in the social movement, activist sense of framing.]

⁶⁴ Baker enfatiza, no entanto, que qualquer fonte linguística ou não linguística pode oferecer elementos discursivos de (re)enquadramento, como imagens e sons; em suma, tudo que pode ser interpretado pelos sentidos humanos (2007, p. 158), mas me limito à noção de texto devido ao escopo desta pesquisa.

como as representações se constroem na prática, analisando como cada uma almeja "atingir agendas específicas (éticas ou não éticas), para definir seus relacionamentos com outros/as, para obter um consenso na interpretação de um conjunto de eventos e assim em diante"⁶⁵ (BAKER, 2008, p. 22). Embora sua abordagem possua seu elemento prescritivo, Baker alega que toda teoria o possui em alguma medida, e que, ao contrário de teóricos/as que partem de uma ética própria, ela mostra uma via na qual o/a tradutor/a pode decidir o que é ético ou não (2008, p. 12). E é nesses termos que a pesquisadora afirma que a noção de equivalência tradutória, ao invés de ser abandonada ou tomada com extrema rigidez, pode ser entendida como algo próximo de estar "em sintonia com o que é julgado moral e eticamente responsável de uma localização narrativa particular"⁶⁶ (2008, p. 14). No entanto, concordo com Paulo Henriques Britto ao retomar a proposta de James Holmes de usar o conceito de correspondência no lugar de equivalência, pois "traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre *textos*, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais" (BRITTO, 2012, p. 19–20). Não acredito, porém, que Mona Baker discordaria de tal colocação, uma vez que seu comentário apenas visa não descartar totalmente o processo de crítica comparativa entre textos fonte e suas traduções, mas enfatizando que essa atividade não deve ser realizada dentro de parâmetros arbitrários e imutáveis. Ela, inclusive, não advoga pelo uso do conceito de

⁶⁵ [to pursue specific agendas (ethical or unethical), to define their relationships with others, to achieve consensus on the interpretation of a set of events, and so on.]

⁶⁶ ["in tune with what is deemed moral and ethically responsible from a particular narrative location"]

equivalência em sua teoria (cf. BAKER, 2006). Portanto, é com base nessas noções que delimito como minha narrativa se relaciona com *The Awful Rowing Toward God* e sua autora, e como isso interferiu tanto em minha escolha como em meu comportamento tradutório, história que já foi contada no começo desta pesquisa.

4 CASOS DA TRADUÇÃO

4.1 Como se lê (e se traduz) os poemas de Anne Sexton a partir da discussão sobre o verso livre

Nas teorizações a respeito das formas poéticas mais correntes nas últimas décadas, é bastante comum reconhecer que o verso livre se tornou uma tendência. Certo é que essa análise parte de e dirige-se àquilo que é produzido e efetivamente circula, uma vez que inúmeras estéticas e práticas coexistem sem que todas recebam a mesma atenção, fenômeno condicionado por uma série de razões econômicas, políticas, sociais e culturais. Porém, como esta pesquisa trabalha com a poesia em inglês de Anne Sexton na década de 70, toma-se como suporte o trabalho de influentes pesquisadores/as contemporâneos/as dessa própria língua que refletem sobre sua literatura para discutir como *The Awful Rowing Toward God* pode ser lido e traduzido, tendo em vista os seus aspectos formais que giram em torno de sua classificação enquanto poesia em verso livre.

Dentro desse debate específico, uma das grandes questões que se colocam, reconhecendo essa como a forma poética visivelmente mais característica do século XX (ATTRIDGE, 2013, p. 204), é o que diferenciaria a poesia da prosa exceto pela disposição das linhas em versos. Esse, inclusive, é um dos temas de crítica de Marjorie Perloff, que afirma que o verso não tem intensidade por si só, mas requer uma elaboração visual e auditiva para ser lido como algo distinto de uma prosa deglutida, prosa que alguns/algumas escritores/as desonestamente transformam em "versos" como ferramenta de "elevação" da linguagem, uma vez que em muitos casos se tratam de textos escritos de forma imprecisa e descuidada (1981, p. 861). Para Perloff, um dos atributos fundamentais do verso é que o texto apresente alguma espécie de recorrência regular (fônica, sintática, verbal), trabalhando com paralelismos — o que Attridge aponta como contribuição fundamental de Jakobson —, e que, como no exemplo de um poema de George Oppen que ela toma, se os versos fossem escritos em prosa, o texto perderia sua significância, porque eliminar-se-iam os sentidos suspensos pela quebra de verso (1981, p. 858–866).

Para Attridge, uma definição mínima de verso seria "uma forma de linguagem que aumenta a percepção de seu próprio funcionamento ao/à leitor/a — seu movimento, sons, sua capacidade de representar e carregar sensações e sentimentos"⁶⁷ (2013, p. 204), cujo dispositivo básico de divisão é o segmento (um outro nome que Attridge opta por escolher no lugar de linha, pois cada segmento não coincide necessariamente com uma linha, mas pode se dividir, e pode haver mais

⁶⁷ [a form of language which heightens the reader's awareness of its own working — its movement, its sounds, its capacity to represent and convey sensations and feelings]

de um em uma mesma), embora este não seja o suficiente para diferenciar a poesia da prosa, conforme sua leitura. Ele usa desse recurso, embora não exclusivo do gênero, para auxiliar na leitura de textos poéticos, compreendendo como se estruturam através de versos intrinsecamente e/ou extrinsecamente segmentados (por critérios orais e visuais), fugindo das classificações em torno do ritmo e linguagem (sintaxe, metro e/ou rima), de forma a dissolver a oposição entre verso regular e verso livre (2013, p. 206), uma vez que essas formas de segmentação podem aparecer em ambos. Essa distinção se baseia na ideia de que versos intrinsecamente segmentados se constituem auditivamente, com seus segmentos marcados ritmicamente (a rima é uma de suas formas mais comuns), funcionando quase como uma transcrição na página da forma como são lidos (2013, p. 210); enquanto que o verso extrinsecamente segmentado se forma tanto no aspecto auditivo quanto visualmente, ou seja, não necessariamente o texto escrito corresponde com sua leitura em voz alta (o que, mesmo na poesia metrificada, pode acontecer por efeitos de enjambement). A importância dessa compreensão se dá no fato que:

Esses dois tipos de verso (usados exclusivamente em um único poema ou, como costuma ocorrer, combinados) exploram o potencial rítmico da linguagem em formas diferentes para aumentar a atenção, criar uma noção de ordem, modular emoções, controlar ênfase, e complicar o sentido verbal. Apreciar sua diferença, acredito, leva a uma apreciação maior do alcance e expressividade do verso em inglês.⁶⁸ (2013, p. 216)

⁶⁸ [These two kinds of verse (whether used exclusively in a single poem, or, as is often the case, combined) exploit the rhythmic potential of language in

Além de conduzir a uma distinção mais apurada dos efeitos da linguagem, a proposta de versos divididos conforme segmentação desfaz a dicotomia romântica de uma suposta naturalidade do verso livre moderno e artificialidade do verso metrificado antigo (2013, p. 220), sugerindo uma observação mais atenta à forma como os versos se segmentam e o que isso permite significar.

Um teórico que justamente busca quebrar com o mito do verso livre enquanto uma forma nova é Philip Hobsbaum, propondo meios de classificá-lo que, embora tenham seus referenciais nos séculos XIX e XX, encontram usos em tradições anteriores. Tomando como exemplo T. S. Eliot, ele demonstra como o poeta trabalhou fundamentalmente com um *verso livre branco* — ritmado, nos poemas que ele aborda, em cinco tônicas (*five-stress*) —, típico da composição teatral elisabetana e jacobina do século XVI (1996, p. 92–93). Apesar da flexibilidade silábica e rítmica que muitas vezes gera a impressão de verso livre, nos poemas analisados há uma constância rítmica em torno dessa base de cinco tônicas. Esse verso livre branco, praticado por Eliot, também foi usado por outros poetas do século XX, inspirados por ele: Herbert Read, Edwin Muir, Allen Tate, Hart Crane e W. H. Auden (1996, p. 100). Outra forma de verso livre, segundo Hobsbaum, é aquela praticada por Walt Whitman, que ele chama de *verso cadenciado*, derivado da prosa lírica encontrada na versão autorizada da Bíblia (1996, p. 100) e da entonação oratória típica de sermões e discursos de Frances Wright

different ways to heighten attention, create a sense of order, modulate emotion, control emphasis, and complicate verbal meaning. To appreciate their difference is, I believe, to gain a fuller appreciation of the range and expressiveness of English verse.]

(1996, p. 107), justificando que sua aparência prosaica se deve mais a como Whitman sustentou sua poesia nas bases da "prosa exaltada" (1996, p. 108). Em geral, o verso cadenciado apresenta seis tônicas fortes, espalhando-as ao longo de versos extensos ou concentrando-as nos versos curtos, tornando estes, portanto, mais enfáticos, embora muitas vezes esse padrão se rompa e o que exista seja a chamada "prosa exaltada" (1996, p. 110). Um dos mais conhecidos praticantes de tal forma de verso livre é Allen Ginsberg. Por fim, o *verso livre propriamente dito* seria aquele cujas discrepâncias e contrastes rítmicos são mais acentuados, sem apresentar o movimento contínuo à frente que há nas outras formas que a presença de uma cadência nessas outras induz, fenômeno que seria efetivamente moderno (1996, p. 110–111). Para propor uma metodologia de análise desse verso livre propriamente dito, ele sugere que os versos mais acentuados, carregados de ênfase e sentido, arrojam o movimento do poema, enquanto que os menos acentuados (em termos de tônicas fortes, apresentando uma gama variada de acentos fracos), correndo rápido, são os que recebem o impulso. Isto é, os versos mais acentuados apresentariam conteúdo mais marcante e os menos acentuados teriam seu sentido subordinado àqueles por essa disparidade rítmica. Isso posto, "em geral, o que faz o verso livre propriamente dito, visto como diferente do verso livre branco e (com algumas qualificações) o verso cadenciado, é o impulso de um verso e a receptividade do outro"⁶⁹ (1996, p. 112), cujo expoente seria Wallace Stevens, usando também como exemplo William Carlos Williams, mas que pode ser rastreado em Milton e Matthew Arnold.

⁶⁹ ["in the main, what makes for free verse proper, as distinct from free blank verse and (with some qualifications) cadenced verse, is the thrust of one line and the receptivity of another"]

Considerando o debate feito até agora sobre o que diferenciaria a poesia em verso livre da prosa, Hobsbaum afirma que o limite que as separa é que a poesia em verso livre propriamente dito, quando perde seu contraste entre versos que lançam um impulso e outros que recebem, acaba degenerando-se em prosa (1996, p. 118–119).

Essa concepção de Hobsbaum, em certa medida, retoma a ideia de paralelismos mencionada antes por Perloff, porém reconhecendo que ela se dá menos em uma estrutura sintática, métrica ou sonora do que em um movimento rítmico irregular ao interconectar as partes ao perceber qual verso confere o impulso e qual/quais o recebe. Esse movimento, por sua vez, pode ser compreendido como a forma através da qual os segmentos de um poema se relacionam, tendo em vista a unidade de referência de Attridge (explicada na página 91 desta dissertação), ao invés de limitá-la ao verso, como faz Hobsbaum. No caso de versos intrinsecamente segmentados, como no caso de Sexton e que será desenvolvido adiante, pode-se perceber a organização desses impulsos especialmente dentro das estrofes, em geral longas e narrativas.

Paulo Henriques Britto também reconhece a necessidade de uma categorização dos tipos de verso livre em inglês, pensando na sua tradução ao português, tendo como referencial a produção em torno dos anos de 1980 de Gay Wilson Allen, Paul Fussel e Charles O. Hartman, o que gera uma outra proposta teórica. Reproduzo aqui sua síntese das três categorias que propõe e demonstra com base em seus estudos, uma vez que ela agrupa muito bem os aspectos que ele desenvolve em seu artigo:

- a) o *verso livre clássico* de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular

permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;

b) o *verso liberto* de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acentual tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;

c) o *novo verso livre* de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos curtos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força). (2011, p. 43, os itálicos sobre os nomes dos versos são meus)

Em alguma extensão, as análises não diferem drasticamente, pois o verso livre branco proposto por Hobsbaum para a poesia de Eliot apresenta um "metro fantasma" conforme o verso liberto de Britto; e ambos reconhecem como a força se concentra e dissolve-se nos versos curtos e longos de Whitman, sendo que Britto traz ainda mais elementos característicos da poesia deste autor. No entanto, as categorias divergem na medida que Hobsbaum coloca Stevens enquanto praticante do verso livre propriamente dito e Britto o posiciona ao lado de Eliot no verso liberto, colocações que ambos os autores justificam através de análise

rítmica de versos desses poetas. Tal disparidade, no entanto, não prejudica a consistência das classificações propostas, pois giram em torno de pressupostos muito similares: um certo padrão rítmico — visto em Whitman e Eliot, para Hobsbaum, e no caso de a) e b), em Britto — e a complexidade e irregularidade deste — no caso de Stevens, primeiro, e em caso de c), embora Britto não o qualifique nesta classe. Nesta última, Britto traz à tona o debate sobre o contraponto entre unidades gráficas e sonoras, o que nos remete à noção de verso extrinsecamente segmentado, junto à irregularidade rítmica, que pode estar presente em versos intrinsecamente segmentados, de forma que a percepção de Attridge é útil para compreender os tópicos levantados pelo tradutor e professor brasileiro.

Com essas propostas em mente, esta pesquisa se propõe a realizar uma análise das formas poéticas em *The Awful Rowing Toward God* sem o suporte de bibliografia específica, uma vez que a produção tardia de Anne Sexton recebe mais atenção da crítica literária de viés psicanalítico e/ou religioso (conforme demonstrado pelos/as teóricos/as aos/às quais se recorreu para elaborar o primeiro capítulo) do que formal. Dado que há uma grande variedade de composições ao longo do livro, elas serão mais bem abordadas nos comentários dedicados a cada poema, mas algumas observações gerais sobre as características de sua poesia podem ser realizadas previamente.

Predomina majoritariamente o verso intrinsecamente segmentado, uma vez que as quebras de verso costumam coincidir com as pausas sintáticas, e se quase não se encontram rimas ao fim dos versos, elas podem ser localizadas ocasionalmente e, com mais frequência, sendo

internas a eles. Essa elaboração muitas vezes contrabalança o tom prosaico de Sexton, que evita palavras de registro elevado, exceto quando as toma por empréstimo do vocabulário bíblico, como frequentemente acontece nos poemas e foi comentado na descrição da narrativa na seção 2.4.

No volume de Sexton, de 39 poemas, 30 não ocupam mais que duas páginas, com algumas raras exceções: "Is It True?", com 10 páginas; "The Sermon of The Twelve Acknowledgements" e "The Saints Come Marching In", com 4 páginas; "The Fire Thief" com 3 páginas; "When Men Enters Woman", "Words", "Frenzy", "Snow" e "Small Wire", com uma página. Os poemas mais longos são caracterizados por sua narratividade encadeada periodicamente através de paralelismos sintáticos, seja em torno das próprias observações e vivências da persona poética, condensando seus conflitos principais, como em "Is It True?"; ou por descrever o ano através de prescrições que remetem ao estilo de escrita do Velho Testamento, o caso de "The Sermon of The Twelve Acknowledgements"; ou por recontar a história de vida de santas e santos, verificada em "The Saints Come Maching In"; assim como reimaginar a busca prometeica pelo fogo em termos religiosos em "The Fire Thief".

Talvez o paralelismo (verbal, nominal e sintático) seja uma das marcas mais fortes do livro *The Awful Rowing Toward God*, presente não somente nesses longos poemas como em vários outros, justamente para contribuir com a proposta do volume de compor-se enquanto uma narrativa (lembrando que ela se caracteriza por sua temporalidade, caráter relacional, apropriação seletiva e *emplotment* causal, aspectos

que os paralelismos ajudam a construir). Nessa jornada em direção a Deus, as histórias, personagens e ambientes visitados são descritos através de seus estados e ações sequencialmente, o que demonstra como as quebras de verso são fundamentais para que as imagens sejam expostas nos versos mais carregados de ênfase sonora e nuançadas pelos versos que recebem os impulsos rítmicos.

Há poemas com estrofes de dimensões variadas; entre eles há algumas com apenas um verso, enquanto outros são constituídos de uma única estrofe: a dimensão estrófica varia muito conforme a caracterização da imagem ou ideia exposta e sua articulação em narrativa. Os ritmos são também heterogêneos, assumindo padrões pontuais devido aos paralelismos, de forma que há a ocorrência de uma mesma cadência onde eles incidem, devido à forma que se repete. No entanto, não se orientam por nenhuma forma fixa. A sonoridade geralmente se organiza em torno dessas sentenças de estrutura reiterada e jogos de aliteração e assonância internos entre os versos, ocasionalmente apresentando rimas, o que será melhor analisado caso a caso. Assim, reconhece-se como Sexton trabalhou com o verso livre propriamente dito neste livro, de forma que, para "ouvir e ver sua poesia", podem-se elencar os seguintes critérios:

- a) dicção prosaica com referências a marcas, filmes e personalidades em meio a imagens, expressões e palavras de cunho bíblico e espiritual;
- b) interações internas nas estrofes e versos

através de aliterações e assonâncias;

c) heterogeneidade rítmica, exceto pelos padrões estabelecidos entre os paralelismos (nominais, verbais e sintáticos);

d) exposição imagética sequencial que estabelece uma narrativa;

e) verbos, advérbios e adjetivos que remetem ao eixo vertical estabelecido pelo Complexo de Ofélia e ao eixo horizontal segundo o Complexo de Caronte;

f) grande recorrência de palavras de sentido negativo;

g) persona poética que se identifica enquanto mulher, exceto no poema "Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost", em que a voz no texto é uma persona de Jesus.

Paulo Henriques Britto argumenta que, em sua leitura da concepção de Meschonnic, "o que caracteriza a poesia é acima de tudo o ritmo — isto é, seu aspecto sonoro. Traduzir poesia seria, para ele, acima de tudo reproduzir os efeitos rítmicos do original" (2012, p. 132), o que Álvaro Faleiros confirma ao propor a tradução do verso livre em termos da textura fônica do poema fonte, qualidade que se manifesta em três atributos: "por meio de sua distribuição fonemática quantitativa, de

sua distribuição sintagmática acentual e de sua distribuição paradigmática" (2012, p. 144). A primeira se ocuparia dos sons específicos (rimas, assonâncias, aliterações), a segunda do padrão de incidência das sílabas ouvidas como tônicas (ritmo) e a terceira reconhece a reincidência de certas estruturas, como os paralelismos sintáticos, de pontuação ou afixação, conforme anteriormente desenvolvido na seção 3.1. Com esses critérios aplicados a esses referenciais gerais que podem ser reconhecidos ao longo de *The Awful Rowing Toward God*, passarei para os comentários de tradução, atentando para os aspectos específicos de cada poema. Com base nas contribuições das teorias da tradução poética abordadas na seção 3.1, serão apresentadas as justificativas para as escolhas realizadas.

4.2. Cinco poemas comentados em detalhe

4.2.1 Rowing/Remando

O poema de abertura consiste de duas estrofes: a primeira anuncia as origens e percurso narrativo da persona poética até o instante do começo dessa jornada, enquanto que a segunda condensa sua intenção com essa escrita. É notório pelo aspecto gráfico do poema, com versos muito maiores do que outros, que importa mais reconhecer os ritmos interiores a cada segmento. Essa recorrência tônica, no entanto, é prejudicada na tradução ao português na medida em que as palavras em geral são mais extensas do que aquelas em inglês, fato que, no caso da

poesia metrificada, costuma conduzir à eliminação ou condensação de expressões ao traduzir, especialmente adjetivos. Frente a essa dificuldade, creio que pode ser mais proveitoso recriar a *heterogeneidade rítmica* do que a *forma específica dessa heterogeneidade*, isto é, se houver distensão rítmica devido à sílabas átonas a mais entre as acentuadas com relação ao texto fonte, isso ainda não desfigura o poema enquanto verso livre propriamente dito. Essa postura pode ser produtiva para sustentar outros aspectos fundamentais do livro, como a imagética de Sexton, que, neste livro excepcionalmente narrativo, configura-se como muito relevante. Portanto, as justificativas desta tradução buscarão manter a imagética de *The Awful Rowing Toward God*, tendo em vista os jogos sonoros internos (rimas, aliterações e assonâncias), interferindo minimamente em seu ritmo: ou seja, prezando mais por sua heterogeneidade do que por uma exata precisão na quantidade silábica das átonas, orientando-me mais pela quantidade de tônicas.

Para isso, então, foi feita uma contagem dos acentos fortes, assim como dos fracos ou enfraquecidos⁷⁰, principais marcadores rítmicos do texto, porém sem os marcar na página de forma a não prejudicar a leitura do poema e sua tradução, mas em uma tabela abaixo. Essa escrita em tabela será posta somente no primeiro poema, pois se reconheceu que, com o desenvolvimento da pesquisa, outras abordagens serão mais pertinentes e menos maçantes para abarcar o livro em sua extensão. Como referência sonora, serão tomadas como relevantes as aliterações

⁷⁰ A proximidade de uma sílaba forte de outra sílaba forte produz o enfraquecimento de uma delas por um efeito de prosódia, tornando um acento forte em um enfraquecido, conforme Attridge (1995).

somente no começo das palavras e em suas sílabas tônicas, que serão marcadas em negrito, enquanto que as assonâncias serão sublinhadas, assinalando-se ambas no caso de paralelismos; tendo em vista somente as palavras que recebem *stress* ou aquelas ao final do verso que podem constituir rima ou meia-rima. Considerando a abordagem por segmentos relacionados entre si pelo impulso que lançam e recebem, que na poética intrinsecamente segmentada de Sexton coincide com os períodos sintáticos, o texto fonte será confrontado com a tradução dentro dessas continuidades. No entanto, em prol de incluir sequências narrativas que constroem um sentido entre si, ocasionalmente serão abordados trechos maiores.

<u>A story, a story!</u> (<u>Let it</u> go. <u>Let</u> it come.)	<u>Uma história, uma história!</u> (<u>Deixe-a</u> ir. <u>Deixe-a</u> vir.)
v.1: 2 fortes v.2: 4 fortes	v.1: 2 fortes v.2: 4 fortes

Como é visível, a tradução por vezes alonga a quantidade silábica de certos versos, tornando sua aparência gráfica distinta, como é o caso do primeiro verso. Porém, optar por cortar a repetição de "uma história" de forma a encurtá-lo atentaria contra os paralelismos tão frequentes ao livro, que justamente estão em sua abertura nos dois primeiros versos. Em termos sonoros, a distinção maior, para manter o jogo entre os verbos e ainda preservar a suave assonância entre "go" and "come", foi alterar o som longo e fechado de [o] pelo breve e agudo [i] entre "ir" e

"vir". A quantidade acentual foi mantida, com dois *stresses*/tônicas⁷¹ no primeiro verso e quatro no segundo.

<p>I was samped out like a Plymouth fender into this world. First came the crib with its glacial bars.</p>	<p>Fui fixada como o para-lama de um Plymouth neste mundo. Primeiro veio o berço com suas barras glaciais.</p>
<p>v.1: 4 fortes e 1 enfraquecida v.2: 2 fortes v.3: 2 fortes e 1 enfraquecida v.4: 2 fortes</p>	<p>v.1: 4 fortes v.2: 1 forte v.3: 3 fortes v.4: 2 fortes</p>

Novas aliterações surgem, como o [p] entre "para-lamas", "Plymouth" e "primeiro", uma a mais do que no texto fonte que contém apenas "fender" e "first", para compensar a perda da sonoridade nasalada entre "stamped" e "fender", recriando outras relações sonoras possíveis. No entanto, quando não há conexões fortes o suficiente, como o eco de "fender" em "bars" pelo som do [rr], prioriza-se tanto a imagem quanto a proximidade sonora das palavras escolhidas pela própria poeta, de forma que "glacial bars" apareceu inalterado como "barras glaciais". Embora o adjetivo pudesse vir antes do substantivo, como no texto em

⁷¹ No caso da poesia metrificada, ou naquela que apresenta alguma espécie de metro flexibilizado, diferencia-se *stress* (onde ocorre som mais forte) de *beat* (ocorrência forte ou fraca que determina o ritmo do texto). Como aqui o trabalho com o verso livre não acarreta fenômenos de *promotion* (efeito prosódico de expectativa enfática) nem de *demotion* (retirada de ênfase acentual em sílaba que usualmente a receberia), será usada apenas a noção de *stress* (ATTRIDGE, 1995, p. 70–76).

inglês em que essa posição é obrigatória, optou-se pela inversão em prol de uma sintaxe mais prosaica, de acordo com a própria estrutura de seu texto. Em grande parte foi preservada a quantidade acentual: 4 no primeiro verso desta sequência, 1 no segundo, 3 no terceiro e 2 no quarto. Verificando que isso se tornou possível, passarei a relatar somente os casos em que a quantidade de tônicas tiver aumentado ou diminuído com relação aos *stresses*.

<p>Then dolls and the devotion to their plastic mouths. Then there was school, the little straight rows of chairs, blotting my name over and over, but undersea all the time, a stranger whose elbows wouldn't [work]. Then there was life with its cruel houses and people who seldom touched — though touch is all —</p>	<p>Então bonecas e a devoção às suas bocas plásticas. Então havia a escola, as fileiras apertadas de cadeiras, meu nome sob o mata-borrão toda vez, mas sempre imersa no mar, uma estranha cujos cotovelos não [funcionariam]. Então havia a vida com suas casas cruéis e pessoas que mal se tocavam — embora o toque seja tudo —</p>
<p>v.1: 1 forte e 1 enfraquecido v.2: 3 fortes v.3: 2 fortes e 1 enfraquecido v.4: 3 fortes e 1 enfraquecido v.5: 4 fortes v.6: 3 fortes v.7: 4 fortes e 1 enfraquecido v.8: 2 fortes e 1 enfraquecido v.9: 1 forte e 1 enfraquecido v.10: 3 fortes v.11: 2 fortes e 1 enfraquecido</p>	<p>v.1: 2 fortes v.2: 3 fortes v.3: 3 fortes v.4: 3 fortes v.5: 4 fortes v.6: 3 fortes v.7: 5 fortes v.8: 3 fortes v.9: 2 fortes v.10: 3 fortes v.11: 3 fortes</p>

Continua-se com a proposta de tentar manter a precisão imagética junto à cadência do texto, perceptível pelo próprio aspecto gráfico da tradução que quase não difere do poema fonte. A maior modificação neste conjunto de segmentos foi a condensação de sons nasalados no verso "mas sempre imersa no mar", concentração não presente no texto fonte, sendo tanto de ordem sonora quanto semântica. A primeira se justifica pela perda de outros jogos sonoros adjacentes: entre "straight" e "stranger" e a forte conjunto de assonâncias do verso seguinte. A segunda se dá pela manutenção da imagem do mar presente em "undersea", que, em termos de assonância e aliteração, assemelha-se razoavelmente a "imersa", porém não basta para qualificar esta água de submersão enquanto marítima o que, de acordo com a interpretação bachelardiana, distorceria o dinamismo de sua força. Afinal, se o terrível remar rumo a Deus traça um eixo horizontal através do Complexo de Caronte, a situação da persona poética como embaixo da água do mar evoca a baixeza da vida mundana que ainda não se colocou na busca da Divindade, diferente do desprezo por si própria do Complexo de Ofélia em águas doces: a subida aqui não é com relação à si própria, o que evocaria o eixo vertical ofeliano, mas com relação ao divino, na horizontal que delimita a viagem ao além-morte.

<p>but <u>I grew</u>, like a pig in a trenchcoat I <u>grew</u>, and then there were many <u>strange</u> apparitions, the <u>nagging rain</u>, the sun turning into poison and all of that, <u>saws</u> working through my heart, but <u>I grew, I grew</u>, and God was there like an island I had not [<u>rowed</u> to, still ignorant of Him, my arms and my legs [<u>worked</u>, and <u>I grew, I grew</u>, I <u>wore</u> rubies and bought tomatoes and now, in my <u>middle age</u>,</p>	<p>mas <u>eu cresci</u>, como um porco num sobretudo, <u>cresci</u>, então havia várias aparições estranhas, a chuva azucrinante, o sol se tornando veneno e todo o resto, serras através de meu coração, mas <u>cresci, eu cresci</u>, e Deus estava lá como uma ilha para a qual eu não [<u>tinha remado</u>, ainda ignorante Dele, meus braços e pernas [<u>trabalharam</u>, e <u>cresci, eu cresci</u>, usei rubis e compreí tomates e agora, em <u>minha meia-idade</u>,</p>
--	--

<p>about nineteen in the head I'd say, <u>I am rowing. I am rowing</u> though the oarlocks stick and are rusty and the sea blinks and rolls like a worried eyeball, but <u>I am rowing. I am rowing.</u> though the wind pushes me back and I know that that island will not be perfect, it will have the flaws of life, the absurdities of the dinner table, but there will be a door and I will open it and I will get rid of the rat inside of me, the gnawing pestilential rat. God will take it with his two hands and embrace it.</p>	<p>idade mental de dezenove, eu diria, <u>estou remando, estou remando</u> emboras as cavilhas emperrem enferrujadas e o mar pisque e gire como um olho inquieto, mas <u>estou remando, estou remando.</u> emboras o vento me empurre para trás e eu saiba que aquela ilha não será perfeita, ela terá as falhas da vida, os absurdos da mesa de jantar, mas lá haverá uma porta e eu a abrirei e eu me livrarei do rato dentro de mim, o rato pestilento que me rói. Deus o recolherá com suas duas mãos e o abraçará.</p>
<p>v.1: 1 forte v.2: 3 fortes e 1 enfraquecido v.3: 4 fortes e 1 enfraquecido v.4: 4 fortes e 1 enfraquecido v.5: 5 fortes e 1 enfraquecido v.6: 2 fortes v.7: 5 fortes e 2 enfraquecidos v.8: 5 fortes e 1 enfraquecido v.9: 2 fortes v.10: 3 fortes e 1 enfraquecido v.11: 2 fortes e 1 enfraquecido v.12: 3 fortes e 1 enfraquecido v.13: 2 fortes e 2 enfraquecidos v.14: 4 fortes e 1 enfraquecido v.15: 2 fortes e 1 enfraquecido v.16: 2 fortes v.17: 2 fortes e 2 enfraquecidos v.18: 3 fortes e 1 enfraquecido v.19: 4 fortes v.20: 3 fortes v.21: 3 fortes v.22: 3 fortes v.23: 2 fortes</p>	<p>v.1: 1 forte v.2: 4 fortes v.3: 5 fortes v.4: 5 fortes v.5: 5 fortes v.6: 2 fortes v.7: 7 fortes v.8: 6 fortes v.9: 2 fortes v.10: 4 fortes v.11: 3 fortes v.12: 4 fortes v.13: 4 fortes v.14: 4 fortes v.15: 3 fortes v.16: 2 fortes v.17: 4 fortes v.18: 4 fortes v.19: 4 fortes v.20: 3 fortes v.21: 3 fortes v.22: 3 fortes v.23: 2 fortes</p>

v.24: 5 fortes e 1 enfraquecido	v.24: 5 fortes
v.25: 3 fortes	v.25: 3 fortes
v.26: 3 fortes e 1 enfraquecido	v.26: 4 fortes
v.27: 1 forte	v.27: 1 forte

Como tenho buscado demonstrar, nem sempre os mesmos esquemas de aliterações são possíveis de reproduzir, pois se no poema fonte há forte presença da consoante [g] em palavras relevantes — "grew" e "God" —, seria possível traduzir esse par sonoramente por "desenvolvi" e "Deus", uma vez que o único termo entre ambos flexível é o verbo. No entanto, a conotação de "desenvolvi" é muito mais positiva que o ato que "crescer" evoca no texto, significando uma travessia pelos anos sem necessariamente ter desenvolvido algo que a salvasse de seu mal interior, inquietação e desespero que justamente motiva a busca por Deus neste livro. Portanto, é preferível desfazer essa recorrência de aliterações, criando outras nos demais versos (conforme demonstrado na tabela acima), do que distorcer as cargas contidas nas escolhas verbais. Outra modificação relevante ocorreu no verso "though the oarlocks stick and are rusty", pois o conjunto de verbo e adjetivo que qualifica o estado precário das cavilhas possui parcial relação de aliteração e assonância, uma vez que compartilham do som da vogal aguda [i] e da consoante [t] em posições de ênfase distintas: na tônica de "stick" e na sílaba fraca de "rusty". Para manter alguma relação sonora e preservar a imagem, optou-se por "emperram enferrujadas" devido ao seu início de vogal intermediária [e] e som nasalado, ainda que as tônicas sejam distintas, e foi suprimido o verbo auxiliar para que o ritmo não se distendesse excessivamente. Em termos rítmicos, o verso que na

tradução perdeu um *stress* foi "and all of that, saws working through my heart", sendo vertido como "e todo o resto, serras através de meu coração", pois que a manutenção da imagem exata acabaria por alongar excessivamente o verso — "e todo o resto, serras trabalhando através de meu coração" —, além de resultar menos natural no português do que no inglês. Com relação à leitura bachelardiana do poema, outra questão de tradução se deu no verso "though the wind pushes me back", que, conforme apontado na seção 2.3, apresenta uma imagem de resistência aérea contra o movimento sobre as águas. Na tradução de Perin (2017, p. 31), encontra-se o verso como "apesar do vento me empurrar", o que demonstra como buscou não afrouxar o verso e ainda manter a vogal aberta ao fim. No entanto, como o próprio poema sugere, o vento vai contra o remar da persona poética, uma vez que poderia empurrá-la para qualquer outra direção, mas é um bloqueio que não somente atrasa sua jornada como a faz regredir. Assim, justifico a tradução como "apesar do vento me empurrar para trás" em prol de não deixar a imagem pouco precisa e preservar seu teor de resistência aérea de acordo com a leitura bachelardiana.

<p><u>As</u> the African says: This is my tale which I have told, if it be <u>sweet</u>, if it be not <u>sweet</u>, take <u>some</u>where else and let <u>some</u> return to me. This story ends with <u>me</u> still rowing.</p>	<p><u>Como</u> dizem na África: <u>Este</u> é meu <u>conto</u>, <u>este</u> que <u>contei</u>, que <u>seja</u> doce, ou não o <u>seja</u>, leve-o para outro <u>lugar</u> e deixe algum voltar a <u>mim</u>. Esta história encerra <u>comigo</u> ainda <u>remando</u>.</p>
---	--

A primeira questão que surge neste trecho se relaciona com a proposta de tradução não sexista defendida na seção 3.2, pois o uso do masculino genérico induziria a tradução do primeiro verso desta estrofe a ser "como diz o africano", uma vez que não é possível saber o gênero

do sujeito da frase. Reitero que utilizar o masculino com essa função é hierarquizar-lo enquanto universal e relegar o feminino ao específico, de forma que a suposta "neutralidade" se torna uma falácia que mascara a dominação de gênero dentro da própria linguagem. Para lidar com esse problema, uso a estratégia de generalização/neutralização, recorrendo a uma formulação comum ao português para referir-se a algo que foi ouvido por diversas pessoas sem sabermos suas identidades: "dizem que". Adaptando à frase, mesmo que usando o sujeito indeterminado, ao menos se evita a especificação sexista de gênero, sem interferir no ritmo do verso, ainda que a sonoridade das vogais tenha se tornado mais fechada na escolha de palavras da tradução, o que foi inevitável para não perder seu tom prosaico. O segundo verso da estrofe apresenta um desafio, uma vez que essa estrutura sintática em inglês não apresenta correlato em português que não exija vírgula, acrescentando uma pausa maior do que aquela sugerida pelo poema fonte, sendo que reformular a frase mudaria o enfoque na atitude da persona poética, pois "este é meu conto e está contado" resultaria vago com relação a quem efetivamente conta o conto (o "está contado" poderia induzir que outra pessoa, e não somente a persona poética, o contou). Como a recriação da experiência pessoal e proeminência do sujeito individual são marcas fortes à poética de Sexton, neutralizar a agente de uma oração atribuída à sua persona poética iria contra tal critério, sendo antes mais aconselhável aumentar a duração de uma pausa — que já existe, ênfase — do que infringir esse parâmetro. No terceiro verso, embora reconheça a forte presença dos paralelismos na poética de Sexton, em alguns casos as repetições ocorrem como característica do próprio idioma, de forma que a repetição de "sweet" soa mais natural em inglês do que em português.

Assim, a identidade sonora foi recriada ao guardar resquícios de aliteração do [s] e assonância suave de [e] em "doce" e "seja", assim como o mesmo comprimento silábico. Conforme exposto antes, outro critério, além da recriação das aliterações e assonâncias na própria tradução, é a semelhança sonora entre as palavras em inglês e português, como no último verso: "ends"/"encerra", "ainda"/"still".

4.2.2 After Auschwitz/Depois de Auschwitz

A tradução de "Rowing"/"Remando" exemplificou algumas das posturas tradutórias tomadas nesta pesquisa, atribuindo força à integridade das imagens, porém buscando conciliar com as necessidades da recriação poética, usando outras aliterações e assonâncias, respeitando o ritmo do texto em grande parte dos versos. Além disso, como tradutora com consciência de gênero, atenta à especificidade da escrita de Anne Sexton, busquei usar recursos de meu próprio idioma para evitar marcações sexistas de linguagem. É com essa perspectiva que será tratado o poema "After Auschwitz"/"Depois de Auschwitz", estruturado em 6 estrofes de diversas dimensões, assim como versos igualmente heterogêneos ritmicamente, com recorrente paralelismo sintático.

<p>Anger, as black as a <u>hoo</u>k, overt<u>a</u>kes me. <u>E</u>ach <u>d</u>ay, <u>e</u>ach Nazi <u>t</u>ook, at 8:00 A.M., a baby and sautéed him for breakfast in his frying pan.</p>	<p>Ódio, opaco como um gancho, me ultrap<u>a</u>ssa. <u>C</u>ada <u>d</u>ia, <u>e</u>ada nazista tomava, às 8:00 A.M., um bebê e o fazia na manteiga para o café em sua frigideira.</p>
---	--

Ao começar a estrofe com apenas uma palavra, condensando a carga emocional de seu conteúdo, o aspecto rítmico se faz mais concentrado. Em critérios de sons consonantais, "rancor" está mais próximo de "anger" do que "ódio", no entanto, a ênfase acentual recai sobre a primeira sílaba e não na segunda; além disso, "rancor" ressoaria em "gancho", sendo que o jogo sonoro buscado já conseguiu ser suprido pela assonância parcial entre "opaco" e "gancho". Além disso, optou-se por "opaco" no lugar de "preto" devido à sonoridade aberta da vogal tônica da primeira palavra, bem mais fechada na segunda, ecoando o som de "black". Se "overtakes" ressoa em "day" pela assonância [ei] e em "took" pela aliteração do [t], "ultrapassa" se relaciona com "opaco" através do [p] e com "cada" pelo [a] da assonância. Conforme se pode verificar nas marcações da tabela acima, o deslocamento de sonoridades para recriar o efeito poético de um texto na tradução é um dos mais frequentes recursos, limitado, por vezes, pelas necessidades imagéticas e semânticas do texto. Ele, porém, não se sobrepõe a elas a priori, constituindo muito mais um critério que coexiste com aqueles derivados dessas exigências, formando um conjunto em suspensão, aguardando que a especificidade do texto os hierarquize através de escolhas pontualmente avaliadas que, no entanto, possuem um certo limite de justificação: a coerência com o projeto de tradução e quais critérios são elencados a partir dele.

And death looks o n with a casual eye and p icks at the d irt u nder his f ingernail. (...)	E o ceifador só observa com um olhar casual e tira a sujeira e mbaixo da sua u nha. (...)
And d eath looks on with a casual eye	E o ceifador só observa com um olhar casual e co ça seu ânus.

and scratches his anus.	
-------------------------	--

Agrupo aqui duas estrofes separadas entre si por uma de extrema importância, que apresentam as acusações da persona poética contra o homem, pois que ambas se estruturam através de paralelismo sintático que realiza a progressão do sentido do poema. Cada uma, constituída de dois versos, tem estrutura muito prosaica, de forma que é possível lê-los como se estivessem escritos na mesma linha; a quebra de verso serve para separar a diferente atitude em cada imagem, evidenciando uma progressão escatológica (primeiro a sujeira das unhas, depois o ânus). Conforme argumentado na seção 3.2, a escolha por "ceifador" deu-se para que a figura da morte estivesse representada alegoricamente em uma forma masculina, uma vez que o próprio texto o delimita através de um pronome e isso se articula com a poesia de Emily Dickinson, embora o substantivo aumente consideravelmente o tamanho do verso. Apesar de alterar a visibilidade do poema, em especial na primeira estrofe, a justificativa de diálogo literário, estabelecido pela escolha feita por Sexton, sobressai-se. Como pode ser visto pela tabela, há poucas ligações sonoras entre as palavras, mas se buscou realizar igualmente outras na tradução, tentando ecoar o som das palavras do poema fonte. No entanto, há uma disparidade rítmica, pois "fingernail" constitui-se de um acento fraco, uma átona e um acento forte, o que, para que fosse compensado na tradução, exigiria um acréscimo: "unha da mão". Além de ser uma expressão pouco usada, pois apenas se exige o complemento ao falar-se das unhas dos pés, provoca uma sonoridade muito mais fechada que o próprio texto fonte sugere com a terminação em "-nail",

de forma que o som compete com o ritmo. Essa questão, no entanto, está aberta para reavaliação futura.

<p>Man is evil, <u>I say aloud.</u> Man is a flower that should be burnt, <u>I say aloud.</u> Man is a bird full of mud, <u>I say aloud.</u></p>	<p>O homem é vil, <u>eu digo alto.</u> O homem é uma flor que deveria ser queimada, <u>eu digo alto.</u> O homem é uma ave cheia de lama, <u>eu digo alto.</u></p>
---	---

Neste trecho situado entre aqueles discutidos acima, amarrado principalmente em torno dos paralelismos sintáticos que repetem todos os termos nos versos 2-5-8 e o princípio em 1-3-6 desta estrofe, o principal desafio foi lidar com a assonância grave e fechada do [u] presente especialmente nos versos 4 e 7. Foi necessário apelar para outras vogais e ditongos — [a], [ia], [ei] — porque alterar os verbos e substantivos desconfiguraria drasticamente a imagem, associada com o fogo e a terra, e nenhum outro substituto que estivesse de acordo com esses elementos foi encontrado. Apesar dessa alteração ao tom do texto, o ritmo pôde ser preservado, assim como a força imagética dessas acusações. A questão mais importante desta estrofe, todavia, está na escolha de traduzir "evil" — "má/mau" — por "vil", uma vez que esta palavra é central no livro: além de estar presente neste, aparece nos poemas "The Evil Eye", "The Dead Heart" e inúmeras vezes em "Is It True?". Ela é usada para nomear o que há de perverso na humanidade, mas principalmente em si, a maldade interior que seria a ausência de Deus, porém sem desejar tê-la intencionalmente: é a baixeza da condição humana fora do estado de Graça. Portanto, a escolha por "vil"

se deu por duas razões: tanto por ecoar a palavra em inglês quanto pelo sentido do adjetivo referir-se a algo desprezível, de baixo valor, que condiz com a ideia de uma maldade inata à sua condição e não como resultante de uma prática.

<p>Man with his <u>small pink toes</u>, with his <u>miraculous fingers</u> is not a <u>temple</u> but an <u>outhouse</u>, <u>I say aloud</u>. <u>Let man never again</u> raise his teacup. <u>Let man never again</u> write a book. <u>Let man never again</u> put on his shoe. <u>Let man never again</u> raise his eyes, on a soft July night. <u>Never. Never. Never. Never. Never.</u> <u>I say</u> these things <u>aloud</u>.</p> <p>I beg the Lord not to hear.</p>	<p>O <u>homem</u> com seus <u>róseos dedinhos</u> do pé, com seus <u>dedos miraculosos</u> não é um <u>templo</u>, mas uma <u>latrina</u>, <u>eu digo alto</u>. <u>Que o homem nunca mais</u> levante sua xícara. <u>Que o homem nunca mais</u> escreva um livro. <u>Que o homem nunca mais</u> ponha seu sapato. <u>Que o homem nunca mais</u> levante seus olhos numa suave noite de julho. <u>Nunca. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca.</u> <u>Digo</u> essas coisas <u>alto</u>.</p> <p>E imploro que O Senhor não ouça.</p>
---	---

Em conformidade com o que foi feito até então, a perda das assonâncias em [i] nos primeiros versos desta estrofe é compensada pela criação de outras em [ó], embora mais aberta e longa, assim como as aliterações em [t] são balanceadas com outras em [d] e [m], ainda que as nasaladas existam também no texto fonte. Com a forte presença de paralelismos nesta última estrofe, não era possível alterar nenhum sentido muito drasticamente, o que felizmente garantiu efeitos de aliteração que compensassem a perda de assonâncias, como em "put on his shoe" traduzido por "ponha seu sapato", mas nada tão inventivo como em outros casos expostos. No último verso, para manter o mesmo som vocálico e consonantal bilabial de "beg", seria possível traduzir o verbo como "peço", mas isso reduziria excessivamente a carga de um verbo que indica um pedido tão intenso, e a vogal [ó] é razoavelmente

aberta como [é], diferentemente do fechado [ã] de "clamo", uma outra opção possível, que por essa razão foi descartada.

4.2.3 The Play/A Peça

A escolha deste poema nesta seleção dos cinco primeiros a serem comentados serve tanto para matizar os próprios usos que Sexton fazia da linguagem em termos de gênero quanto para exemplificar posturas tradutórias ao lidar com estruturas sintáticas em inglês cuja reprodução resultaria pouco natural em português. Escrito em três estrofes de ritmo heterogêneo, a primeira expõe a dificuldade da persona poética, a segunda narra suas atitudes frente ao entrave cíclico estabelecido, e a terceira arremata com a percepção que ela tem sobre as consequências de sua condição fora da Graça, encerrando de forma pessimista e pedindo por uma aquiescência do/a leitor/a.

<p>I am the only <u>actor</u>. It is <u>difficult</u> for one woman to <u>act out</u> a whole <u>play</u>. The <u>play</u> is my <u>life</u>, my <u>solo act</u>. My <u>running</u> after the <u>hands</u> and <u>never</u> catching up. (The <u>hands</u> are <u>out</u> of sight — that is, <u>offstage</u>.) All I am doing <u>onstage</u> is <u>running</u>, <u>running</u> to keep up, but <u>never</u> making it.</p>	<p>Sou o único <u>ator</u>. É <u>difícil</u> para uma mulher atuar por uma <u>peça</u> toda. A <u>peça</u> é minha <u>vida</u>, meu <u>ato</u> solo. Minha <u>corrida</u> atrás das <u>mãos</u> e <u>nunca</u> as alcançando. (As <u>mãos</u> estão fora da vista — isto é, nos bastidores.) Tudo que <u>faço</u> no <u>palco</u> é <u>correr</u>, <u>correndo</u> para me manter, mas sem <u>nunca</u> conseguir.</p>
--	---

A primeira estrofe se caracteriza por forte repetição de palavras, algumas com distintos sentidos — como "out", ora como preposição, ora

como advérbio —, e muitos verbos no *present continuous*, revelando a situação atual que não se resolve e da qual a persona poética continuamente tenta sair. Se essa recorrência de forma verbal soa de forma razoavelmente natural em inglês, em português é mais maçante, portanto alguns verbos foram colocados no infinitivo ou no indicativo do presente, de acordo com a ideia, e outras possíveis sonoridades foram trabalhadas para compensar o eco sonoro que o uso do mesmo modo verbal evocava no inglês: "faço" ressoa em "palco" através da assonância de ambas as vogais, operação similar ao que ocorreu entre "minha" e "corrida"; assim como foram postos o par de verbos no infinitivo "manter" e "conseguir" ao fim de seus respectivos versos. Embora a aliteração em [t] tenha se perdido de "out of sight", o conjunto ganhou um eco de assonância ao fim de cada palavra ao ser traduzida como "fora da vista". Porém, a questão mais impactante desta estrofe foi a escolha deliberada de Sexton de escrever "actor" ao invés de "actress", conforme exposto na seção 2.4, embora a persona poética deixe explícito que ela é uma mulher. Portanto, respeitei o seu uso na tradução.

<p>Suddenly I stop <u>running</u>. (This moves the <u>plot along</u> a bit.) I <u>give speeches</u>, <u>hundreds</u>, all <u>prayers</u>, all <u>soliloquies</u>. I say <u>absurd things like</u>: eggs <u>must not quarrel</u> with <u>stones</u> or, <u>keep</u> your <u>broken arm</u> <u>inside</u> your <u>sleeve</u> or, I am standing <u>upright</u> but my <u>shadow</u> is <u>crooked</u>. And <u>such</u> and <u>such</u>. Many <u>boos</u>. Many <u>boos</u>.</p>	<p>Subitamente <u>cesso</u> a <u>corrida</u>. (Isso <u>move</u> um <u>teco</u> <u>adiante</u> o enredo.) Faço <u>discursos</u>, <u>centenas</u>, <u>só</u> <u>orações</u>, <u>só</u> <u>solilóquios</u>. Digo coisas absurdas como: <u>ovos não devem</u> <u>altercar</u> com <u>rochas</u> ou, <u>deixe</u> seu <u>braço</u> <u>quebrado</u> <u>dentro</u> da <u>camisa</u> ou, estou de <u>pé</u> <u>ereta</u>, mas minha <u>sombra</u> <u>é</u> <u>torta</u>. E <u>isso</u> e <u>aquilo</u>. Muitos <u>uuus</u>. Muitos <u>uuus</u>.</p>
--	---

A tradução desta estrofe buscou tanto recriar os jogos internos de aliterações e assonâncias do texto quanto manter alguma identidade sonora, aproveitando-se do tom prosaico de Sexton: o uso da palavra "teco", muito informal, ecoa tanto o [t] de "bit" quanto permite uma assonância com "cesso", tal qual a relação entre "plot" e "stop" que se dá no primeiro e segundo versos, posicionados justamente no meio de cada um deles. A constante aliteração em [s] do poema fonte também pode ser trabalhada na tradução, ainda que em posições distintas, assim como a do [k] entre "quarrel" e "keep" se manteve no verbo, "altercar", mas mudou para o adjetivo "quebrado", e se a assonância aguda de "keep" e "sleeve" não foi matida, outra surgiu no mesmo verso entre "braço" e "quebrado". A escolha de "só", em particular, deu-se pelo eco que ela realiza do som vocálico de "all", além de apresentar certa concisão e ser permissível dentro do contexto do poema, escolha que já não poderia ser feita em "The Wall", texto no qual essa palavra se articula centralmente com as questões religiosas do livro *The Awful Rowing Toward God* (BARBOZA, 2017, p. 341–344). Assim, é perceptível como conteúdo e forma se entrelaçam de maneiras nada arbitrárias ao longo da tradução de um livro, mas o que se enfatiza é que elas sejam feitas consciente e refletidamente.

<p>Despite that I go on to the last <u>l</u>ines: To be <u>w</u>ithout God is to be a snake who <u>w</u>ants to <u>s</u>wallow an elephant. The <u>c</u>urtain <u>f</u>alls. The <u>a</u>udience <u>r</u>ushes <u>o</u>ut. It was a <u>b</u>ad <u>p</u>erformance. That's <u>b</u>ecause I'm the only actor and there are <u>f</u>ew <u>h</u>umans <u>w</u>hose lives will <u>m</u>ake an interesting <u>p</u>lay. Don't you agree?</p>	<p>Apesar disso vou para as <u>f</u>alas finais: Estar sem Deus é ser uma serpente que deseja devorar um elefante. A cortina se fecha. A plateia sai correndo. Foi uma péssima performance. É porque eu sou o único ator e há poucos humanos cujas vidas farão uma peça interessante. Você não acha?</p>
--	---

O primeiro verso, nessa proposta de ecoar os sons originais, sugere a possível tradução de "despite that" como "a despeito disso", no entanto tal escolha elevaria o registro do texto, uma vez que a expressão é muito mais incomum do que "apesar disso". Além desse fator, assim como o som de "despite" ressoa em "lines", esta ligada a "last" pela aliteração, "apesar" se reflete em "falas", palavra que mantém o mesmo tipo de relação com "finais" como no poema fonte, inclusive esta guarda som parecido na tônica com "despite" [ai]. Essa demonstração serve para expor, mais uma vez, como as sonoridades se recriam, ainda que em locais diferentes, dentro de uma tradução. Outro caso foi o conjunto "wants to swallow" que, para compensar o jogo de assonâncias, propôs um de aliterações: "deseja devorar". Assim como no texto fonte, foi possível recriar as várias ocorrências do som de [f] e compensar outras em [p] onde constava [b], consoantes bilabiais. A tradução do conjunto extremamente interconectado entre aliterações e assonâncias "few humans whose lives" não reproduziu tanto os efeitos, recorrendo apenas ao eco final de cada palavra para estabelecer alguma conexão, fraca, no entanto, por dar-se ao fim das palavras e fora de suas sílabas tônicas, problema para o qual ainda não foi encontrada outra solução que não quebrasse o ritmo.

4.2.4 The God-Monger/A Negociante de Deus

Este poema em seu próprio título já exige uma abordagem distinta daquelas que se vem comentando, como exposto na seção 3.2, pois exige uma atitude de especificação. Dado que a persona poética se afirma como mulher, exceto no poema em que se coloca no lugar de

Jesus ("Jesus, The Actor, Plays The Holy Ghost"), foi sem hesitação que se optou por traduzir o título como referente a um sujeito no feminino. Composto de seis estrofes visivelmente distintas em extensão e ritmo, o poema aborda as tentativas de obter auxílio nas profundezas, onde se encontraria a sabedoria animal, e, embora o auxílio que obtenha não a satisfaça, haveria de servir em tempos de miséria.

With **all** my questions,
all the nihilistic words in my head,
I went in search of an answer,
I went in search of the other world
 which I **reached** by digging underground,
past the stones as solemn as preachers,
past the roots, **throbbing** like veins
 and **went in search of** some animal of wisdom,
 and **went in search**, it could be said,
of my husband (i. e. the one who carries you
 [**through**]).

Com **todas** minhas questões,
todas as palavras nihilistas em minha cabeça,
fui à procura de uma resposta,
fui à procura de o outro mundo
 do qual me aproximei cavando no subsolo,
através de rochas tão solenes quanto quem prega,
através de raízes, pulsando como veias
 e **fui à procura de** algum animal de sabedoria,
 e **fui à procura**, pode-se dizer,
de meu marido (isto é, aquele que carrega você
 [adiante]).

Logo no primeiro verso, o recorrente uso do advérbio "all" aqui retoma seu uso como em "The Wall" (BARBOZA, 2017, p. 341–344), de forma que a tradução seguiu como naquele caso. Mantiveram-se os paralelismos e, ainda que as palavras contidas neles apresentem sons que criam aliterações e assonâncias com outras, fica evidente pelo quadro acima como puderam ser recriadas, ainda que parcialmente: um eco consonantal de "search" em "reach" é sentido também entre "procura" e "aproximei", assim como um vocálico entre "went", "answer" e "world" ocorre entre "resposta", "subsolo" e "rochas", embora esta última palavra não estivesse envolvida a princípio. Buscando mirar as sonoridades originais, optou-se pelo advérbio "através" no lugar de "past" porque ambos guardam identificação vocálica, o que se perderia em uma busca estritamente semântica, sendo

que a ideia de travessia continua presente. Uma das questões mais complexas desta estrofe, no entanto, foi a tradução de "preachers", que, além de comportar o significado do ofício de pregação, também se refere ao objeto de uso doméstico. Se em inglês o sentido é unívoco, em português poderia ser ambíguo, pois se a imagem de pregadores de roupa caracterizados como solenes pode causar estranhamento em um contexto qualquer, na poética de Sexton, que torna divinos os objetos materiais, comporia uma imagem inusitada, porém possível. Outra questão, conforme a proposta de linguagem não sexista, é que a tradução exigiria marcação de gênero, e se a escolha pela forma masculina resultaria ambígua, optar pela forma feminina seria uma especificação duvidosa, conhecendo a própria experiência de Sexton com pessoas religiosas: em geral, homens. Portanto, desmembrar o substantivo em um pronome e um verbo, "quem prega", foi a melhor solução que ainda estivesse de acordo do ritmo do texto.

<p><u>Down.</u> <u>Down.</u> <u>Down.</u> There I <u>found</u> a <u>mouse</u> with <u>trees</u> <u>growing</u> of his belly. <u>He</u> was all wise. <u>He</u> was my husband. Yet he was <u>silent</u>.</p>	<p><u>Fundo.</u> <u>Fundo.</u> <u>Fundo.</u> Topei com um camund<u>o</u>ngo com <u>árvores</u> germinando de sua barriga. <u>Ele</u> era todo sábio. <u>Ele</u> era meu marido. Porém estava quieto.</p>
---	---

Esta estrofe apresentou dois desafios: 1) como usar o eixo vertical estabelecido pelo Complexo de Ofélia de forma a justificar alterações no texto em prol de uma sonoridade mais de acordo com a ideia que transmite; 2) a diferenciação entre "rat" e "mouse" que tem repercussões simbólicas no papel que esses animais representam na narrativa. A

primeira questão, relativa à palavra "down", poderia considerar como tradução "abaixo", de forma a indicar que a persona poética estava a descer, assim como o som aberto de "abaixo", [ai], captaria razoavelmente o aspecto vocálico de "down" [au], ainda que este seja mais fechado, mas introduz um chiado algo estridente frente ao som nasalado da palavra em inglês que a torna melancólica. Tendo em vista como o extremo inferior em geral se associa na obra de Sexton com o mal ou ausência de Deus, no desespero ou desamparo, argumento que é justificável acentuar o aspecto sombrio da palavra ao traduzi-la por "fundo", pois está de acordo com os aspectos temáticos de sua poética e guarda identidade sonora ainda nas consoantes [n] e [d], presentes também em inglês, e o [u], mais fechado e sombrio, não deixa de constar no ditongo de "down". O segundo desafio se refere à diferenciação entre "rat" — o animal dentro da persona poética que a rói, o negativo em si, conforme visto em "Rowing" — e "mouse", aqui o animal de sabedoria, seu marido, a quem recorre por ajuda, de conotação positiva. Se "rat" pode ser traduzido por "rato", quando não "ratazana", deixada de lado por questões rítmicas, "mouse" evoca uma animal menos ameaçador e menor, o camundongo. Portanto, ao invés de usar "ratazana" e "rato" no livro, o que inclusive poderia atenuar a distinção de carga entre ambos, optei por usar "rato" e "camundongo", o que, por sua vez, gerou um problema rítmico. No verso em que ocorre, há 3 *stresses*, de forma que isso não poderia se alterar drasticamente em português, e o substantivo "camundongo", por efeitos de prosódia, é lido como se contivesse em si duas tônicas, uma fraca [ca] e outra forte [don]. Por isso, foi preciso eliminar palavras do verso implícitas pelo contexto, no caso, o advérbio "there".

<p>He did three things. He extruded a gourd of water. Then I hit him on the head, gently, a hit more like a knock. Then he extruded a gourd of beer. I knocked once more and finally a dish of gravy.</p>	<p>Ele fez três coisas. Expeliu uma cuia de água. Então lhe bati na cabeça, gentil, bati mais como um toque. Então expeliu uma cuia de cerveja. Toquei-o outra vez e finalmente um prato de caldo.</p>
---	--

Devido à centralidade gestual do conjunto "he extruded a gourd of", repetida para o sequenciamento da narrativa, seus sons internos sugerem que é importante que sejam bem trabalhados na tradução. Como, na primeira ocorrência, "water" também guarda assonância e aliteração com o verbo e o substantivo da frase, a tradução por "expeliu uma cuia de água" tanto buscou ecoar os sons do texto fonte quanto trabalhar através das assonâncias dentro dos ditongos uma ligação entre as palavras. Junto à segunda ocorrência, "beer" ressoa as sonoridades agudas do primeiro verso, o que na tradução foi recriado na relação vocálica mais fechada entre "cerveja" e "cabeça". Por fim, o último verso também trabalha com essas assonâncias, o que foi abordado com uma limitação vocabular: "gravy" é um molho de carne, bastante comum na culinária dos Estados Unidos, porém "molho" ou "carne" seriam imagens imprecisas, devido à referência proteica em forma líquida que evoca. Portanto, a opção mais coerente e sonora encontrada foi "caldo", que, embora possa ser feito de legumes, também se refere ao líquido de ensopados de carne ou peixe, sendo uma palavra curta e que permite dupla assonância com "prato", conforme "gravy" estabelece com "finally" no mesmo verso.

Those <u>were</u> my answers .	Foram essas minhas respostas.
---------------------------------------	-------------------------------

<p>Water. Beer. Food. I was not satisfied.</p> <p>Though the <u>m</u>ouse had not <u>l</u>icked my <u>l</u>eprou<u>s</u> <u>s</u>kin that was my <u>f</u>inal <u>a</u>n<u>s</u>wer.</p>	<p>Água. Cerveja. Comida. Não <u>f</u>iquei <u>s</u>atsfe<u>i</u>ta.</p> <p>Embora o <u>b</u>icho não tenha <u>l</u>ambido minha <u>p</u>ele <u>l</u>eprou<u>s</u>a aquela foi minha resposta final.</p>
---	--

Se a tradução do primeiro verso da primeira estrofe deste trecho não trabalha nenhuma sonoridade interna como faz o texto em inglês, uma assonância que não consta neste é criada ao fim da estrofe, em compensação. Por sua vez, a aparição de "mouse" se dá em um verso que não permite eliminar nenhum termo de forma a encurtá-lo, como foi possível na segunda estrofe, portanto, como já era sabido que o animal em questão era o "camundongo", a tradução por "bicho" é suficiente para indicá-lo e ainda cria uma assonância com "lambido", uma vez que "mouse" parcialmente ecoa em "leprous" e "final". As aliterações em [l] e [p] foram razoáveis para interconectar as palavras que, no texto em inglês, se relacionavam pelas consoantes de som em [l] e [k].

<p>The soul was not cured, it was as full as a <u>c</u>lothes <u>c</u>loset of dresses that <u>d</u>id not <u>f</u>it. Water. <u>B</u>eer. <u>G</u>ravy. It simply had to <u>b</u>e <u>e</u>nough. <u>H</u>usband, who am I to reject the <u>n</u>aming of foods in a <u>t</u>ime of <u>f</u>amine?</p>	<p>A alma <u>n</u>ão se <u>c</u>urou, repleta como um armário de <u>r</u>oupas de <u>v</u>estidos que <u>n</u>ão <u>s</u>erviam. Água. Cerveja. Caldo. <u>T</u>inha que ser suficiente. <u>M</u>arido, quem sou eu para rejeitar o <u>n</u>omear dos alimentos em um <u>t</u>empo de <u>i</u>ntensa fome?</p>
---	---

Aqui recupera-se a tradução de "full" por "repleta" por apresentar eco final sonoro com "coberta", palavra que foi usada dentro de um jogo específico de sonoridades de reverberação semântica espiritual em "The Wall" (BARBOZA, 2017, p. 344). O segundo verso, em prol do ritmo,

teve que assumir outra estrutura comparativa, de "tão (...) quanto" para "como", de forma a não prejudicar o ritmo, sendo que o sentido não muda radicalmente. Porém, o ritmo foi efetivamente alterado no último verso, pois a questão da fome é central no livro de Sexton, recorrente, inclusive, em seu poema principal: "Is It True?" (SEXTON, 1975, p. 50–53), no qual faz menção tanto a "starving man" quanto a "hunger", respectivamente, "homem faminto" e "fome". "Famine", aqui, no entanto, tem um sentido ainda mais forte, não havendo nenhuma palavra que isoladamente em português poderia dar conta da carga além que ela possui. Além disso, "famine" se relaciona com "naming" por aliteração e parcial assonância, assim como com "foods" por aliteração, enquanto que "fome", termo invariável ao verso, não se conecta com nenhum outro som nas adjacências. Portanto, optei por acrescentar o adjetivo "intensa", tanto para preservar o impacto da imagem, quanto para provocar jogos sonoros com "tempo" e "alimentos", que, entre si, já possuíam uma conexão tanto consonantal quanto vocálica.

4.2.5 The Rowing Endeth/A Remadura Encerra

Incluir este poema nesta primeira seleção se mostrou necessário devido ao fato de representar o arremate temático da narrativa, exposto em seu próprio título. A variação arcaica de "end", "endeth", sugeriu uma escolha igualmente incomum em português, transposta para o substantivo, então, pois que, por exemplo, "O Remar Finda" causaria uma reverberação aguda pela tônica [i], além de marcar excessivamente a consoante [f]. Por outro lado, a tradução proposta, embora trabalhe com consoantes diferentes nas tônicas, ao menos mantém som similar

no começo de cada palavra, além de não criar nenhuma identidade vocálica tão distinta: "Rowing" [ou] / "Remadura" [u], "Endeth" [e] / "Encerra" [é]. Estruturado em três estrofes que narram o encontro com Deus e o jogo de pôquer proposto por Ele, usam-se algumas expressões típicas do jogo, que se buscou pesquisar para a tradução, ainda que, conforme apontado, a próprio poema contenha uma imprecisão que não foi corrigida pela autora: que a mão vencedora deveria contar com dois curingas, ou que o baralho tivesse 5 ases. Que ela tenha optado por deixar o poema assim, sendo uma poeta aberta às correções propostas por outras pessoas, pode sugerir diversas razões, inclusive dentro do aspecto miraculoso que se apresenta nesta conclusão.

<p>I'm <u>mooring</u> my <u>rowboat</u> at the <u>dock</u> of the island called Ggd. This <u>dock</u> is <u>made</u> in the <u>shape</u> of a fish and there are <u>many boats moored</u> at <u>many</u> different <u>docks</u>. "It's <u>okay</u>," I <u>say</u> to myself, with <u>blisters</u> that <u>broke and healed</u> and <u>broke and healed</u> – <u>saving</u> themselves <u>over and over</u>. And salt <u>sticking</u> to my <u>face</u> and arms like a glue-skin <u>pocked</u> with <u>grains</u> of <u>tapioca</u>. I empty myself from my wooden <u>boat</u> and onto the <u>flesh</u> of The Island.</p>	<p>Estou <u>atracando</u> meu <u>barco</u> a remo na <u>doca</u> da ilha chamada Deus. A <u>doca</u> é <u>feita</u> na <u>forma</u> de um <u>peixe</u> e há <u>muitos barcos atracados</u> em <u>muitas docas</u> diferentes. "Tudo <u>bem</u>," digo a mim <u>mesma</u>, com <u>bolhas</u> que <u>estouraram e se curaram</u> e <u>estouraram e se curaram</u> — salvando-se <u>de novo e de novo</u>. E o sal <u>gruda</u> à minha <u>face</u> e <u>braços</u> como uma <u>pele</u> de <u>cola</u> marcada com <u>grãos</u> de <u>tapioca</u>. Eu me retiro de meu <u>barco</u> de madeira e vou para a <u>carne</u> d'A Ilha.</p>
---	--

A estrofe inicial apresenta várias repetições, como se tem demonstrado nesta seleção, de forma que um aspecto ao qual se atentar foi as relações que elas apresentavam com suas palavras adjacentes. Logo no segundo verso, "dock" estabelece uma assonância com "God", o que em português, sem necessidade de alteração semântica, garantiu uma aliteração entre "doca" e "Deus". Adiante, a sonoridade nasalada

entre "many" e "moored", no conjunto de "many boats moored", pode ser recriada em assonância entre "barcos" e "atracados", ainda que a escolha desse verbo, desde o começo, seja problemática por apresentar um tom vocálico muito mais aberto do que o verbo *to moor* sugere, porém não foi encontrada outra solução nesta etapa da tradução. Se no primeiro verso a escolha de "rowboat" contém em si assonâncias e a tradução não as apresenta, dois versos adiante foi criada uma aliteração que não consta no texto fonte entre "feita" e "forma", com as assonâncias entre "made" e "shape" deslocadas para "feita" e "peixe". Esses exemplos, recorrentes até agora, demonstram como as sonoridades se reposicionam, recriam-se, guiando-se fundamentalmente pelas imagens delineadas pelo texto de Sexton. O ritmo se coloca como um parâmetro igualmente essencial, aspecto central para justificar a alteração do verbo utilizado no verso "a glue-skin pocked with grains of tapioca". A ideia da imagem seria algo como uma pele de cola com grãos de tapioca deixando marcas similares àquelas residuais da cicatrização de pústulas faciais, e o verso foi escrito de tal forma que existem aliterações entre "glue" e "grains", assim como entre "skin" e "pocked" e esta com "tapioca". Assim, foi preciso alterar o verbo de forma a preservar a imagem, manter o ritmo — outras opções como "pintalgada", acabariam por distendê-lo —, e também para recriar essas aliterações: "pele" ecoa em [p] em "tapioca", a última se relaciona com "cola" por assonância e esta com "marcada" pela aliteração da sílaba tônica.

<p>"On with it!" He says and thus we squat on the rocks by the sea and play – can it be true – a game of poker.</p>	<p>"Vamos lá!" Ele diz e assim agachamos nas rochas beira-mar e jogamos — seria isso verdade — uma partida de póquer.</p>
--	--

<p>He calls me. <u>I win</u> because I hold a royal straight flush. <u>He wins because He holds</u> five aces, A wild card had been announced but I had not heard it being in such a state of awe when He took out the cards and dealt. As he plunks down His five aces and I am still grinning at my royal flush, He starts to <u>laugh</u>, the <u>laughter</u> rolling like a hoop out of His mouth and into mine, and such <u>laughter</u> that He doubles right over me <u>laughing</u> a Rejoice-Chorus at our two triumphs. Then I <u>laugh</u>, the fishy dock <u>laughs</u> the sea <u>laughs</u>. The Island <u>laughs</u>. The Absurd <u>laughs</u>.</p>	<p>Ele me paga. <u>Venco porque tenho</u> um royal straight flush. <u>Ele vence porque tem</u> cinco ases. Um curinga foi anunciado mas eu não o ouvi estando em tal estado de temor quando Ele tomou as cartas e as deu. Enquanto Ele joga Seus cinco ases e eu ainda sorria com meu <i>royal flush</i>, Ele começa a <u>rir</u>, o <u>riso</u> rolando como um arco de Sua boca adentrando a minha, e tal <u>riso</u> que Ele duplica bem sobre mim <u>rindo</u> num Coro de Alegria por nossos dois triunfos. Então eu <u>rio</u>, a doca feito peixe <u>ri</u>. o mar <u>ri</u>. A Ilha <u>ri</u>. O Absurdo <u>ri</u>.</p>
--	--

A estrofe é de tom majoritariamente prosaico, de tal sorte que as quebras de verso funcionam como delimitação para os gestos e as cenas do carteadado, notando-se um trabalho sonoro mais esporádico, uma vez que a escolha de palavras se movimenta em torno do vocabulário de pôquer em inglês. Como em português as expressões referentes às mãos do jogo não costumam ser traduzidas, optei por deixar "royal straight flush", reconhecível para o público brasileiro que joga pôquer ou o conhece através de suas representações em filmes populares estadunidenses. As assonâncias e aliterações entre os primeiros versos foram recriadas dentro das próprias possibilidades semânticas, sendo que um par de versos que recebeu diferente tratamento foi "but I had not heard it / being in such a state of awe". Como ambos estabelecem fortes aliterações internas e entre si, se na tradução do primeiro não foi possível recorrer a nenhuma delas ou apelar para as assonâncias, o segundo verso do conjunto foi densamente carregado de aliterações em [t] e inícios similares de palavras para compensar, uma vez que ambos formam um mesmo segmento em termos de continuidade de sentido.

Outros versos que careceram de recriações sonoras foram "the laughter rolling like a hoop out of His mouth / and into mine", devido às aliterações em [l] e [r], assim como assonâncias de som [ai] e [au]. Para a tradução, retrabalhei os sons em consoantes nasaladas e assonâncias duplas invertidas entre "aro" e "boca", que tem ressonância parcial em "rolando".

<p>Dearest dealer, I with my royal straight flush, love you so for your wild card, that untamable, eternal, gut- driven ha-ha and lucky love.</p>	<p>Querido crupiê, eu com meu <i>royal straight flush,</i> amo você tanto por seu curinga, aquele indomável, eterno, intestinal ha-ha e amor de sorte.</p>
--	---

Apesar da palavra "crupiê" não ser tão conhecida no português, é ela que efetivamente se usa para quem dá as cartas em jogos de cassino, e como neste caso ela sustenta um jogo de aliterações em [k] na primeira sílaba de cada palavra, qual no poema fonte que se dá em [d], optou-se por recorrer a ela ao invés de deixar o termo em inglês. Através do recurso de deslocamento de aliterações, outras sonoridades foram mantidas, sendo que a expressão "gut-driven", forjada por Sexton, foi traduzida por "intestinal" de forma a suprir a necessidade de aliterações dentro do verso que ocorre, que se relaciona com a de outros versos em que ocorre o som [d]. Ao fim, com a forte aliteração do [l], optou-se por uma sonoridade em parte assonante e em parte aliterativa nas sílabas tônicas, inclusive porque as vogais usadas em inglês são de sonoridade similarmente fechada.

4.3 Comentários agrupados conforme critérios

Embora a seção 4.2 tenha se dedicado a comentários minuciosos sobre o processo de tradução de cada um dos poemas — escolhidos por ilustrarem aspectos relevantes que esta pesquisa enfocou, como critérios de tradução poética, os Estudos Feministas da Tradução, a perspectiva bachelardiana —, é certo que utilizar a mesma abordagem para os 34 poemas restantes nesta dissertação resultaria maçante. Acredito que os 5 poemas destrinchados anteriormente puderam demonstrar a dimensão de meu trabalho em seu detalhe, porém me proponho a trazer comentários abrangentes que tenham utilidade tanto na exposição do processo de tradução deste livro em particular de Anne Sexton quanto em sua consideração nos Estudos da Tradução na vertente da tradução poética. Destaco, porém, que agrupar exemplos de caso conforme critérios específicos (sonoridade, ritmo, imagética) acaba por privilegiar um aspecto de negociação na tradução, mas não o coloca em detrimento dos outros: compõem escolhas que tomam em consideração os outros que estão em questão. Como percebido nos comentários anteriores, a heterogeneidade rítmica dos versos de *The Awful Rowing Toward God* não dificulta tanto a tradução quanto os constantes jogos de sonoridades internas, de tal sorte que as notas a respeito deste último aspecto serão de maior quantidade do que aquelas referentes ao ritmo. Com relação às características do livro de Sexton expostas na seção 4.1, a questão do ritmo se vincula ao item c), a sonoridade ao item b) e a imagética aos itens a), d), e), f) e g). Assim, para cada caso será exposto o diálogo travado com o texto que acabou por tomar um princípio específico como

determinante frente aos outros, tentando, em alguma medida, atravessar os poemas do livro que não constam na seção 4.2. Os únicos aspectos que não serão abordados serão as escolhas tomadas devido à proposta de tradução sob consciência feminista, uma vez que já foram descritos extensivamente na subseção 3.2.2.

4.3.1 Sonoridade

Ao agrupar os tipos de escolhas de tradução adotadas para buscar recriar as relações sonoras estabelecidas pelos poemas de *The Awful Rowing Toward God*, ainda que recorrendo às palavras ou expressões adjacentes àquelas que originalmente formavam o conjunto interconectado por ecos vocálicos ou consonantais, foi possível reconhecer 6 mais frequentes: 1) a substituição de um jogo de aliterações pelo mesmo ou outro (que algumas vezes se entrelaçava com assonâncias); 2) a troca uma aliteração por uma assonância; 3) o inverso: de uma assonância por uma aliteração; 4) a recriação de assonância pela mesma vogal/conjunto de vogais ou por outra; 5) a manutenção parcial dos jogos sonoros originais; 6) procedimentos para evitar conexões de som inexistentes no texto fonte. Vale ressaltar que somente alguns exemplos serão utilizados para descrever como esses procedimentos ocorreram, mas que não serão comentadas todas as decisões tradutórias, tomando-os apenas como uma amostragem de casos representativos de cada tipo.

4.3.1.1 Trocas de aliterações (com eventuais assonâncias em conjunto)

Nesta subseção, apresentarei uma seleção de casos a serem discutidos, alguns com maiores articulações de critérios, outros com enfoque no espectro sonoro. No poema "A Guerra Civil", dois tipos de pares aliterativos foram recriados na tradução, encontrados no seguinte trecho:

I am torn in two
but I will conquer myself.
I will dig up the pride.
I will take scissors
and cut out the beggar.
I will take a crowbar
and pry out the broken
pieces of God in me.

O primeiro, no v. 1, entre "torn" e "two", em [t], foi feito em "dividida" e "duas", [d], sem grandes implicações semânticas exceto por uma leve redução da intensidade da violência da imagem; e, o segundo, entre "pry out" (v. 7) e "pieces" (v. 8), em [p], traduzi como "puxarei" e "pedaços", mantendo a mesma consoante inicial, porém reduzindo o esforço que o verbo original carrega em si.

Estou dividida em duas
mas conquistarei a mim mesma.
Eu vou cavar o orgulho.
Eu vou pegar tesouras
e vou cortar a mendiga.
Eu vou pegar um pé de cabra
e vou puxar os quebrados

pedaços de Deus em mim.

Assim, para manter as sonoridades neste poema, foi preciso suavizar os verbos utilizados, porém, no conjunto das imagens, a carga densa e negativa não é gravemente afetada por essas alterações.

"O Peixe que Andava" traz três exemplos de casos representativos. O primeiro, "hunter of roots", no v. 6, foi transposto para "rastreador de raízes", reproduzindo tanto a relação original quanto seu som em [rr], pois apesar da retirada da palavra "caçador" minimizar a ideia da violência da busca — ainda que por plantas — e substituí-la por uma imagem que remete mais à perseguição, tomei como referencial invariável a imagem das raízes, elemento terrestre que, na transição do meio aquoso à superfície seca habitada por humanos, marca essa passagem que o Peixe realiza. O próximo caso envolve assonâncias, em ditongo [ua] e sua inversão [au], no v. 17, "awkward to walk", além da aliteração em [k], que, na tradução, tentei recriar como "árduo para andar", recorrendo ao [a] e os parciais [r] e [d]. O estranhamento de andar em terra firme é caracterizado na tradução como dificuldade, pesando um pouco mais na negatividade, mas isso não deixa de estar de acordo com a imagética predominante no livro e neste poema em especial, no qual o Peixe diz "Aqui não há graça. / Não há ritmo / neste país de lodo". O terceiro, no v. 32, dá-se entre as palavras de "cup of darkness", com a aliteração em [k], optando por traduzir o conjunto como "taça de trevas".

And the salt of God's belly
where I floated in a cup of darkness.
I long for your country, fish.

E o sal da barriga de Deus
onde flutuei numa taça de trevas.
Eu anseio por seu país, peixe.

Essa escolha gera um excesso aliterativo com "flutuei" em [t] no mesmo verso e, de forma parcial, com "anseio" no verso seguinte, pelos sons sibilantes de "taça" e "trevas". No entanto, "floated" e "long", no original, relacionam-se aliterativamente em [l], além de uma quase assonância em [o], de tal forma que o excesso acaba justificado.

No poema "Anjos Caídos", há duas questões, sendo a última mais complexa. A primeira, logo no v. 1, altera o verbo "come" ("eles vêm") para "locomovem-se", de forma a manter aliteração em [l] com "limpa", tal qual "come" estabelece com "clean" em [k] ao fim do verso. A segunda se dá entre os versos 24 e 25, no par conectado por [s] de "suck" (sugar, chupar) e "sour" (azedas), referentes às bagas (berries).

In November,
the dread month,
they suck the childhood out of the berries
and turn them sour and inedible.

Porém, como é recorrente na imagética referencial de Sexton (este poema, inclusive, faz menção direta a Humpty Dumpty), o trecho remete de alguma forma às *sour grapes*, da fábula de Esopo "A Raposa e as Uvas", que, em português, são uvas verdes. Assim, para não apagar de todo a possível conexão, traduzi "sour" por "verdes" e acrescentei "vivas" depois de "infância das bagas". Uma vez que a palavra em inglês para "infância", uma tônica, é "childhood", de dois *stresses* de

intensidades diferentes, isso permite que ela se desmembre em duas palavras de uma tônica cada em português —, estabelecendo uma aliteração em [v] para compensar aquela em [s].

Em novembro,
o temido mês,
eles sugam a infância das bagas vivas
e as tornam verdes e intragáveis.

Em "A Doença Até a Morte" há dois casos que podem figurar como exemplos aqui. O primeiro envolve os versos 6 e 7, em aliterações de [b] com "body" e "became", de [s] em "side", "despair" e "slaughterhouse" e de [m] em "became" e "roamed".

My body became a side of mutton
and despair roamed the slaughterhouse.

Os três conjuntos foram recriados na tradução em [p], com "pedaço" e "desespero", palavras que também se conectam com "abatedouro" por uma aliteração em [d], e mais outra em [n] entre "carneiro" e "rondou".

Meu corpo virou um pedaço de carneiro
e o desespero rondou pelo abatedouro.

A única figura que sofreu mais modificações foi "side of mutton", literalmente "lateral de carneiro", que perdeu sua precisão, tornando-se "pedaço de carneiro", em prol das sonoridades e por não interferir na qualidade da imagem, mantendo uma referência negativa. Outro

exemplo se encontra no verso 27, no conjunto extremamente musical de "house full of bowel movement", com aliterações em [l] e muitas assonâncias em [au/u].

I who was a house full of bowel movement,
I who was a defaced altar,

eu que era uma casa farta com tantas fezes,
eu que era um altar desfigurado,

Na tradução, escolhi carregar com mais aliterações, tanto em [f] quanto em [t] e [k], e assonância em [a], para recriar esse efeito: "casa farta com tantas fezes", o que, infelizmente, ecoou no verso seguinte, que contém a imagem "altar desfigurado", contendo tanto [t] quanto [f] e a assonância em [a]. Não quis, entretanto, mudar esta última imagem, de conotação altamente religiosa, uma vez que esse tema é caro ao livro de Sexton.

Em "Perseguidores do Vil", no v. 13, o conjunto "must listen", que tanto puxa o som nasal quanto o sibilante, sugeri um deslocamento para que a concentração aliterativa não se perdesse de todo. Assim, traduzi como "urge escutar atento", conectando "urge" com "escutar" pela aliteração em [r] e "escutar" com "atento" pelo som do [t]. A grande diferença para que isso fosse possível se deu porque, neste poema, há um paralelismo entre versos imperativos, "one must (...)" (v. 8, 11, 13, 14, 16, 26) e "you must" (v. 20), de tal forma que, ao invés de optar pelas formas verbais imperativas em cada verso, achei melhor separá-las em locuções no infinitivo ("urge aprender" ao invés de "aprenda", por exemplo) para emular o ritmo do texto em inglês, além de ecoar seu

próprio som vocálico fechado [ã] em "must" e [u] em "urge". Apesar de suavizar um pouco a ideia impositiva do texto original, o verbo "urgir" acrescenta uma ideia de emergência, de apressar o processo de libertação, o que condiz com o receio da perseguição presente neste texto, como se tudo aquilo que foi instado precisasse ser logo feito, uma vez que o vil pode aparecer a qualquer momento, até vindo do receptor de uma cabine telefônica.

Em "O Muro", as implicações das aliterações iniciais do texto entre "full" (v. 1) e "fall" (v. 4), em relação de paronomásia, e a separação desta em "all" (v. 6, 7, 11, 22, 30), em um todo submetido à queda e que tudo abrange, remete ao processo cíclico de destruição e renovação natural, mas que, no caso humano, é uma cadeia de repetições sem avanço moral, pois fora do estado da Graça, tópico melhor desenvolvido em "*We are all earthworms*: tradução comentada do poema 'The Wall' the Anne Sexton" (BARBOZA, 2017, p. 343-344).

Nature is full of teeth
that come in one by one, then
decay,
fall out.

É essa ideia cíclica e desesperadora, distante da intervenção divina, que acentua a gravidade da sugestão da persona poética de optar pelo suicídio para aproximar-se de Deus, uma vez que Ele está demasiadamente longe da humanidade na Terra. Assim, para recriar essa ligação sonora de conotação importante aos temas do livro, optei por "coberta", "cariados", acrescentando uma outra aliteração em [k] em "caem", para que o efeito não fosse perdido pela falta de semelhança

entre as palavras como há entre "full" e "fall" e, sem sucesso, "todo" não ressoa como decomposição de nenhuma dessas palavras, apenas contendo a mesma terminação em "-do" que "cariados", o último termo presente no conjunto antes das incidências de "todo". É uma relação sutil, que dificilmente é percebida, mas por haver esse trabalho aliterativo em [k], a conexão ainda é parcialmente recriada.

A natureza é coberta de dentes
que nascem um a um, então
caem,
cariados.

Neste mesmo poema, há um caso mais simples de deslocamento de aliterações, no v. 15, que contém uma em [t] no conjunto "test tube", assim como em "except" no começo do verso, também ressoando de forma assonante em [é] com "test". Na tradução, apelei ao [s] em "exceto o saber", que também ocorre em "ensaio", e felizmente o [t] se manteve entre "exceto" e "tubo", embora a assonância mais pronunciada tenha se perdido, sem nenhuma alteração semântica.

Adiante, "O que o Condor com a Cabeça Humana Sabia" traz uma mudança evidente em seu título, que também é uma questão recorrente ao longo do livro de Sexton, a tradução da palavra "bird". Aqui, abrirei um tópico à parte, porém sem romper com a proposta da divisão de subseção, pois cada caso envolve diferentes requisitos, respeitando ora critérios de trocas aliterativas, ora assonantes, ora de rima, ora de interpretação bachelardiana, e é melhor agrupá-las em um só parágrafo a explicá-las isoladamente em cada divisão de subseção. Um subtítulo aqui poderia ser *na peleja dos sons, os pássaros quase*

sempre saem. O primeiro caso se deu em "O Olho Vil", no v. 34, em que a/o interlocutor/a da persona poética, caracterizado/a como "simple bird that you are", somente poderá seguir voando depois que seguir as prescrições com relação ao corcunda e sua criança, tornando-a sagrada. Como "simple bird" mantém uma relação parcial aliterativa bilabial entre [p] e [b] e "bird" se relaciona em [r] com "are", algum jogo sonoro precisava ser recriado nesta passagem. Minha solução foi traduzi-la como "leve ave que você é", contendo aliterações em [v] em "leve", "ave" e "você", assim como uma parcial assonância entre as duas primeiras palavras. Ao mudar o adjetivo de "simples" para "leve", busquei manter a ideia de um ser que pode se elevar após o feito de sacralização, sem densidade ou complexidade que impeça essa subida, e ainda obtive um jogo sonoro que recrie o original, ainda que deslocado. O segundo exemplo ocorreu em "A Doença Até a Morte", em que o v. 17 rima de forma assonante com o v. 19:

I did not hear the bird sounds.
They had left.
I did not see the speechless clouds,

Eu não ouvi o som da passarada.
Ela se foi.
Eu não vi as nuvens caladas,

Assim, ao traduzir o final do verso como "nuvens caladas", mantendo a ideia de nuvens sem voz, pude obter uma rima assonante com "som da passarada", trazendo o adjetivo para um substantivo coletivo, o que não vai contra a ideia do texto. A terceira ocorrência apareceu em "Perseguidores do Vil", no v. 30, na qual o [r] de "birds"

ecoa em "air" ao fim do verso "the sky, the birds that make sense out of air". Dessa vez, uma opção foi passar o jogo para uma assonância em [a], com "o céu, as aves que entendem algo do ar" ao escolher "aves", novamente, para conectar-se com "ar", ambas de pequena extensão, o que também ocorreria com "pássaros", mas cujo tamanho, maior, distenderia um pouco mais o ritmo do verso. A quarta incidência se encontra no poema "Bem-Vinda Manhã", no v. 25, de 4 acentos fortes (*stresses*), que estabelece uma assonância entre "kitchen" e "window" no todo de "as the holy birds at the kitchen window". Como foi preciso tirar a especificação da janela como da cozinha para manter 4 tônicas na tradução (a conjunção em inglês, "as", não acentuada, em português, "enquanto", tem sílaba tônica impossível de relevar na prosódia), a sonoridade foi transposta para o par "santos" e "pássaros", com uma assonância [a/o] e aliteração em [s] presentes, um dos únicos casos em que "bird" foi traduzido literalmente. Então, retornando ao poema em questão da narrativa, "O que o Condor com a Cabeça Humana Sabia", houve um processo de especificação muito maior, ao retirar o substantivo de uma categoria geral, "pássaro", para referir-se a uma espécie, o "condor", escolhido unicamente por sua sonoridade, conforme será justificado agora.

I went to the bird
with the human head,
and asked,
Please Sir,
where is God?

Neste poema, o v. 1, terminado em "bird", rima com o v. 4, terminado em "Sir", o que se soma ao fato de o v. 2, que contém a

expressão "human head", apresentar uma aliteração em [r] que não encontrei meios de recriar. Assim, desloquei o som para "bird", traduzindo como "condor", gerando uma aliteração em [k] com "cabeça" no v. 2, e rimando com "favor", ao fim do v. 4.

Fui até o condor
com a cabeça humana,
e questioneei,
Senhor, por favor,
onde está Deus?

Esse processo de grande intervenção foi útil para duas sonoridades, uma delas de rima, o que é de grande importância em termos de elaboração poética, de tal forma que não considero ter sido uma alteração despropositada ou excessiva; e como o condor é um pássaro que, por seu tamanho, sugere algo magnânimo, não há nenhuma contradição com o pássaro no poema, que serve de intermediário sobre informações relativas a Deus. O argumento aqui se calca no fato de a interferência semântica não depor contra a concepção da imagem no todo do poema, prezando por sonoridades fortes logo na estrofe de abertura dele. O último caso do tipo é referente ao penúltimo do volume, em "Assim não. Assim não", em que "bird" aparece no v. 10, enquanto "shameless flyer", de forma que há uma aliteração no conjunto em [l] e em [r] entre "flyer" e "bird". Assim, concentrei as relações em uma forma de aliteração só, em [v], traduzindo o trecho como "ave, voadora sem vergonha", com parcial assonância, mas de evidente concentração de consoantes, sem interferir no sentido e na imagem. Percebe-se, pois, que a palavra "bird", ao longo do livro, apenas uma vez foi traduzida por

"pássaro", como se costuma associar de pronto, em prol de diversos critérios localizados.

4.3.1.2 Aliterações reelaboradas como assonâncias predominantemente

Desconsiderando os poemas que foram analisados em suas particularidades, o primeiro caso exemplar de aliteração que, na tradução, foi recriada em assonância ocorreu no poema "Duas Mãos". No v. 5, "altars of the tides", soando em [t], foi traduzido como "altares das marés", com a assonância em [a] tônica, ainda que o [e] posterior de uma e [é] de outra tenham semelhança vocálica. Além disso, há um eco sonoro consonantal em [r] entre ambas, embora esteja na tônica de uma (marés) e em uma sílaba comum da outra (altares), que lembra o próprio texto original, pois "altars" e "tides" também não estabelece uma aliteração no início das palavras ou entre suas tônicas. Pode-se dizer que esse comentário não é de todo relevante, pois não altera o texto semanticamente e realiza efeito sonoro muito semelhante ao texto fonte, mas se se quisesse recriá-lo mais inventivamente, de forma a realçar seus sons, atentar-se-ia contra duas palavras de grande relevância imagética no texto: "altares", pela carga religiosa, e "marés", pelo espectro bachelardiano.

"O Peixe que Andava" contém um pequeno caso, quase ao fim do poema, no v. 36, entre as palavras do conjunto "a lady of evil luck". Como a palavra "evil" tem grande significância no conjunto dos poemas, sendo sempre traduzida como "vil", no caso de adjetivo, e "vileza" enquanto substantivo, ela seria o termo mais invariável do

conjunto. Para "luck", não encontrei nada que tivesse conexão consonantal, mas foi possível achar "desdita" que ressoasse agudamente pelo [i] tônico em "vil", que, além de ser uma palavra que em si mesma é aliterativa em [d], também se relaciona com "dama" pela mesma consoante. Embora "desdita" seja de uso muito menos comum que "sorte" e a dicção de Sexton preze frequentemente por um vocabulário prosaico, como é uma referência ao destino, e este se entrelaça com os temas religiosos do livro, com as várias referências bíblicas que ele possui, a elevação não resulta de todo descabida. A escolha por "uma dama de vil desdita" acaba por marcar mais outra aliteração, com o verso seguinte, "desejando", também em [d], mas se pode argumentar que a palavra se relaciona no original, "desiring", através dessa consoante, com "lady", ainda que parcialmente apenas.

No poema "O que o Condor com a Cabeça Humana Sabia", o conjunto aliterativo em [d] de "dragged down" foi separado em assonâncias parciais de [a/o] e [ai] entre "ganso", "paraíso" e "abaixo" nos versos 15 e 16, buscando manter a ideia do movimento de queda forçosa no eixo vertical, que está presente no texto, sem grandes perdas.

Yes. It was dragged down
from paradise by one of the geese.

Sim. Um dos gansos
arrastou-o do paraíso aqui para baixo.

Já os versos 21 e 22 estabelecem várias relações sonoras, considerando também o 23, mais complexas:

I found the well,

it bubbled up and down like a litter of cats
and there was water,

Entre "found" e "down", há uma assonância em [au]; entre "bubbled" e "up" existe assonância em [ã]; e entre "well", "bubbled", "like" e "litter" ocorre uma aliteração em [l]. No verso 23, também é possível localizar uma rima interna com o verso acima, entre "water" e "litter".

encontrei o poço,
fazia um rebuliço como uma caixa de areia
de gatos
e lá havia água,

Na tradução, pude criar uma parcial aliteração de [s] entre "poço" e "rebuliço" e outra de [g] entre "gato" e "água", e algumas assonâncias, como uma inversa entre "fazia" e "caixa", entre "caixa" e "areia", e destas em [a] com "gato" e "água" também. Apesar desse destaque de vogais abertas deixar o verso mais expansivo que o som curvo do [l] sugere, ainda sim é condizente com o movimento das águas no poço, indo para cima e para baixo, e não uma água parada ao fundo, que seria algo mais obscuro, chamando vogais fechadas.

Adiante, "O Grande Coração" requer uma escolha de conotação religiosa para que o jogo sonoro seja permitido. Em "soul is spurting on them" no v. 22, existe uma aliteração em [s] entre "soul" e "spurting" que precisa ser recriada de alguma forma na tradução. De pronto, cogitei mudar "alma", tradução literal de "soul", para "espírito", de forma a ressoar em "esguicha" pelo mesmo começo em "es-" e pela tônica em [i], porém não se pode alterar a diferenciação entre "alma" e "espírito" se, conforme a Primeira Epístola do Apóstolo Paulo aos

Tessalonicenses, não são a mesma coisa. Pois, "E o mesmo Deus de paz vos santifique em tudo; e todo vosso espírito, e alma, e corpo, sejam plenamente conservados irrepreensíveis para a vinda de nosso Senhor Jesus Cristo" (5:23). Há inúmeros debates sobre a razão dessa diferença, o que não cabe esmiuçar aqui, mas reconhecer que ela existe e não permite que os termos sejam intercambiáveis, tornando "alma" o ponto inflexível no verso. Para manter um verbo de referência ao fluxo aquoso, importante dentro da perspectiva bachelardiana, percebi que "alagar" possui relação tanto assonante quanto aliterativa com "alma", pelo [a] e pelo [l], então tive de reformular o verso para que esse sentido pudesse ser transmitido com naturalidade. Como ele possui 5 tônicas, traduzi por "e a alma está alagando o espaço delas" de forma a manter esse ritmo, guiado pelo aspecto tão importante do som e, conjuntamente, da imagética. Porém, há uma alteração de volume, pois o sangue esguichando sobre as pessoas se torna uma torrente que alaga onde elas estão, aumentando-o imensamente, o que mostra o sofrimento da persona poética de forma muito maior do que ela expõe. Esses exageros, no entanto, não são incomuns à dicção de Sexton, e não contrariam a dor que está presente neste livro, de tal sorte que, sim, é uma distorção, mas não é uma contraditória. O elemento se mantém, o sentimento atrelado a ele também, interfere-se apenas na medida.

4.3.1.3 Assonâncias que se tornam aliterações

No poema "É Verdade?", o v. 74, "All is hay that died from too much rain", apresenta uma assonância entre "hay" e "rain", uma quase rima assonante interna se não fosse o som nasal da última palavra. O

verso, de 5 acentos fortes e 1 enfraquecido, transmite a ideia de "tudo é feno que morreu com chuva demais", de 6 tônicas, sem problemas rítmicos, a princípio. Porém, para criar uma conexão sonora mais forte, troquei o advérbio "demais" por um adjetivo que se ligasse a "feno", no caso, "fortes", que, inclusive, contém as mesmas vogais, apenas em posição inversa. Ainda que tenha mudado um pouco a imagem de chuvas constantes, frequência, para chuvas fortes, intensidade, sustentasse a ideia de excesso de origem aquosa, e foi devido a ele que o feno morreu. Além disso, as chuvas remetem às lágrimas da persona poética, como indica o verso seguinte que qualifica o v. 74, "my stinky tears". Esse conjunto, musical em [i] e em [t], é fracamente recriado em português por "lágrimas fedidas", ainda que tenha muitas vogais em comum, mas uma vantagem do jogo de aliterações em [f] no v. 74 é que ele se conecta com o "fedidas" do v. 75, compensando a fraca relação sonora interna a ele.

"Bem-Vinda Manhã", logo no v. 4, traz uma sequência de assonâncias em [u], ainda que o som se altere em ditongos ou receba interferência de vogais ao redor, entre "towel", "newly" e "washed". Não foi possível recorrer à mesma vogal, mas repartiu em uma aliteração forte em [t] entre "toalha" e "toda", e que se aproxima de [l] entre "toalha" e "lavada", com alguma assonância em [a] entre as tônicas de "toalha" e "lavada". Tomada do ambiente doméstico, que é característico de muitos poemas de Sexton, a imagem acaba, na tradução, reforçando a ideia de limpeza interior, pois a toalha não está somente recém-lavada, mas inteiramente, isto é, além da ideia de purificação recente — simbólica depois do poema de travessia de "É Verdade?", que repassa todos os temas do livro, no qual a persona poética anuncia que fará sua própria

lavagem —, existe uma ideia de depuração total. Que essa outra concepção seja totalizante demais frente à constante tentativa de buscar a Graça sem nunca conseguir — constituindo esse o desespero do livro — não se pode negar, porém acredito que, neste caso, por referir-se a uma toalha e não a si própria, a carga simbólica da imagem não é tão poderosa — embora ainda seja — que não permita alteração em prol da reimaginação dos jogos sonoros, tão basilares à escrita poética.

"O Ladrão do Fogo" tem um pequeno caso exemplar, no v. 47, de assonância em [i] entre "deed" e "liver". Ao invés de manter uma distante relação assonante ao traduzi-las por "ato" e "fígado", ressoando o [a/o] da primeira com a sequência igual, porém não tônica, na segunda, optei por uma aliteração em [f] com "feito" e "fígado", resultando muito mais perceptível que a alternativa anterior. Além disso, a única distinção fundamental entre "ato" e "feito" é uma qualificação temporal: fala-se em "ato" no futuro sem contradição lógica dentro da nossa concepção de linguagem, mas há algum estranhamento para "feito", ainda que não seja impossível, uma vez que parte da substantivação do verbo "fazer" no particípio passado. Porém, como o poema todo se passa no passado, isso não configura incoerência, apenas marca temporalmente o que antes não estava.

Continuando, em "Neve" há um caso de especificação para compensar um jogo sonoro que não pôde ser recriado. No v. 7, "The trees poke out of sheets", "trees" ressoa no som de [i] em "sheets", mas nenhuma possibilidade vislumbrada envolvendo as duas palavras satisfaria uma conexão forte como essa, de tal forma que desloquei a relação para o verbo "poke out", traduzido como "despontam" e traduzi "trees" como "pinheiros", criando a aliteração em [p], ao invés de

simplesmente ser "árvore". Como é um contexto de ambiente sob neve, a referência é natural, inclusive natalina, o que sintoniza com o espírito de esperança presente neste poema.

4.3.1.4 Assonâncias recriadas em sons vocálicos ou rimas assonantes

Esta categoria indica uma tentativa de reconhecimento dos sons vocálicos nas palavras em meio aos versos, em relativa proximidade, que as interligue. O primeiro exemplo foi tomado do poema "O Quarto de Minha Vida", no fim do v. 5, na expressão "wood walls". A imagem de um envoltório de madeira é recorrente no livro de Sexton, reaparecendo depois no poema "É Verdade?" como uma cogitação sobre Deus, a usá-Lo como revestimento ("I wouldn't mind if God were wooden / I'd wear him like a house"), e, ao fim, em "A Remadura Encerra" é o barco de que ela se desfaz para entrar na ilha de Deus ("I empty myself from my wooden boat / and onto the flesh of The Island"). Como em cada uma dessas ocorrências não há uma forma fixa de nomeação, existindo apenas a referência à madeira, não foi preciso justificativa especial com relação a algum padrão de homogeneidade ao longo do livro, mas o respeito aos jogos sonoros que geram pontualmente. Aqui, o par é de assonância parcial, de "wood" [u-u] com "walls" [uó] que, na tradução, para manter algum elo, foi fragmentado em locução adjetiva "paredes de madeira" que se relaciona em [e] entre as tônicas, uma vez que "paredes lenhosas" não apresentaria nenhum eco entre si.

Um caso de maior intervenção em substantivo aconteceu no poema "Bem-Vinda Manhã", para compreender as sonoridades entre os

versos 11 e 12. "Chair", ao fim do v. 11, ressoa em "hello there" no meio do v. 12, a primeira como um dos objetos do ambiente doméstico, recorrentes na poética de Sexton, e o cumprimento, vindo desses objetos, que é bastante informal e até carinhoso, frequentemente usado com crianças:

in the spoon and the chair
that cry "hello there, Anne"

No português, uma palavra que é usada nesse contexto infantil, pronunciada em tom de curiosidade, é "olá", que também acabei escolhendo por permitir uma rima assonante com "sofá". Embora gere um estranhamento falar em sofá no ambiente da cozinha, as construções estadunidenses muitas vezes apenas separam esta da sala de estar por um balcão, de forma que nada impediria que a persona poética comesse à mesa e depois levasse sua caneca de café para o sofá para, por exemplo, ler o jornal. Ainda se mantém na esfera da domesticidade, de mesmo registro, e preserva uma forte relação sonora que existe entre os versos.

na colher e no sofá
que exclamam "olá, Anne"

Seria possível deixar "cadeira" para que provocasse uma aliteração com "colher", mas, além de não haver relação sonora entre essas duas palavras no texto fonte, o caso em questão é de assonância, então procuro, na medida do possível, manter a relação com as palavras

que de fato estão conectadas, através de um elo de mesma natureza, exceto nos casos em que não fui capaz de elaborar outra possibilidade.

O último exemplo tomado desta categoria acontece na décima estrofe do poema "O Ladrão do Fogo", entre os versos 4 e 5 dela:

and God said, *Take it! Take it!*
But keep it sacred

O conjunto "*Take it! Take it!*", trocaico, ressoa em "*keep it sacred*", iâmbico, tanto na assonância em [i] ("*it*", "*keep*") quanto em [ei] ("*take*", "*sacred*"). Para que na tradução se mantivesse a mesma ideia e repercussões sonoras, escolhi que fosse:

e Deus disse, *Guarde-o! Guarde-o!*
Mas que seja sagrado,

Assim, reproduzi também o ritmo, primeiro decrescente, depois crescente. Com "garde-o" e "sagrado", consegui uma parcial assonância [a/o], ainda que na primeira palavra as vogais estejam afastadas pelo [e], e uma aliteração em [j]; com "seja" e "sagrado", a repetição da consoante [s]. Também se pode entrever uma assonância de "mas" com "sagrado", ainda que a conjunção seja lida rapidamente por sua falta de ênfase no todo do verso.

4.3.1.5 Manutenções parciais

Ainda que exemplos de manutenções parciais façam parte de outros comentários, decidi deixar esta categoria evidente para

exemplificar os casos em que, embora alguma recriação sonora tenha sido possível, ela não é representativa o suficiente para abarcar aquilo a que se propõe. Insisto na existência desta categoria devido à possível impressão, talvez distorcida, que os outros comentários podem gerar de que o simples deslocamento de sonoridades — seja para outro som, seja para outro par, trio ou quarteto de palavras — seria suficiente para resolver satisfatoriamente os desafios da tradução poética. Trarei somente três casos, a título de ilustração, que expõem que tentativas caducas ocorrem e como se dão. Reforço, no entanto, que há ocasiões do tipo em todas as outras divisões de subseções, sendo esta apenas uma que dá destaque para a parcialidade negativa de alguns tipos de recriações.

A primeira se passa em "O Quarto de Minha Vida", no v. 16, em que "the sofa, exhausted with the exertion of a whore" apresenta forte conexão sonora inicial, tanto assonante quanto aliterativa, entre "exhausted" e "exertion", e aliteração em [r] entre esta e "whore". Na tradução, tentei manter a dupla relação que toma "exertion" como pivô ao traduzi-lo como "empenho", garantindo uma assonância inicial com "exausto" em [e] e uma aliteração tônica com "puta" em [p]. Há ecos sonoros do [o] final entre "exausto" e "empenho", assim como outro em [t] entre "exausto" e "puta", mas nada tão forte quanto as conexões presentes no texto inglês, ainda mais aquela entre "exhausted" e "exertion", marcantes logo no começo de sua pronúncia. Porém, em prol da imagem e da dicção, com as soluções encontradas para os sons, acabei por aceitar que era isso que poderia ser feito no atual momento.

O próximo incidente se encontra em "O Sermão dos Doze Reconhecimentos", logo em seu segundo verso, "The month is dumb".

Iâmbico e de dois pés, suas palavras acentuadas se conectam tanto pela assonância em [ã] quando pelas aliterações nasais, entrelaçando-as muito sonoramente. Como a referência ao mês não podia ser perdida, porque o sermão é estruturado nas doze divisões do ano, não havia palavra que a substituísse, de forma que foquei no adjetivo. Não encontrei, todavia, adjetivos que reverberassem os sons de "mês", enquanto que havia mais substantivos possíveis. Assim, traduzi a passagem como "Mês de estupidez", criando tanto uma assonância forte [e] quanto uma aliteração [z], ainda que a distribuição rítmica tenha resultado muito diferente, perda difícil de reparar em um trecho tão curto em que se nota a distinção prosódica. Porém, qualquer inversão na ordem da frase torná-la-ia estranha, indo contra sua dicção, o que me conduziu à conformidade.

Por fim, em "O Muro" acredito que há o caso mais exemplar de todos: o trocadilho entre "write" e "writhe". Concentrados no mesmo verso, "As I write this sentence I too writhe", referindo-se à contorção do "nós", minhocas vivendo na escuridão abaixo do solo, quando Cristo viesse com um arado para puxar-nos para cima, cegando-nos. A metáfora entre a contorção gerada pela luz cegante e retirada do estado de escuridão terrena, processo imerso em angústia, é levada para o ato de escrita da persona poética, que é tão aflitivo quanto. Como tanto o movimento violento quanto o ato de escrever são fundamentais à imagem, não seria possível alterá-los, mas reconhecer que fortuitamente, ao menos, "escrevo" e "contorço" estabelecem uma aliteração em [k] na tônica da primeira com o começo da segunda, um fraco eco final em [o] e um em [s] no começo da primeira e final da segunda. Porém, perde-se

de todo o trocadilho, o que, por sorte, não é um recurso de estilo explorado com recorrência em *The Awful Rowing Toward God*.

4.3.1.6 Cuidados para evitar criação de jogos inexistentes

Apesar de vários outros comentários considerarem o critério de evitar criar marcações — isto é, sons, ritmos e imagens que não possuem conexões no texto fonte — como parte de seu processo de escolha tendo em vista aliteraões e assonâncias, esta divisão de subseção se dedica àqueles manejos que ocorreram principalmente por essa razão. Há exemplos nessa categoria que são intervenções para não gerar cacofonias, como no poema "Duas Mãos" que, logo no primeiro verso, sugere a seguinte tradução: "Do mar veio uma mão". Porém, para evitar que se ouça "mamão", troquei o artigo indefinido pelo definido: "Do mar veio a mão". Por especificar, acaba-se por perder a ideia generalizante que essa mão traz, representante do sexo masculino em uma narrativa de antropogênese, conferindo-lhe um valor (por ser apenas essa que se tornou o homem) que talvez possa ser explicado pelos versos a seguir, descrevendo seu estado. É difícil conciliar um critério de tradução poética tão importante quanto o de sonoridades indesejadas que devem ser retiradas com um pequeno detalhe que altera toda uma interpretação religiosa sobre a criação humana. Ainda que Sexton não esteja escrevendo para fins exegéticos, mas reescrevendo crenças poeticamente, ela não as despreza, mas coloca sua persona poética em debate com elas. Acredito, no entanto, que o fato de haver versos posteriores (v. 2, v. 3, v. 4 e v. 5) descrevendo estados específicos dessa mão que vem a tornar-se o homem acabam por torná-

la diferente de qualquer uma, sendo isso um argumento relevante para tirá-la de uma total indefinição, o que, por sua vez, justificaria uma alteração na tradução que, a princípio, fosse movida por fins sonoros.

Outro caso de impedir aliterações em [k] acontece no poema "A Terra Despenca". No v. 9, a tradução de "or blame the dogs, every colour," sugere algo como "ou culpar os cães, de toda cor", o que faz surgir três palavras conectadas por aliteração que, no texto fonte, só apresentam alguma sonoridade consonantal fraca entre "blame" e "colour" em [l] e vocálica entre "dogs" e "colour" em [ó]. Foi difícil interferir na palavra "culpar", devido ao paralelismo que existe no poema, repetindo a estrutura "culpar (...)" ao longo de vários versos (1, 6, 7, 9, 12, 14, 17, 21, 24). "Cães" também é uma palavra algo inflexível no conjunto, devido ao que já foi argumentado acima a respeito da importância desse animal (Ms. Dog), então a opção encontrada foi trocar a ideia de coloração de pelo pela ideia de raça, que é comum entre os cães. Como existe a suave aliteração e conexão vocálica no texto em inglês, a aliteração entre "culpar" e "cães" é positiva, compensativa, em "ou culpar os cães, de todas as raças,".

Em "A Doença Até a Morte", o v. 33, "and the tears washed me", tem "e as lágrimas me lavaram" como uma das possíveis primeiras traduções, porém não há relação aliterativa entre "tears" e "washed" como entre "lágrimas" e "lavaram", tanto em [l], mais forte, quanto em [m], mais sutil. É possível encontrar uma assonância em [i] no verso, entre "tears" e "me", porém depende muito da leitura do poema se esse som é enfatizado ou não — "me", na prosódia, pode tanto ser acentuado, para indicar que foi com a persona poética mesmo que isso aconteceu, quanto lido de forma indiferente caso não se queira dar importância

além da especificação do referencial. No entanto, se é uma possível assonância a depender da leitura, na tradução geraria uma aliteração forte e evidente, o que preferi evitar, substituindo "lavaram" por "enxaguaram", que continua trazendo a ideia de limpeza e ainda é impregnada da carga aquosa da imagem, tendo a consciência da leitura bachelardiana dos elementos em vista.

O poema "É Verdade?" apresenta duas questões que, por ficarem quase ao seu fim e este ser o texto mais extenso do livro, serão indicadas em sua posição em qual estrofe, ao invés do número do verso. A vigésima segunda estrofe, em seus versos 15-16, afirma que a persona poética está enfezada, tanto que chega até seus dedos, mas, na tradução, o v. 18 estabelece uma rima assonante com "dedos" na palavra "veneno".

When I tell the priest I am full
of bowel movement, right into the fingers,
he shrugs. To him shit is good.
To me, to my mother, it was poison

Como a ideia deste é muito importante no contexto do poema, indicando que a merda é um veneno tanto para a persona poética quanto para sua mãe, representando o mal que está dentro dela e que somente a Graça salvaria, "veneno" se insinua fixo como termo inflexível no conjunto.

Quando conto ao padre que estou
repleta de excrementos, até as unhas,
ele dá de ombros. Para ele, merda é bom.
Para mim, para minha mãe, era veneno

Portanto, traduzi "fingers", no final do v. 16, como "unhas", o que ainda mantém a ideia de última extremidade e é relativa à mão, tão importante à persona poética por ser sua forma de escrever, portanto, de acreditar em Deus e sobreviver. Na segunda questão, nos versos 11 ao 13 da vigésima quinta estrofe, inverte a posição entre versos das palavras "doença" e "parasitas" para que esta, no fim do v. 12, não rimasse de forma vocálica em [i/a] com "farinha".

born to pound life like flour,
the mouse and the rat for the vermin
and disease that they must put up with,

nasceu para amassar vida como farinha,
o rato e a ratazana pelas doenças
e parasitas que eles precisam suportar,

Como esse conjunto de versos apresenta um forte enjambement em si, essa troca não provocou nenhum estranhamento na dicção do poema. Destarte, foi evitado um par sonoro que originalmente não se firmava.

4.3.2 Ritmo

Ainda que *The Awful Rowing Toward God* se componha de heterogeneidades rítmicas, é possível localizar paralelismos cuja estrutura deve ser observada também na tradução, sejam eles nominais, verbais ou sintáticos, e assim busquei que fossem recriados. Porém, na análise pontual dos versos, isto é, compreendo a quantidade de *stresses* que possuem e o espaçamento silábico entre eles, também localizei

outro parâmetro tradutório. É verdade que a tradução ao português muitas vezes resulta distendida, com um excesso de sílabas átonas entre uma quantidade de tônicas que pode ser correspondente àquela do texto fonte, então, em alguns casos, tentei evitar que isso ocorresse. No entanto, como o livro de Sexton trabalha com tantas disparidades rítmicas, recorrendo visivelmente mais aos jogos de sonoridades internas para obter seus efeitos poéticos, também permiti uma maior elasticidade rítmica aos versos, ainda que procurasse tornar possível o reconhecimento, nas dimensões do texto traduzido — incluindo seus padrões de uso de maiúsculas e minúsculas e pontuação —, entre este e o texto fonte. Isto é, almejei traduzir a topografia e a tipografia do texto, como indica Faleiros com relação ao espaço gráfico do poema (2012, p. 42). Como as operações rítmicas foram mais pontuais, será possível repassar cada poema, na sequência narrativa, com as questões enfrentadas, exceto pelos cinco que já foram trabalhados anteriormente.

Em "A Guerra Civil", há um caso de reformulação de frase e outro de paralelismo nominal. A primeira, no v. 21, parte do fato de "soft as an avocado when you peel it" contar apenas com 3 *stresses* por efeitos de prosódia (soft, avocado, peel) o que, na tradução, é possível ao alterar o verso como "macia como abacate descascado", o que, no entanto, diminui a proximidade estabelecida pela dicção de Sexton ao fazer referências ao "you" que age, sendo o/a interlocutor/a nos poemas. O outro parte de uma interferência no v. 2 com base no último verso do poema: como Sexton escreve "a song of myself", há uma referência ao conjunto de poemas dentro do livro *Leaves of Grass* de Walt Whitman, cuja tradução para o português por André Cardoso (2000) é *Canção de mim mesmo*. Assim, o último verso resultaria "uma canção de mim

mesma", o que, para manter o paralelismo com o v. 2, "but I will conquer myself" (2 *stresses*) fez com que sua tradução fosse "mas conquistarei a mim mesma" (2 tônicas por efeitos de prosódia, reduzindo ênfase em "mim"), ao invés de "mas me conquistarei" (2 tônicas).

"O Quarto de Minha Vida", por sua vez, realiza duas pequenas operações para encurtar as traduções em prol do ritmo, sendo que uma delas se repetirá diferentemente em mais dois poemas. A primeira se dá no v. 7, porque a construção "is never shut" (2 *stresses*), no participípio, requer que a tradução aumente em uma tônica devido ao verbo auxiliar, "nunca está fechado" (3 tônicas). Como a ideia é de algo que jamais se fecha, ela pode ser recriada no presente do indicativo com sentido permanente em "nunca fecha", sustentando-se somente em 2 tônicas.

O próximo caso nesse mesmo poema, porém recorrente ao longo do livro, centra-se na palavra "toes", que se diferencia de "fingers" porque esta se refere aos dedos das mãos e aquela aos dos pés.

the gold rug
a conversation of heels and toes,

o tapete dourado
uma conversa de saltos e dedos,

O v. 13, onde ela aparece, é composto fundamentalmente de substantivos acentuados, de forma que é difícil eliminar algum termo para garantir que "dedos do pé", de duas tônicas, possa tomar lugar sem que o sentido da passagem não fique caduco. Porém, que a palavra seja precedida por "saltos", que no contexto podem ser entendidos como de

sapatos, deixa implícito que os dedos são do pé, portanto a imagem não perde totalmente a sua especificidade. Além disso, manter "dedos" somente ao fim do verso estabelece uma aliteração em [d] com o v. 12, "tapete dourado", o que é útil para compensar a perda da aliteração interna ao verso em [g] de "gold rug". A questão de "toes" reaparece em mais três poemas, inclusive o próximo, "A Vida da Bruxa".

Clumps of my hair, as I write this,
curl up individually like toes.

Enquanto escrevo, mechas de meu cabelo
encaracolam-se como dedos do pé.

Nessa ocorrência, foi possível deixar "dedos do pé" no v. 14, pois menos imprescindível, uma vez que a comparação deles com as mechas do cabelo não deixaria tão implícita a diferenciação entre os da mão e os do pé. Isso foi viável porque o verso apresentava um advérbio passível de eliminação, "individually", porque esse movimento de flexão individual já faz parte das formas como dedos se curvam. Assim, o verso de 5 *stresses* (curl, individually contendo dois, like, toes) é recriado em 5 tônicas (duas em encaracolam-se, como, dedos, pé). Aqui, percebe-se como a retirada de advérbios altera menos os versos do que a de substantivos, em termos de significância, permitindo outra tradução da mesma palavra. A outra incidência de "toes" aparece em "Os Anjos Caídos" e novamente ela pode ser traduzida em sua total concepção devido, agora, ao fato de, no inglês, haver um verbo composto e, na tradução, ele pode se tornar simples, eliminando uma tônica nesse processo.

In May they dance on the jonquils,
wearing out their toes,

Em maio dançam nos junquinhos,
esfolando os dedos dos pés,

O v. 20, "wearing out their toes" (3 *stresses*), pode ser traduzido como "esfolando os dedos dos pés" (3 tônicas), sem que nenhuma recriação de sentido seja necessária, possibilitada pela própria diferença entre as línguas. Entretanto, "O Sermão dos Doze Reconhecimentos" também sugere o corte do conjunto como houve no primeiro caso, pois também incide em um verso composto de substantivos e, além disso, verbos, palavras mais difíceis de serem retiradas do que adjetivos e advérbios, porque, enquanto aquelas estabelecem o que está em jogo e seu movimento, estas qualificam, mas não se pode qualificar aquilo que foi suprimido, enquanto que o que está em jogo continua existindo apesar de perder sua caracterização. Na estrofe de agosto, o terceiro verso, "Let your shoes tremble in their sandals", de 4 *stresses* pode ser traduzido como "Deixe seus dedos tremerem nas sandálias" para que o mesmo ritmo seja recriado e, felizmente como no primeiro caso, a menção às sandálias deixa implícito que são os dedos dos pés. Assim, percebe-se como o contexto, novamente, auxilia na recomposição semântica dos cortes realizados em prol do ritmo.

Retornando ao poema "O Quarto da Bruxa", há nele uma questão que, assim como "toes", também reapareceu em outro poema. No v. 2, "old woman", expressão que no inglês é necessária devido ao fato dos adjetivos não apresentarem gênero gramatical, poderia ser traduzida no

português como "velha". Porém, o verso também contém a palavra "neighborhood" que, em inglês, apresenta 2 *stresses*, um forte e um fraco, em português contém apenas um, "bairro". Assim, para manter o total de 5 *stresses* (was, old, woman, neighborhood com 2), optei por "velha senhora" para que também houvesse 5 tônicas (havia, velha, senhora, nosso, bairro). O mesmo ocorreu em "A Guerra Civil", no v. 16, em que "old man" virou "velho senhor", para que a mesmo ritmo se garantisse.

Em "O Muro", o v. 35 apresenta um acúmulo concentrado de advérbios que, na tradução, configura um problema. Enquanto que a formação de advérbios em inglês é realizada através do sufixo "-ly" aos adjetivos, em português o sufixo "-mente" aumenta consideravelmente mais as palavras. Além disso, o v. 35 constitui-se exclusivamente de dois advérbios, portanto traduzir a concisão de "awkwardly, clumsily" por "estranhamente, desajeitadamente" provoca uma distensão rítmica difícil de aceitar, ainda que se mantenha a mesma quantidade de tônicas. Pois, no esquema fonte — considerando [/] como tônica forte, o [\] como a enfraquecida e [x] como átona — tem-se (/ x \ , / x \), ou (/ x \ x , x \ x \) se considerarmos pausas, e, em português, (x \ x / x , x \ x x x / x), acrescentando 8 átonas onde só havia 2 (ou 4). Assim, para tentar reduzir a quantidade de átonas, mas mantendo o paralelismo entre as palavras, fragmentei-as em locuções, uma adjetiva e outra adverbial: "meio estranha, meio sem jeito". Em termos de cadência, a solução fica (/ x / x , / x / x), o que tanto traz as tônicas para o começo, como ocorre no texto fonte, como diminui as átonas para 4, sendo que a última, por estar ao fim do verso e conectada à tônica, quase não se ouve. Portanto,

acredito que foi uma solução bem mais razoável do que a primeira cogitada.

Os próximos dois exemplos, em dois poemas consecutivos, envolvem tornar enjambements mais bruscos para poder abarcar as imagens dentro dos versos, devido à sua importância, de forma a respeitar os ritmos. O primeiro, em "Frenesi", entre os versos 4 e 5, abarca verbos e substantivos fundamentais a *The Awful Rowing Toward God*: "digitando", "Deus", "máquina de escrever", "acredita".

I am, each day,
typing out the God
my typewriter believes in.

Há tanto a dimensão da literatura quanto a religiosa, ambas entrelaçadas no livro. Em inglês, há 3 *stresses* no v. 4, 2 fortes e 1 fraco, e no v. 5, 3 *stresses*. Em português, para recriar exatamente a mesma distribuição rítmica por verso, seria preciso um enjambement muito extremo: "digitando o Deus em que minha / máquina de escrever acredita", pois separar o possessivo do substantivo a que ele se refere é um corte demasiadamente brusco. Além disso, provocaria uma inversão na disposição gráfica dos versos, tornando o v. 4 maior que o v. 5, sendo que, no texto fonte, é o contrário.

Estou, a cada dia,
digitando o Deus em que
minha máquina de escrever acredita.

Portanto, optei pela divisão no ponto de conexão entre as orações, "em que", deixando 2 tônicas no v. 4 e 4 tônicas no v. 5, preservando a

tradução do espaço gráfico e sem interferir na cadência em sua quantidade, mas na distribuição dela.

O segundo caso de enjambements imprevistos se dá entre os versos 3 e 4 do poema "Neve", porque se a conjunção "como" aparecesse no v. 3 (como no texto em inglês), o aspecto gráfico também seria alterado assim como o ritmo, tornando o v. 4 muito mais longo do que já se tornou, sendo que, no poema fonte, o v. 3 é que é de extensão um pouco maior.

Snow,
blessed snow,
comes out of the sky
like bleached flies.

Neve,
bendita neve,
caindo do céu como
esbranquiçadas moscas.

Como o jogo de aliterações e imagética bachelardiana foram muito bem entrelaçados nessa tradução, ao menos se tentou reduzir o impacto rítmico e na distribuição do poema na página.

4.3.3 Imagética

Seguem aqui os comentários que negociam escolhas tradutórias privilegiando as imagens do livro, tendo em vista outros critérios, seja para incorporá-los, seja para justificar a opção por rejeitá-los. Ora elas são compostas pela perspectiva bachelardiana; ora formadas pelos

conteúdos de teor bíblico e religioso, ou espiritual; ora são referências a figuras e textos literários, do cinema, das marcas registradas, dos locais conhecidos; ou, por fim, são imagens pontuais inscritas nos versos. Serão breves os apontamentos, como foi feito sobre os outros casos anteriormente, não por falta de exemplos no livro, mas apenas por tomá-los como representativos sobre o processo de tradução que exploram os diversos caminhos pelos quais as decisões foram tomadas. Casos específicos, que não se encaixam em categorias maiores, já serão descritos nesta abertura de divisão de subseção, para então prosseguir para as outras.

Um exemplo desses é a tradução de "wolf" no poema "É Verdade?", pois seu uso interfere na aparição desta palavra em "Frenesi". No primeiro, ao ocorrer no vigésimo primeiro verso da vigésima estrofe, sua tradução depende de um complicado jogo sonoro do qual faz parte, pois há um forte paralelismo sintático e imagético entre ele e o próximo verso:

Keep us near to the wolf of death.
Keep us near to the wife of the sun.

Como "wolf" precisa se assemelhar de alguma forma com "wife", devido à assonância inicial que compartilham em [u], tive que buscar soluções. Pois que era preciso manter um animal feroz, relativo à morte, em um; e a figura da mulher em relação conjugal com o sol, no outro verso, então uma opção que encontrei foi a conexão entre "loba" e "esposa", que compartilham uma rima assonante em [o/a]. Outra era entre "raposa" e "esposa", ainda mais próxima por compartilharem de uma aliteração tônica, mas, como o verso anterior fala de uvas, surgiria

uma conexão com a fábula de Esopo da "Raposa e as Uvas", presente em "Os Anjos Caídos", mas aqui ela não pode ser gerada, pois Sexton poderia ter escrito "fox of death" ao invés de "wolf of death", o que não é o caso.

Mantenha-nos perto da loba da morte.

Mantenha-nos perto da esposa do sol.

Escolhi, portanto, "loba", e o substantivo, sem marcação de gênero no original, precisa passar para a forma feminina, pois haveria apenas assonância tônica se fosse "lobo", reverberação muito menor frente a uma rima assonante. Assim, como o poema "Frenesi" retoma a imagem de "wolf", e ela compara o animal consigo mesma, não haveria contradição em manter o substantivo na forma feminina.

Outra imagem animal que aparece com frequência é "worm", seja assim em "Jesus, o Ator, Interpreta o Espírito Santo" (v. 15), seja em sua forma de "earthworm" em "O Muro" (v. 22) ou "sea worm" em "É Verdade?" (sétimo verso antes do fim). A opção escolhida, em todos os casos, teve como núcleo "verme", apesar de, em "sea worm", a referência marinha continuar, para que o hibridismo entre animal terrestre e aquático não fosse perdido.

I shave the caterpillar
but he is only a worm.

Em "Jesus, o Ator, Interpreta o Espírito Santo", a palavra na realidade indica uma larva, a forma ainda não desenvolvida da lagarta (v. 14), porém haveria uma assonância em [a] e aliteração tônica em [r]

se fosse deixada "larva", uma vez que "lagarta" é o termo inflexível. Em inglês, "caterpillar" mostra, no máximo, uma aliteração em [r] com "worm", mas somente, o que, em português, acontece tanto com "larva" quanto com "verme".

Eu barbeio a lagarta
mas é apenas um verme.

Como o sentido é negativo, de desprezar aquilo que ainda não cresceu, traduzi por "verme" para enfatizar sua carga inferior e evitar a formação de jogos sonoros que não existem no texto fonte.

We are all earthworms,
digging our wrinkles.

Somos todos vermes,
escavando nossas rugas.

Em "O Muro", a tradução mais exata seria "minhoca", mas "verme" não deixa de se aplicar ao caso, sendo ainda uma referência telúrica, reforçada pelo contexto também. Meu argumento principal é que, neste poema, em que a baixeza humana no estado fora da Graça é tão terrível que somente o suicídio poderia aproximar as pessoas de Deus, optei por uma palavra de carga inferior (como no caso anterior), que também lembra a original, tanto em extensão quanto em som. Portanto, realizei a tradução da palavra igualmente ao longo do livro todo, acrescentando apenas um qualificante no caso em que foi necessário, em consonância com o matiz de inferioridade que ela traz consigo nas incidências em que surge.

4.3.3.1 A inscrição das referências

O primeiro caso, não tão evidente, acontece no poema "A Guerra Civil", em que, no v. 10, há uma referência a uma das versões da *nursery rhyme* sobre Humpty Dumpty, na qual o último verso é "couldn't put Humpty Dumpty together again" (ENCICLOPÆDIA BRITANNICA, 2018), e Sexton escreve "I will put Him together again", referindo-se a Deus. É inegável que se trata de uma referência, pois o verso seguinte, "with the patience of a chess player", alude ao fato de Alice, em *Through The Looking-Glass*, atravessar um tabuleiro de xadrez em sua jornada, além do fato que, no poema "Os Anjos Caídos", Humpty Dumpty é nomeado explicitamente. Para manter a referência, não foi possível recorrer à tradução da *nursery rhyme* contida em *Alice Através do Espelho*, pois Lewis Carrol usa outra versão de base, na qual o último verso é "couldn't put Humpty Dumpty in his place again". Como não consegui ter acesso a outra tradução e aquela que sabia de memória, de infância, era "não conseguiram juntá-lo outra vez", foi essa estrutura que mantive em minha tradução do v. 10. Outra referência literária é a presença de um trecho do livro *Ulysses* na epígrafe do poema "O Coração Morto", cuja tradução, já realizada por Caetano W. Galindo, foi a que tomei de empréstimo, conforme já comentado na descrição do percurso do livro.

O próximo caso, também não tão evidente a princípio, se passa no poema "As Crianças", no v. 36. A expressão "bulldog courage" me gerou um certo estranhamento, pois de pronto não conhecia associações de coragem com o cão buldogue, mas a menção a McCoy ao fim do

poema deu a chave de interpretação: trata-se de um faroeste de 1935, estrelado por Tim McCoy, chamado *Bulldog Courage*. A única tradução que descobri do título desse filme era *Homem Sem Medo*, perdendo completamente a conexão com o título original. Além disso, a estrutura do verso não permitia a introdução do título integral, pois o adjunto adnominal é objeto da frase, remetendo à coragem das crianças. Portanto, tive que realizar duas escolhas: por um lado, deixei "faroeste" para marcar a conexão com o nome McCoy que aparece ao fim, e, por outro, traduzi "courage" como "bravura", pois, para o público brasileiro, *Bravura Indômita* é um dos títulos mais conhecidos de faroeste, tanto para as gerações anteriores, devido à versão de 1969, estrelada por John Wayne, quanto pela atual, com a adaptação de 2010, dirigida pelos irmãos Coen. Seria possível deixar apenas "coragem de faroeste", mas quis acentuar o traço de interconexão com títulos do cinema, uma vez que a total presença do título de 1935 não foi possível.

Por sua vez, as marcas registradas foram diferentemente abordadas em duas circunstâncias do livro. A primeira, em "A Terra Despenca", é Brillo, conhecida marca de esponjas de aço nos Estados Unidos que foi patenteada em 1913.

If I could blame the war on the war
where its fire Brillons my hair...

No v. 13, ela é empregada como um verbo, no sentido de deixar o cabelo com frizz, semelhante à esponja, marcando o vocabulário doméstico que permeia a poética de Sexton, mas cujo nome não tem nenhuma outra conotação além da marca. Como deixar a referência exata de Brillo, reescrevendo o verso para que surja enquanto

substantivo, resultaria pouco efetivo, a exigir pesquisa de quem lesse o poema, não considerarei essa alternativa. Compreendendo que, no caso, o que contava mais era a presença de uma marca de uso doméstico, optei por traduzir como "Bombril", extremamente popular no Brasil e que traz consigo a mesma ideia de arear com esponja de aço.

Se pudesse culpar a guerra pela guerra
cujo fogo deixa meu cabelo um Bombril...

Diferente situação, porém, ocorre em "Os Anjos Caídos", no v. 29, em que a magia dos anjos caídos é oferecida tal qual balas LifeSavers. Aqui, um possível correlato, tanto em popularidade quanto em formato, seria a bala Soft, redonda e que apresenta um furo no meio, como uma boia, igual à LifeSavers. Porém, o nome da bala em inglês é representativo por si só, pois, além de ter a forma, ela é, literalmente, "Salva-Vidas" no plural. Logo, tentar aproximá-la neste caso retiraria a conotação da referência que deriva do nome específico da marca, de forma que preferi deixar "LifeSavers" e contar com a presença de "sortidas", típica do vocabulário associado às balas, para que houvesse a sugestão de tratar-se desse doce.

Os nomes de locais também figuram aspectos importantes a debater, a toponímia. Como no Brasil sabemos de vários lugares nos Estados Unidos devido à sua presença nos filmes e músicas, inúmeras vezes seus nomes não são traduzidos, como, por exemplo, Times Square. Foi com base nesse critério que optei por deixar tanto Harvard Square, no quinto verso da quarta estrofe do poema "É Verdade?", quanto Grand Canyon, no v. 28 de "O Grande Coração". Apesar de Harvard Square não ser ainda tão reconhecida por falantes do Brasil, sua

tradução como "praça de Harvard" dificilmente seria associada com sua localização de fato, pois existem inúmeras praças no campus, e esta é especificamente um triângulo de entroncamento entre livrarias, cafés e estação de metrô. Portanto, escolhi reforçar a incorporação de seu nome à toponímia de lugares nos Estados Unidos escritas em português.

Prezando pela aproximação, todavia, traduzi "inch", "polegada", por "centímetro", no primeiro verso de "Assim não. Assim não.". Apesar de haver no uso cotidiano a medida de polegadas, ela é mais comumente associada à largura de televisores, enquanto que centímetros são de aplicação ampla, sem remeter a nada em específico. Até cogitei traduzir por "dedo", no sentido de medida pequena baseada no corpo, também comum no português, mas Sexton já escreve "finger" no v. 3, assim seria descabido repetir sendo que há outra alternativa. Além disso, "centímetro" apresenta a sonoridade aguda tônica que existe em "inch", como um pico, ainda mais por estar ao fim do verso, e faz aliteração em [s] com "consigo", o que compensa a perda da aliteração em [k] entre "cannot" e "walk", colaborando ainda mais para que essa seja a tradução que talvez melhor abarque o que está em jogo.

4.3.3.2 Traços bachelardianos

Conforme já exemplificado na análise minuciosa dos 5 poemas, a perspectiva bachelardiana é antes uma tomada de consciência — que pode interferir ou não, muito ou pouco, na tradução — do que uma recomendação técnica. Ela propicia um olhar, uma sensibilidade ao dinamismo da imaginação material, que, voltados ao trabalho de tradução, buscam reconhecer essas forças e recriá-las, esforçando-se ao

máximo para não as diminuir, distorcer ou destruir. Nesta pesquisa, concentrei-me na exposição dos complexos relativos à água, traçando o eixo vertical de Ofélia e o horizontal de Caronte, mas todos os elementos se encontram presentes, com maior ou menor impacto, e somente esses dois foram destacados devido ao seu entrelaçamento com duas questões fundamentais ao livro: (1) a oposição entre o divino, elevado e almejado pela persona poética no topo do eixo e o humano, inferior e desprezível no fundo do eixo, e (2) a travessia do mundo dos seres vivos ao mundo além-morte, simbolizada pela viagem sobre as águas, que no livro se estrutura em formato narrativo. Pode-se dizer que, se (2) estabelece o deslocamento do conjunto, que pontualmente se manifesta, (1) expressa frequentemente o movimento de cada poema, de forma que o eixo vertical será muito mais evidenciado do que o horizontal na justificativa das traduções. Os complexos estão tão mesclados aos temas que acabam por infiltrar-se em imagens referentes aos outros elementos, tornando aquosa a terra, o ar e o fogo, por remeterem, de alguma forma, aos eixos estabelecidos. Assim, esta divisão de subseção se propõe a comentar mais alguns casos dessas interferências e como isso veio à tona em tradução.

O primeiro caso ocorre no terceiro poema, "As Crianças", no v. 13, "on a century fallen to ruin". O verso faz parte do conjunto conectado pelo paralelismo sintático que abarca versos inteiros (v. 9, 12 e 14), descrevendo todos os lugares onde as crianças escrevem suas vidas: nas asas de um anjo que se dissolve, em um século que começa a arruinar-se e na bomba de um Deus estranho.

They are writing down their life

on the wings of an elf
who then dissolves.
They are writing down their life
on a century fallen to ruin.
They are writing down their life
on the bomb of an alien God.
I am too.

Percebe-se que são imagens não promissoras, que se acabam, se desfazem, podem até explodir e eliminar tudo ao redor, de forma que é enfatizado o aspecto negativo, transitório e desesperador da vida terrena à mais recente geração, no fundo do eixo vertical. Ao traduzir o v. 13, "fall to" sugere uma ideia de começar, certas de vezes de forma enérgica, mas contém em si "fall", a queda, seguido de "ruin", que pode tanto ser o verbo ("arruinar") quanto o substantivo ("ruína").

Elas estão escrevendo sua vida
nas asas de um elfo
que então se dissolve.
Elas estão escrevendo sua vida
em um século de queda e ruína.
Estão escrevendo sua vida
na bomba de um Deus alheio.
Eu também.

Assim, para tentar enfatizar o fundo do eixo vertical, preferi explorar o sentido de queda dentro do verbo escolhido por Sexton, traduzindo o verso como "em um século de queda e ruína". Apesar de alterar um verbo e outra palavra que possivelmente também é um verbo, a ideia se sustenta, de um processo destrutivo que está em curso. Com essa opção, porém, estabeleci uma rima assonante com os versos

adjacentes, "ruína" e "vida", mas ela compensa as sonoridades internas ao próprio verso que foram perdidas na tradução, entre "century" e "ruin" no eco vocálico [u/i] e aliteração deslocada em [r], ainda que exista uma aliteração fraca em [k] entre "século" e "queda". Além disso, "life" do v. 12 faz aliteração com "fallen" com [f], além das inúmeras consoantes nasais, ainda que sutis pois fora das sílabas tônicas, entre "writing", "down", "fallen" e "ruin" e, na tradução, há um par em [v] entre "escrevendo" e "vida", de começo em "es-" entre "estão" e "escrevendo", e uma deslocada em [k] entre "escrevendo", "século" e "queda". Portanto, acredito que a opção apresenta possibilidades sonoras e semânticas que compensam a interferência, prezando por enfatizar o eixo vertical da imagem em sua qualidade inferior.

O caso seguinte surge nos versos 15 e 16 de "A Vida da Bruxa", que na tradução terá questões relativas aos versos anteriores:

Clumps of my hair, as I write this,
curl up individually like toes.
I am shoveling the children out,
scoop after scoop.

A bruxa, que é possível espelho futuro da persona poética, é frequentemente caracterizada com elementos telúricos (voz de pedregulho) e em seu híbrido aquoso (cabelo como algas) e, em uma das suas atitudes, ela espanta as crianças com uma pá, como se tirasse cada uma por vez, a cada vez que cavasse. Assim, manter tanto o instrumento de uso na terra, a pá, indicado pelo verbo "shovelling" e o substantivo "scoop", quanto a ideia de retirada, são importantes na manutenção da imaginação telúrica, qual um terreno vulnerável que não pode ser

perturbado, como o estado de desamparo no inferior do eixo que precisa proteger-se, pois não tem a Divindade, ou sua presença na Graça, que garanta sua paz.

Enquanto escrevo, mechas de meu cabelo
encaracolam-se como dedos do pé.
Estou enxotando as crianças com uma pá,
cavada por cavada.

A tradução dos versos prezou por preservar todos os termos possíveis referentes à terra, mantendo a mesma cadência (4/2), fazendo uma aliteração em [k] entre "crianças" e "cavada", que, no texto fonte, pode ser encontrada em [l] entre "shovelling" e "children". Uma questão que surge é a rima aliterativa e quase semelhança total entre "pá" e "pé", no v. 14, mas "out" e "toes", além de também serem monossilábicas, compartilham o som do [t], de forma que não é tão absurda essa ocorrência.

O caso seguinte é menos complexo, pois se concentra em uma expressão, contida no v. 29 do poema "Subindo no Elevador Até o Céu". Evocando a ascensão na busca pelo divino no topo do eixo vertical, antes de chegar às estrelas, há a "kitchen of clouds", figura preciosa em termos bachelardianos, pois traz a imagem da *ilha flutuante* (aquosa) que se percebe *ilha suspensa* (ar) (BACHELARD, 2009[1943]), p. 43-44) — que é uma das formas de imaginação que interliga água e ar na transmutação da densidade (água) na leveza (ar) —, ao ser lida em conexão com o resto do livro, que registra, em "O Muro", "Como o oceano que é a cozinha de Deus". O mar, símbolo de geração, por isso conectado à cozinha, ambiente doméstico votado à nutrição, também se

espelha nas nuvens, ilhas suspensas que retratam em leveza aquilo que se encontra na superfície. Tudo isso importa, tornando a imagem inflexível em si, de forma que não pode ser traduzida de outra forma senão "cozinha de nuvens". O problema de tradução poética contida nessa afirmação, no entanto, é que "kitchen of clouds" apresenta forte aliteração em [k], enquanto que, no texto em português, há um fraco eco nasal entre as átonas de "cozinha" e "nuvens", nada mais. Porém, argumento que não se pode torcer a imagem em busca de uma aliteração forte, pois ela é extremamente significativa dentro da poética de Sexton, assim como em sua reverberação de imaginação material.

Os próximos dois exemplos aparecem no poema "Perseguidores do Vil", um relativo à pureza atribuída à água, outro com relação à queda relativa ao mal. O primeiro, no v. 4, articula ideias presentes no devaneio da matéria em uma aliteração em [p], "pure as pond in Alaska", conectando conteúdo à forma. Para tentar manter a aliteração entre as mesmas palavras, uma opção seria traduzir o verso como "limpo como um lago no Alaska", mas limpeza e pureza são dois conceitos que, embora partilhem da mesma ideia no imaginário aquoso, tem conotações muito distintas, sendo um mais físico e o outro mais moral, o que, em um livro que trata tão abertamente sobre temas religiosos, é de suma importância. Portanto, optei por recorrer à aliteração natural em [l] que surge entre "lago" e "Alaska" como compensação sonora ao jogo perdido entre o outro par, evitando alterar uma palavra de importância conceitual. O outro caso acontece quase ao fim do poema, no quinto verso antes do último, com relação ao verbo "seep out". Ele indica um movimento de fluidez e, junto ao advérbio, rumo à saída de alguma coisa, mas como se trata do vil, a inferioridade maléfica, alterei o verbo

para um de referência aquosa que traz consigo a direção da queda, "pingar". Em termos sonoros, "seep" reverbera a assonância em [i] de "evil" e "receiver", assim como faz aliteração com esta em [s]; já na tradução, "pingar" tanto ressoa o [i] de "vil" de forma deslocada quanto o [p] de "receptor" e de "pode". Logo, a imagem é sustentada e os jogos sonoros também.

A última questão exemplar se encontra no poema "Neve", logo no v. 3. A neve, forma cristalizada da água, cobre a Terra como as roupas de Deus, e tal como se estende, também há esperança por toda parte. Mesmo frente às desconfianças, a persona poética acredita nesse alento que come, que interioriza. É o dia em que Deus dá leite e ela tem o balde, alimento nutriente em forma líquida que, por sua brancura, faz par com a neve, o primeiro sinal da esperança presente no poema. Aqui, o céu desce à Terra, do ar vem aquilo que, por fim, é como o líquido que ela recebe.

Snow,
blessed snow,
comes out of the sky
like bleached flies.

"Comes out of the sky", visualmente, é "aparece no céu", que, menor em ritmo, apresenta aliteração deslocada em [s], tentando reproduzir de alguma forma a aliteração forte de "comes" e "sky" em [k]. No entanto, como o eixo vertical está tão presente neste poema, vindo do topo à Terra, como a interferência divina desejada que alenta, traduzi o verso como "caindo do céu como", reforçando o movimento de descida.

Neve,
bendita neve,
caindo do céu como
esbranquiçadas moscas.

A questão rítmica que trouxe "como", do v. 4 para este, já foi explicada na subdivisão de subseção anterior, e permitiu aliteração em [k] com "caindo", de forma que a tradução, assim, resultou melhor e conseguiu preservar a imagética implicada nele.

4.3.3.3 Temas bíblicos, religiosos ou espirituais

Talvez por ser a última subdivisão de subseção dos comentários, muito do que poderia ser redigido aqui já o foi, disperso entre os outros comentários e capítulos. Grande parte das referências bíblicas foi exposta na seção 2.4, com a trajetória do livro, pois há passagens em que não há nenhum uso específico tomado dos textos sagrados, mas acontecimentos contidos nas narrativas destes. Aqui, portanto, comento algumas questões que dialogam com a dimensão religiosa e espiritual do livro, com referências diretas ou indiretas, assim como outras contextuais.

Destas últimas, há duas que se fazem presentes diferentemente. A primeira é com relação a "Gideon", no v. 24 de "É Verdade?", que, no contexto dos hotéis de grandes redes nos Estados Unidos como o Hilton ou The Holiday Inn, não se relaciona com o juiz Gideão, mas à *Gideon's Bible*. Essa Bíblia protestante é distribuída pela associação evangélica Gideon's International, por isso seu nome, e é muito comum de ser encontrada na gaveta de mesa de cabeceira dos hotéis mencionados. A

instituição atua no Brasil, sob nome de Os Gideões Internacionais no Brasil, mas o exemplar que distribuem não recebe nenhum qualificativo ao seu nome. Assim, acreditei que traduzir "Gideon" por "Bíblia" resultaria mais acessível ao público leitor brasileiro, que desconhece essas referências circunstanciais. Outro caso de uso contextual, mas para apoio de tradução, foram os excertos da Bíblia presentes neste mesmo poema, grafados em itálico e com espaçamento extra segundo consta na publicação de 1975, tomados de Isaías (34:9-10) e Isaías (40:21-28). Verifiquei que a versão usada por Anne Sexton foi a Bíblia King James (2018), a mais difundida no mundo anglófono, e, no lusófono, outra tão popular quanto é a Bíblia Almeida Revista e Corrigida (2008). Desta forma, realizei os empréstimos das devidas passagens, assim como usei essa versão da Bíblia para as próximas referências diretas. Neste mesmo poema ela foi usada, pois "wilderness", no quinto verso da oitava estrofe, é uma palavra presente em inúmeras passagens do Velho Testamento, de tal forma que não foi possível checar todas, mas com frequência aparecia "deserto" como sua tradução, fazendo desta aquela escolhida.

Mais outras duas ocasiões desse tipo ocorreram nos poemas "Bem-Vinda Manhã" e em "Jesus, o Ator, Interpreta o Espírito Santo". No primeiro, sua palavra central é "joy" que, além do sentido de alegria, na poética de Sexton também pode remeter à sua filha, Joyce (apelidada Joy), e, neste livro em particular, à noção de júbilo. Essa conexão foi possível porque "joy", no salmo 100, é "júbilo" na tradução ao português, escolhendo-a então para que a referência fosse mantida. No segundo caso, de "Jesus, o Ator, Interpreta o Espírito Santo", a imagem final do poema remete à narrativa de Jonas dentro da baleia, "A bee has

stung your belly with faith. / Let me float in it like a fish", invertendo-a para inscrever a persona poética não como o profeta, mas como um peixe que entra no abdômen de Maria. De fato, "belly" consta na Bíblia King James para essa passagem, em Mateus (12:40), que, na Almeida Revista e Corrigida, está como "ventre". Portanto, tomei essa palavra como empréstimo para que houvesse correspondência entre os usos específicos. Em ambos casos não houve complicações rítmicas, nem sonoras, porque as palavras não estabeleciam jogos com termos adjacentes.

Por fim, o tópico do palíndromo Ms. Dog. A ocorrer duas vezes, mas somente em "É Verdade?" que, conforme argumentei, é central no livro, o palíndromo é determinante na definição da persona poética como fora do estado da Graça, tomando-se inferior ao qualificar animais assim também, pois é o oposto de "God". Neste poema, primeiro aparece em uma interrogação, nos dois primeiros versos da sétima estrofe, questionando porque ela, Ms. Dog, é vil, e responde que foi algo que entrou nela, sem sua intenção: ou seja, vulnerável pela ausência da Graça, está à mercê do mal. Depois, explica o nome no começo da vigésima primeira estrofe, dizendo que ela mesma tem, há algum tempo, chamado a si mesma de Ms. Dog devido a ser quase animal, ainda que se perca, e que, embora seja o animal mais próximo de Deus (talvez afirmando que a Humanidade esteja mais próxima d'Ele do que as outras espécies), é aquele que se extravie d'Ele. Então, na primeira ocorrência se afirma a presença do vil, na segunda se conecta com a animalidade, condensada na figura do cão que é palíndromo de Deus em inglês, significativo no par dicotômico que se firma no poema e é demonstrado como pilar de toda a busca do livro. Para que ele não se perdesse, optei

por deixar como Ms. Dog, até porque a presença desse pronome de tratamento é conhecida pelo público brasileiro há tempos, como, por exemplo, nas traduções de *Ms. Dalloway* de Virginia Woolf, que, desde 1946 (BOTTMAN, 2011), constam como *Ms. Dalloway* e nunca como *Sra. Dalloway*. Ainda que a presença textual do outro polo do palíndromo tenha se perdido, pela tradução de "God" por "Deus", não é incomum que leitoras e leitores conheçam a palavra original.

Feitos esses comentários, seguir-se-ia o livro de Anne Sexton e minha tradução dele, porém, devido aos direitos autorais que protegem a obra. A banca examinadora teve acesso a esses materiais em seu julgamento de meu trabalho, porém não é possível disponibilizá-la nesta versão final.

5 REMANDO ADIANTE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma tradução comentada não propõe uma conclusão fechada. Cada tradução é quase como uma contingência dentre várias, um "o que" condicionado por quem a realiza, como, quando, onde, porque, para que e para quem. É singular, em suma, e abre outros caminhos de tradução posteriores, a *pervivência* segundo Walter Benjamin. É um trabalho em aberto, tanto para quem o faz quanto para quem o lê.

Ao longo dos capítulos, tentei situar essas instâncias mencionadas desde a introdução — "quem", "quando", "onde", "porque", "para que" e "por quem" — até os comentários nos casos de tradução, o "como". Para explicitar os fundamentos que guiaram a forma de traduzir, o capítulo de Teorias da Tradução os firmou em sua vertente destinada à poesia e

naquela de sua ética, que tanto interfere nos enlaces com minha posição enquanto tradutora quanto nas escolhas efetivas realizadas em prol de uma leitura feminista. "O que" — o texto em si do qual todo o resto deriva, *The Awful Rowing Toward God* escrito por Anne Sexton — foi interpretado pela Teoria Literária, com intersecções com a psicanálise, ao enxergar o livro em sua imersão no inconsciente, e matizado pela leitura bachelardiana. O volume, assim, é um conjunto de poemas de teor espiritual, ainda que sua ambiência se emoldure pelo religioso, no qual pulsa a força do psiquismo aquoso em seu eixo vertical entre divino-sagrado e humano-desprezível, atravessado pela horizontal da jornada entre o mundo dos seres vivos ao além da morte, uma cruz d'água. Busquei embasar, ainda que brevemente, as referências da interpretação bachelardiana para propô-la enquanto meio de conscientização pré-tradução, que pode vir a interferir de fato no texto traduzido. Ao reconhecer nos quatro elementos — e as infiltrações que realizam entre si — as substâncias que animam os textos de distintas formas, passíveis de descrição através dos complexos culturais, saber sentir essa camada deles compõe, também, um critério de tradução. Após essa sequência de interpretações e propostas, recontei a narrativa do livro, preparando o/a leitor/a para a discussão dos comentários. Por reunirem-se de acordo com os parâmetros da poética — som, ritmo e imagética —, e virem antes dos poemas na íntegra e suas traduções em si, acreditei que renarrá-lo conforme minha leitura seria importante enquanto passagem conectiva. Reconheço, no entanto, que minhas interpretações são específicas, sugestões de meus atuais conhecimentos especializados que ainda estão em processo de formação, e estão sujeitas à crítica e recusa.

Debate "de quem" após as colocações anteriores, ao invés de, conforme a estrutura desta dissertação, inscrevê-la no começo. Isso porque o processo de tradução e pesquisa trouxe mais do que novos olhares para o último livro revisado por Anne Sexton antes de matar-se, mas me conferiu outra narrativa para sua própria poesia, enredando-se com minha escrita e autoanálise. Estudar Sexton e *The Awful Rowing Toward God*, deslocada tanto em fervor urgente quanto em disciplina crítica, levou-me a percebê-la muito mais mística e imaginativa em simbolismos do que antes enxergava, cega pelo letreiro estourado da poesia confessional e do próprio cânone literário. Portanto, traduzi-la como eu o fiz, argumentando através de minha dissertação sobre esses aspectos espirituais, é um gesto devotado que se presta à sua releitura. Isso se soma à contribuição realizada de ser esta uma tradução inédita desse livro de Sexton, favorecendo a divulgação de sua produção poética tardia, um dos meus principais objetivos ao dedicar-me com esmero tanto à tradução quanto à discussão dela.

Em serviço aos Estudos da Tradução, espero ter contribuído de três formas. A primeira, no debate da tradução poética, desenvolve os desafios e alternativas ao defrontar-me com um texto do inglês em verso livre propriamente dito e recriá-lo no português brasileiro, congregando suas imagens sem prejuízo grave à sua estrutura, articulada em sons e ritmos cambiantes. A segunda, ao responsabilizar-me frente à dimensão ética da tradução, expõe a contribuição dos Estudos Feministas da Tradução e como podem fazer parte de um projeto de tradução, desde sua escolha de objeto, nosso envolvimento com ele enquanto sujeitos, até os reflexos textuais diferenciados que são capazes de gerar. A terceira, por fim, propondo um novo viés à tradução de literatura ao

recorrer aos estudos de Gaston Bachelard, da Teoria Literária, em seu trabalho sobre as manifestações da imaginação material na poesia.

Através dos comentários de tradução, pude exemplificar como os critérios eleitos direcionaram minha atenção enquanto tradutora. Precisei analisar como eles se entrelaçavam em coexistência, *soltando-os*, para recriar os laços conforme as possibilidades do português brasileiro, negociando como os critérios figurariam. Frequentemente, os jogos sonoros são deslocados dos pares/trios/quartetos nos poemas em inglês para que possam existir na tradução, sem excessivo afastamento semântico ou imagético, uma vez que já incidem conectando palavras distintas. O recurso às recriações realocadas se mostrou como uma das principais alternativas para a reconstrução da reverberação sonora do livro. Muitas escolhas que fiz podem ser contestadas, reavaliadas e melhoradas; disso provém a importância do trabalho de retraduições que são feitas sem perder de vista aquelas que as antecederam, em leitura aberta para compreender quais procedimentos as conduziram. Porém, um trabalho como este confere uma grande visibilidade à minha atividade enquanto tradutora, expondo como esta se deu em sua complexidade — desde as camadas de interpretação às reflexões durante o processo de tradução, visando sua estruturação na forma de um trabalho acadêmico —, o que fortalece a forma como ela foi feita.

Que esses debates encontrem terras férteis onde romperem sua casca, e que *The Awful Rowing Toward God*, de Anne Sexton, publicado em Boston em 1975, renasça como *O Terrível Remar Rumo A Deus*, de minha tradução finalizada em 2018, habitando Florianópolis.

Encerro aqui, textualmente, a peregrinação que me levou ao cemitério de Forest Hills, mas que segue em devaneio e eco sentimental, remando adiante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, João Ferreira de (Trad). *Bíblia Sagrada — edição revista e corrigida na grafia simplificada*. São Paulo: Geográfica editora, 2008.

ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____, _____. *Moving Words: Forms of English Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008[1937].

_____, _____. *A Água e os Sonhos — Ensaio sobre a imaginação da matéria*, trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002[1942].

_____, _____. *O Ar e os Sonhos — Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009[1943].

BARBOZA, Beatriz Regina Guimarães. "We are all earthworms: tradução comentada do poema 'The wall' de Anne Sexton". *eLyra*, no. 9, 06/2017.

BASSNETT, Susan. "Writing in no man's land: questions of gender and translation". In: *Ilha do Desterro*, no. 28, 1992.

BAKER, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. New York: Routledge, 2006.

_____, _____. "Reframing Conflict in Translation". *Social Semiotics*, 17:2, 151-169, 2007.

_____, _____. "Ethics of Renarration". *Cultus*, vol. 1, no. 1, 10-33, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, vol. 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nove Fronteira, 2016, 3a. edição.

BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. - 2a ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

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

BOTTMAN, Denise. "virginia woolf traduzida no brasil" (2011). Blog *não gosto de plágio*. Disponível em:<<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html>>. Acesso em 15 de março de 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma tipologia do verso livre em português e inglês". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011.

_____, _____. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

CARROL, Lewis. *Through the looking-glass*. Project Gutenberg, disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm>>. Acesso em 12 de junho de 2017.

CASTRO, Olga. "(Re)examinando horizontes en los Estudios Feministas de Traducción: ¿hacia una tercera ola?". *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, Vol. 1, 2009, p. 59-86.

_____, _____. "(Re)examinando horizontes nos Estudos Feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?". Trad. de Beatriz Regina Guimarães Barboza. *TradTerm*, v. 29, Julho/2017, p. 216-250.

_____, _____. "Traducción no sexista y/en el cambio social: el género como problema de traducción". In: BOÉRIE, Julie Boérie; MAIER, Carol (org.). *Translating/Interpreting and Social Activism – Compromiso social y Traducción/Interpretación* [Bilingual edition]. Manchester, St. Jerome Publishing & Granada, Ecos, 2010.

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

CESAR, Ana Cristina. "Cinco e meio". In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EASWARAN, Eknath. *The Upanishads: The Classics of Indian Spirituality*. Tomales: Nilgiri Press, 2007 (2a. edição).

ENCICLOPÆDIA BRITANNICA. "Humpty Dumpty". Disponível em:< <https://www.britannica.com/topic/Humpty-Dumpty>>. Acesso em 14 de março de 2018.

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

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

FIORI, Fernando Martins. "The Raven, de Edgar Allan Poe: o poema, suas traduções e recriações". *Pontos de Interrogação*, v. 7, n. 1, jan.-jun., p. 123–142, 2017.

FLOTOW, Luise von. "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, v. 4, n. 2, 2º sem., 1991.

_____, _____ (org.). *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011, p. 341.

GEORGE, Diana Hume. "Is it true? Feeding, Feces, and Creativity in Anne Sexton's Poetry". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 68, No. 3 (Outono de 1985), p. 357-371.

GILL, Jo. *Anne Sexton's confessional poetics*. Gainesville: The University Press of Florida, 2007.

GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen; CAVANAGH, Clare; RAMAZANI, Jahan; ROUZER, Paul; FEINSOD, Harris; MARNO, David; SLESSAREV, Alexandra. *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012 [4a. edição].

GUARDIAN. "Guardian and Observer style guide: A". Disponível em: < <https://www.theguardian.com/guardian-observer-style-guide-a>>. Acesso em 9 de maio de 2018.

HAVEN, Cynthia. "Diane Middlebrook, professor emeritus and legendary biographer, dies at 68". In: Stanford News, 15 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://news.stanford.edu/news/2008/january9/middlebrook-010908.html>>. Acesso: 21 de março de 2017.

HOBBSBAUM, Philip. *Metre, rhythm and verse form*. New York: Routledge, 1996.

INGHILLERI, Moira e MAIER, Carol. "Ethics". In: BAKER, Mona (org.). *Encyclopedia of Translation Studies*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2008 (2a. edição).

JAKOBSON, Roman. "Aspectos linguísticos da tradução". In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo. SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KEAN, Danuta. "Jean Stein, pioneering oral historian, dies aged 83". *The Guardian*, 2 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/may/02/jean-stein-pioneering-oral-historian-dies-aged-83>>. Acesso em 2 de maio, 2017.

KIERKEGAARD, Sören. *Kierkegaard's Writings, XXI: For Self-Examination / Judge For Yourself!*. Org.: Howard V. Hong & Edna H.

Hong. Princeton: Princeton University Press, 1991.

KING JAMES BIBLE. Disponível em:<
<https://www.kingjamesbibleonline.org/>>. Acesso em 15 de março de
2018.

KUMIN, Maxine. "How it was: Maxine Kumin on Anne Sexton".
In: SEXTON, Anne. *Complete Poems*. Boston: Mariner Books,
Houghton Mifflin Company, 1999.

MENDES, Ana Helena Leopolski. *O confessional: de Sylvia
Plath e Anne Sexton a Stevie Nicks*. 57 p. Monografia (Bacharelado em
Letras)- Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade
Federal do Paraná, 2008.

MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*.
Nova York, Vintage Books, Random House, 1992.

MORTON, Richard. "The Awful Rowing Toward God". In: *Anne
Sexton's Poetry of Redemption: The Chronology of a Pilgrimage*. New
York: Edwin Mellen Press, 1989.

NICHOLS, Kathleen. "The Hungry Beast Rowing Toward God:
Anne Sexton's Later Religious Poetry". In: GEORGE, Diana Hume
(org.). *Sexton: selected criticism*. Illinois: University of Illinois, 1988.

OLIVEIRA, Renato Marques de. *Anne Sexton e a poesia
confessional: antologia e tradução comentada*. 396 p. Dissertação
(Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da

Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Paulo. "Tradução & ética". In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (org.). *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo : Editora Unesp Digital, 2015.

PERIN, Bernardo Beledeli. "Anne Sexton: Remando / A Remadura Finda". *Arcana*, vol. 1, No. 1, p. 30–35.

PERLOFF, Marjorie. "The Linear Fallacy". In: *The Georgia Review*, vol. 35, no. 4, The Place of Poetry: A Symposium, p. 855-869, 1981.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Traduzido por Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul (Globo), 2014.

POLLIT, Katha. "The Death is Not the Life". In: The New York Times, 18 de agosto de 1991. Disponível em:<<http://www.nytimes.com/1991/08/18/books/the-death-is-not-the-life.html?pagewanted=all>>. Acesso em 24 de dez. 2017.

POETRY FOUNDATION. "Anne Sexton". In: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/anne-sexton>>. Acesso em 4 de maio de 2018.

PREPARATIONISM. In: OXFORD DICTIONARIES. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/preparationism>>. Acesso em 24 de mai. 2017.

PRITCHARD, Stephen. "The readers' editor on... Actor or actress?". In: GUARDIAN, 2011. Disponível em:<<https://www.theguardian.com/theobserver/2011/sep/25/readers-editor-actor-or-actress>>. Acesso em 9 de maio de 2018.

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

SALVIO, Paula M. *Anne Sexton — Teacher of Weird Abundance*. Albany: State University of New York Press, 2007.

SEXTON, Anne. *The Awful Rowing Toward God*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1975.

_____, _____. *The Complete Poems*. Boston: Mariner Books, Houghton Mifflin Company, 1999.

_____, _____. *Poesía completa*. Trad. José Luis Reina Palazón. Ourense: Ediciones Linteo, 2013.

_____, _____. "Anne Sexton". In: KEVLES, Barbara. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. Ed. George Plimpton, 4th series. New York: Penguin Books, 1977, 397–424.

SCHURR, William H. "Mysticism and Suicide: Anne Sexton's Last Poetry". In: GEORGE, Diana Hume (org.). *Sexton: selected criticism* (org.). Illinois: University of Illinois, 1988.

STAFF CARE. "Women in Medicine: A Review of Changing Physician Demographics, Female Physicians by Specialty, State and Related Data" (2015). Disponível em: <https://www.amnhealthcare.com/uploadedFiles/MainSite/Content/Staffing_Recruitment/Staffcare-WP-Women%20in%20Med.pdf>.

Acesso em 21 de setembro de 2017.

STRATFORD, Madeleine. "From 'Alejandra' to 'Susanna': Susan Bassnett's 'Life Exchange' with Alejandra Pizarnik". In: FLOTOW, Luise von (org.). *Translating Women*. University of Ottawa Press: Ottawa, 2011.

TERÊNCIO, Marlos Gonçalves. *Um percurso psicanalítico pela mística, de Freud a Lacan*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

THOREAU, H. D. *True Harvest: Readings from Henry David Thoreau For Every Day Of The Year*. Org.: Barry Maxwell Andrews. Boston: Skinner House Books, 2005.

UNDERHILL, James W. "Echoes of Emily Dickinson: male and female French translators listening to the poet". Trad. por Luise von Flotow. In: FLOTOW, Luise von (org.). *Translating Women*. University of Ottawa Press: Ottawa, 2011.

WETZSTEON, Rachel. "Introduction". In: DICKINSON, Emily. *The Collected Poems of Emily Dickinson*. New York: Barnes and Noble Classics, 2003.

WHITMAN, Walt. *Canção de mim mesmo*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000.

YEATS, W. B. *The Countess Cathleen*. The Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/5167/5167-h/5167-h.htm>>. Acesso em 20 de junho de 2017.

YEATS, W. B. *Fairy & Folk Tales of Ireland*. New York: Scribner, 1998[1888].

