



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
NÍVEL MESTRADO

ELIS MARIA COGO

**A PLURALIDADE DAS VOZES EM *THREE WOMEN: A POEM FOR  
THREE VOICES* DE SYLVIA PLATH EM NOVA TRADUÇÃO PARA O  
PORTUGUÊS BRASILEIRO**

Florianópolis

2021

ELIS MARIA COGO

**A PLURALIDADE DAS VOZES EM *THREE WOMEN: A POEM FOR  
THREE VOICES* DE SYLVIA PLATH EM NOVA TRADUÇÃO PARA O  
PORTUGUÊS BRASILEIRO**

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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Rita Drumond Viana

Florianópolis

2021

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

Cogo, Elis Maria

A PLURALIDADE DAS VOZES EM THREE WOMEN: A POEM FOR  
THREE VOICES O PORTUGUÊS BRASILEIRO DE SYLVIA PLATH EM  
NOVA TRADUÇÃO PARA / Elis Maria Cogo ; orientador, Maria  
Rita Drumond Viana, 2021.

102 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Sylvia Plath. 3. Estudos  
feministas da tradução. 4. Crítica de tradução. 5. Tradução  
comentada de poesia. I. Viana, Maria Rita Drumond. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

ELIS MARIA COGO

**A PLURALIDADE DAS VOZES NA TRADUÇÃO PARA O  
PORTUGUES BRASILEIRO DE *THREE WOMEN: A POEM FOR  
THREE VOICES*, DE SYLVIA PLATH**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora  
composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Rita Drumond Viana  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alinne Balduino Pires Fernandes  
Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Marina Della Valle  
Pesquisadora independente

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado  
para obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Andreia Guerini  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Rita Drumond Viana  
Orientadora

Florianópolis, 2021.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Rita, pela imensa paciência que teve comigo e por todos os ensinamentos, e também e por abrir um espaço em sua vida para mim.

Ao meu namorado, Micael, por todas as formas de apoio que estendeu a mim, e por estar sempre dividindo os momentos comigo.

À minha família, em especial minha mãe, Tereza, por abrir meus caminhos por meio de suas orações.

Aos amigos que fiz na PGET, especialmente Tobias e Taís, que dividiram muitos cafés e papos durante esta jornada.

À PGET por todo o conhecimento e experiência proporcionados. E à CAPES pelo apoio financeiro.

## RESUMO

*Three women*: a poem for three voices foi escrito em 1962 pela autora anglo-americana Sylvia Plath, a pedido da rádio BBC, como parte da programação da revista literária *Third Programme*, sendo veiculado ao vivo e em reprise antes de sua publicação. Considerando especificidades de gênero em sua gênese e em especial a dramatização das três vozes que o compõem, propomos análise e tradução comentada deste poema dramático para o português do Brasil em uma nova tradução feminista como *Três mulheres*: um poema para três vozes. Situamos nossa tradução também a partir do trabalho de crítica da tradução ao cotejá-la com as outras duas traduções feitas por mulheres, Ana Gabriela Macedo (2004), para o português europeu e de Marina Della Valle (2007), para o português brasileiro. Inicialmente nos voltamos para análise literária da obra da autora, para explorar seu estilo e possíveis inspirações, propondo uma leitura do poema em que se contextualizam especialmente o gênero literário e o problema das vozes, assim como suas temáticas de maternidade, controle sobre o corpo e papéis sociais das mulheres nas culturas de partida e chegada, para que nosso projeto tradutório refletisse nossas leituras, principalmente pela lente dos estudos feministas na literatura e nos estudos da tradução. Por fim, por meio de cotejos arranjados por temas de maior relevância para o foco dos estudos feministas, analisamos as traduções de Macedo e Della Valle em diálogo com nossa tradução comentada, comparando as diferentes escolhas tradutórias, especialmente no que toca a semântica e vocábulos-chave, e discutindo os respectivos projetos tradutórios.

**Palavras-chave:** Sylvia Plath. *Three women*: a poem for three voices. Estudos feministas da tradução. Crítica de tradução. Tradução comentada de poesia.

## ABSTRACT

*Three women*: a poem for three voices was written in 1962 by the Anglo-American author Sylvia Plath, as a commission for the BBC radio literary review *Third Programme*, and was broadcast live and reprised once before its publication. Considering how its genre affected its genesis and in particular how the three voices that comprise it are dramatized, we analyze and comment our new feminist translation of this dramatic poem into Brazilian Portuguese as *Três mulheres: um poema para três vozes*. We also situate our translation by means of translation criticism, collating it with the two other translations made by women, Ana Gabriela Macedo (2004), into European Portuguese, and by Marina Della Valle (2007), into Brazilian Portuguese. We initially turn to a literary analysis of the author's work, explore her style and possible inspirations, proposing a reading of the poem which foregrounds literary genre and the problem of the voices, as well as their themes of motherhood, control over the body and women's social roles in the source and target cultures, so that our translation project reflects our readings, mainly through the lens of feminist studies in literature and translation studies. Finally, we collate passages arranged by themes of great relevance to the intended feminist focus, we analyzed the translations by Macedo and Della Vale in dialogue with our commented translation, so as to compare the choices made, especially concerning semantics and keywords, and discuss their respective translation projects.

**Keywords:** Sylvia Plath. *Three women*: a poem for three voices. Feminist translation studies. Translation criticism. Commented poetry translation.

*“I detest the masculine point of view. I am bored by his heroism, virtue, and honour. I think the best these men can do is not talk about themselves anymore.”*

*(WOOLF, 1931, p. 164).*



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 ENTENDER E TRADUZIR PLATH</b> .....	<b>15</b>
2.1 ENTENDENDO SYLVIA PLATH E SUAS <i>PERSONAE</i> .....	15
2.2 TRADUZINDO SYLVIA PLATH .....	23
2.3 REFLETINDO SOBRE NOSSO PROCESSO TRADUTÓRIO .....	27
<b>3 TRÊS MULHERES, UM POEMA PARA O RÁDIO</b> .....	<b>31</b>
3.1 TEMAS: A IMPORTÂNCIA TEMÁTICA DO PARTO, DA MATERNIDADE E SUAS AMBIVALÊNCIAS, E O CONTROLE SOB O CORPO DAS MULHERES.....	33
3.2 A RELAÇÃO ENTRE A CLASSIFICAÇÃO DO GÊNERO LITERÁRIO DE <i>THREE WOMEN</i> A CARACTERIZAÇÃO DE SUAS TRÊS VOZES.....	37
3.3 DESAFIOS PARA A TRADUÇÃO DE UM POEMA DRAMÁTICO .....	41
3.4 A MULTIPLICIDADE DAS TRÊS VOZES E SUA TRADUÇÃO.....	44
<b>4 UMA CONVERSA DE TRÊS TRADUTORAS: CRÍTICA DE TRADUÇÃO E TRADUÇÃO COMENTADA EM DIÁLOGO NAS TRADUÇÕES DE TRÊS MULHERES</b> .....	<b>47</b>
4.1 PRINCÍPIOS GERAIS: CONSIDERAÇÕES SEMÂNTICAS, PÚBLICOS-ALVO E ESTRUTURA DE VERSOS E ESTROFES.....	48
4.2 A MATERNIDADE COMO CENÁRIO E ESTADO.....	52
4.3 A OPOSIÇÃO DE <i>FLAT</i> E <i>ROUND</i> : POLISSÊMICA E METAFÓRICA .....	65
4.4 O TRAUMA DA TERCEIRA VOZ: O ESTUPRO NA INTERTEXTUALIDADE, DESCONFIANÇA DO MUNDO DOS MÉDICOS E REJEIÇÃO DA MATERNIDADE....	76
4.5 GÊNERO GRAMATICAL DE TERMOS-CHAVE: <i>FACE</i> E <i>RAY</i> .....	84
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>89</b>
<b>APÊNDICE A - Tradução do poema <i>Three women: a poem for three voices</i>, de Sylvia Plath</b> .....	<b>92</b>

## 1 INTRODUÇÃO

How can you be so many women to so many people, oh you strange girl? (PLATH, 2000, p. 144).

Sylvia Plath, escritora anglo-americana, nasceu em Massachusetts em outubro de 1932 e faleceu em 11 de fevereiro de 1963, em Londres. Escreveu múltiplos poemas, histórias infantis, contos e um único romance semiautobiográfico<sup>1</sup> intitulado *The bell jar*, publicado em 1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas. Estudou no Smith College, em seu estado natal, onde completou seu bacharelado com honras e recebeu uma bolsa de estudos da Fulbright para estudar no Newnham College da Universidade de Cambridge. Na Inglaterra, em 25 de fevereiro de 1956, conheceu Ted Hughes, com quem se casou no dia 16 de junho (*Bloomsday*, em homenagem ao personagem de James Joyce, a quem ambos admiravam). A separação do casal aconteceu em agosto de 62, e no rigoroso inverno londrino de 1963, Plath suicidou-se deixando dois filhos, Frieda e Nicholas Hughes, frutos de seu casamento.

Os textos de Plath possuem uma presença autoral marcante, ou seja, a poeta busca inspiração em suas vivências e experiências, e isso acaba, por vezes, obscurecendo a linha tênue entre a autora e suas *personae*. Kendall (2001, [s.p.]) aponta que embora os poemas de Plath estejam entre os mais lidos e discutidos das produções anglófonas do pós-guerra, essa popularidade nem sempre auxilia na compreensão de suas obras, uma vez que sua vida pessoal acaba ofuscando-as.

Para contextualizar essa percepção, Kendall cita uma reclamação de Charles Newman de que “a poesia de Plath já se tornou obscurecida pelos mitos de suas origens”<sup>2</sup>, isto é, as especulações sobre a gênese biográfica dos escritos de Plath acabam se sobressaindo. O poema dramático com o qual trabalhamos, *Three women: a poem for three voices*, recebe muito esse tratamento ancorado a vida pessoal da autora. *Three women* ambienta-se em uma ala de maternidade e dramatiza a vivência de três mulheres e suas experiências, positivas, negativas e ambíguas, com relação à gravidez, ao parto, à maternidade e suas escolhas. O poema constrói-se a partir de três monólogos alternantes e identificados por quem os profere: a Primeira Voz,

---

<sup>1</sup> Semiautobiográfico porque é uma obra de ficção, mas com traços reais da vida de Plath. Não há definição exclusiva de um romance semiautobiográfico, porém de acordo com Philippe Lejeune (2008), um romance biográfico é uma obra “de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre o autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

<sup>2</sup> Todas as traduções sem indicação de autoria são nossas. Na fonte: Plath’s poetry had already become obscured by myths of its origins.

a Segunda Voz ou a Terceira Voz. A produção da BBC e crítica posterior identificam a primeira voz como a Esposa, mais tradicionalmente feminina e maternal e que dá à luz um bebê esperado e benquisto. A segunda voz, identificada como Secretária, deseja ter filhos, porém sofre mais um aborto espontâneo. A terceira e última voz, identificada por vezes como Estudante e outras como Garota, é uma sobrevivente de estupro que concebe uma menina, a quem entrega à adoção.

Como dito anteriormente, é comum encontrarmos análises em que as vozes são comparadas a episódios distintos da vida de Plath. Entre tantos, apontamos Dianne Belk (1973), por exemplo, que relaciona as três vozes a três momentos marcantes e de transição na vida de Plath. A primeira voz seria quando Plath deu à luz seu filho Nicholas, em 1962. A segunda voz seria quando a poeta volta a Massachusetts para estudar e lecionar, em 1957, e a terceira e última voz representaria a fase inicial de sua carreira, quando, após a morte do pai, os Plath se mudam e, durante as férias de sua primeira graduação, ela tenta o suicídio, em 1953. Shri N. B. Masai (2006) também afirma que o poema é altamente biográfico e baseado em acontecimentos reais da vida da autora, comparando a esposa com as experiências de gravidez e maternidade de Plath; à estudante ele associa o período estudado em Cambridge, e a secretaria traria um vislumbre do aborto sofrido pela autora em 1961.

No início desta pesquisa, também buscamos paralelos tanto com a vida de Plath, como com sua semiautobiografia *The bell jar* (1963); em uma análise mais profunda identificamos o caráter múltiplo da obra, uma pluralidade de vozes que se articulam das singularidades de três mulheres que compõem o poema. Essa identificação se deu pela reflexão sobre o gênero literário de *Three women*, visto que a obra poderia ser classificada de diferentes formas: peça (para rádio), poema longo ou poema dramático. Assim, ressaltamos a característica essencial de nossa interpretação, que é a multiplicidade das vozes, e então buscamos em nossa tradução especial atenção ao gênero poema dramático.

Logo, motivadas pela discussão de gênero textual e nossa escolha por traduzir o texto como poema dramático, propomos escolhas não de uma voz poética que apresenta suas vivências particulares, ainda que em momentos diferentes, mas três vozes distintas, elas também atravessadas por ecos de discursos sobre a maternidade dos anos 1960, quando partos passam a ser muito mais frequentemente realizados no espaço institucionalizado do hospital e maternidade. Dentro dessa perspectiva, posicionamos nossa tradução também como uma tradução feminista, o que se justifica, primeiramente, pela seleção da autora, fonte de várias controvérsias ao longo do desenvolvimento dos estudos feministas desde sua morte. Em segundo lugar, especificamente no caso de *Three women*, pela sua temática ligada à autonomia

do corpo feminino, tópico de extrema relevância para os estudos feministas ao ligar-se a questões como a posição das mulheres em um mundo masculino, gravidez, parto, maternidade, estupro e aborto.

Foram encontradas até o momento da finalização desta dissertação, três traduções para o português. A primeira tradução é de Ana Gabriela Macedo para o português europeu, publicada pela Relógio d'Água em 2004. A segunda é de Marina Della Valle, para o português brasileiro, publicada no periódico *Cadernos de Literatura em Tradução* em 2007. A mais recente foi feita por Rafael Zacca e publicada no blog literário *Escamandro* em 20 de dezembro de 2019<sup>3</sup>. Esta pesquisa, junto com a nova (e portanto, até onde sabemos, quarta) tradução propõe um comparativo entre somente as primeiras duas traduções e a nossa. Não vamos cotejar a tradução de Zacca por dois motivos: primeiro, porque gostaríamos de trabalhar apenas com tradutoras e suas escolhas para a tradução destes tópicos centrais dos estudos feministas. Em segundo lugar, nos interessou manter o paralelo das três visões de mulheres distintas traduzindo um poema para três vozes femininas.

Por fim, gostaríamos de deixar registrado como esse trabalho foi se modificando e percorrendo novos caminhos no decorrer de sua existência. Na fase do pré-projeto, queríamos fazer uma tradução para o palco, pensando em como traduzir para a performance da peça em cena. Em um segundo momento, como *Three women* foi escrito para o rádio, perseguimos o caminho da tradução para o rádio, agora sem a consideração de movimentação de personagens ou encenação, apenas com a preocupação com os termos emprestados do teatro como performabilidade, *talkability* e *speakability* (Bassnett, 1998; Pavis, 2017), já que tínhamos a intenção de gravar a obra para serviços de *streaming*. No final, após reflexão da enormidade do *corpus*, e por perceber as dificuldades do uso desses termos emprestados do teatro, levantadas por Susan Bassnett (1998, p. 99), pensamos em nosso trabalho como um estudo literário para embasar uma nova tradução em que se destacasse o gênero do poema dramático e a caracterização das vozes distintas, um *script* para futuros projetos que possam, eventualmente, pensar adaptações de *Três mulheres* para outras mídias e que buscassem uma tradução particularmente atenta a questões centrais aos feminismos.

Para propormos a tradução de *Three women* buscamos, inicialmente, compreender as formas de escrita da autora e como se dava seu processo de criação, procurando entender o que havia além de sua classificação habitual de “confessional”. Por isso no segundo capítulo nos aprofundamos, inicialmente, nas diversas formas de expressão de Plath, suas *personae*, de onde

---

<sup>3</sup> <https://escamandro.wordpress.com/2019/11/20/tres-mulheres-de-sylvia-plath-por-rafael-zacca/>

vinham suas inspirações, quais eram suas influências e a divisão identitária que sentia entre a escolha de carreira literária e domesticidade. Em um segundo momento discutimos a ainda forte relevância de Sylvia Plath, uma vez que vemos trabalhos inéditos da autora sendo traduzidos para o português após apenas alguns meses do lançamento anglófono, como novas biografias foram lançadas e novas estão sendo preparadas para os próximos anos. Assim, em 2.2 apresentamos nossa nova tradução como uma continuação do diálogo entre os textos de Plath e as traduções, como também refletimos sobre como realizar nosso projeto tradutório, descrevendo os passos que tomamos até a finalização da tradução, dentro de nosso desejo de uma tradução política, deixando o feminino visível no texto, discutindo as teorias tradutórias que embasaram o projeto de tradução proposto, como as Teorias Feministas da Tradução.

No terceiro capítulo focamos em *Three women: a poem for three voices*: sua gênese, inspirações e intertextualidades, assim como a fortuna crítica que o poema suscitou. Discutimos sobre as temáticas dos poemas, como a maternidade, aborto, ansiedade maternal, e tantas outras ambivalências que cercam a maternidade. Mas também buscamos em teóricas, como Pamela Annas (1988) que acredita que a maternidade é metáfora para discutir a criatividade e a identidade em um mundo que aliena as mulheres.

Após a compreensão do poema, investigamos na seção seguinte a classificação do gênero literário de *Three women* – se poesia, poema longo ou poema dramático, se teatro peça em verso –, pois acreditamos que a caracterização do gênero é de grande importância para a tradução, uma vez que nos auxilia na tomada de decisões mais acertadas na hora da escolha das palavras. A discussão do gênero literário da obra nos levou a outro ponto importante que foi a caracterização das vozes da obra. Aqui percebemos a importância de compreender as *personae* de Plath e como ela as utilizava em razão de nos levar ao entendimento das vozes poéticas do poema, e como essas são não um fragmentos de uma voz apenas, mas três vozes distintas com seus próprios arcos narrativos. Diante dos desdobramentos, nos perguntamos dos desafios em traduzir uma obra tão múltipla, assim discutimos teorias tradutórias de textos literários e a possível impossibilidade de suas traduções, identificando nosso desafio na escolha das palavras, tentando manter o mesmo grau de polissemia, o mesmo campo semântico e o mesmo apelo do texto de partida.

As diferentes discussões teóricas nos levaram então ao cotejo das obras, assim, no capítulo quatro realizamos uma análise literária do texto de partida, juntamente com a análise das escolhas das tradutoras a partir do nosso recorte temático – maternidade como cenário e estado, contraste entre fertilidade feminina e infertilidade masculina, estupro, aborto, entre outros - fazendo um trabalho de crítica tradutória, com foco, em sua maioria, nos aspectos

semânticos do poema. No exercício comparativo e crítico refletimos sobre os ecos das vozes e como as experiências maternais são tão multiplicadas, com *Three women* nos mostrando como todas as escolhas são válidas.

Por fim, retomamos como se deu o percurso trilhado no trabalho, discutindo nossas escolhas e as lacunas que gostaríamos de ter preenchido na impossibilidade do curto período de tempo do mestrado, mas que nos leva a pensar em novos horizontes para *Three women* e nossa tradução. Em conclusão, reiteramos que mesmo Plath sendo uma poeta imensamente conhecida, poucos conheciam *Three women*, e esperamos que nosso trabalho possa contribuir para que mais pessoas encontrem o poema e possam, quem sabe, pensar em adaptações para nossa tradução.

## 2 ENTENDER E TRADUZIR PLATH

There is a reason for my  
writing, yes

I write only because  
There is a voice within me  
That will not be still.  
(Plath, Neither Moonlight  
nor Starlight<sup>4</sup>)

Para propormos a tradução de *Three women: a poem for three voices*, mergulhamos na rica fortuna crítica de Plath e sua obra, para compreendermos onde localizamos a autora, seus posicionamentos e suas experiências, as temáticas que utilizava em suas obras e suas influências. Por isso, nas seções abaixo, buscamos, primeiramente, entender Plath e como se dava seu trabalho de escrita; explorando seu lado de poeta do modernismo tardio com inclinações confessionais, sua divisão entre a carreira literária e a domesticidade, sempre explorando esses sentimentos por meio de suas *personae*. Procuramos nos aprofundar em Plath e sua forma de escrita na tentativa de buscar uma prática tradutória consciente de seu contexto de produção e do nosso contexto de recepção e remediação, fazendo uma tradução por um viés feminista e com a intenção de dar visibilidade a assuntos pertinentes aos estudos feministas, dando voz às mulheres por meio deste poema.

### 2.1 ENTENDENDO SYLVIA PLATH E SUAS *PERSONAE*

Entender a obra de Sylvia Plath não é um feito simples ou fácil, mas a tentativa é constante entre quem se debruça sobre o leque de seu legado, que percorre gêneros e mídias como poesia, romance, literatura infantil, conto, desenho/pintura, cartas e diários. Plath era uma escritora prolífica e dedicada, que considerava escrever um ato religioso, como atesta em *The unabridged journals* (2000, p. 441) ao declarar: “Escrever é um ato religioso: é organização, reforma, reaprendizagem e amar novamente as pessoas e o mundo como eles são, e como poderiam ser”<sup>5</sup>. Escrever, continua Plath, intensifica a vivência, e viver sem escrever seria a

<sup>4</sup> Este poema nunca foi publicado. Em *The Collect Poems* (1981) mencionam seu nome na listagem de poemas da “juvenilia”; este trecho foi retirado de *Red Comet*, de Heather Clark (2020, p. 113).

<sup>5</sup> Embora tenham sido publicados no Brasil pela coleção da Biblioteca Azul em 2017 em tradução de Celso Nogueira, nesta dissertação trazemos nossas próprias traduções e paráfrases dos diários completos em inglês, transcritos dos arquivos do Smith College e publicados sob edição de Karen Kukil em 2000. Na fonte: Writing is a religious act: it is an ordering, a reforming, a relearning and reliving of people and the world as they are and as they might be.

pior coisa do mundo. Podemos perceber, então, que escrever é muito importante para ela e sabemos, pelas inúmeras biografias e trabalhos críticos sobre a autora, como era dedicada à arte da escrita, anotando em seus diários nomes e acontecimentos, ideias a serem desenvolvidas, trabalhando compulsivamente em um poema até julgá-lo acabado.

É significativo apontarmos como a escrita de Plath evoluiu com o passar dos anos. Na sua juventude, Plath possuía um estilo mais formal de escrita, visivelmente preocupado com a técnica e as regras dos estilos, gêneros ou formas que escolhia. Era uma época que Plath estava mais exercitando sua forma de escrever poemas do que a aperfeiçoando, escreve Govindan (1997, p.15). Kendall (2001, p. 2) aponta que o mais interessante dessa época, denominada “juvenilia” no volume editado pelo marido Ted Hughes em 1981, são as experimentações formais da autora, obcecada por formas fixas como o soneto, o vilancete, somadas ao uso de outras formas também fechadas e repletas de regras. Ainda segundo Kendall (2001), Plath tinha consciência e achava esse controle técnico sufocante. Ela relata esse descontentamento no poema “Stillborn”, de 1960 (PLATH, 1981, p.142).

These poems do not live: it's a sad diagnosis.  
[...]  
O I cannot explain what happened to them!  
They are proper in shape and number and every part.  
They sit so nicely in the pickling fluid!  
They smile and smile and smile at me.  
And still the lungs won't fill and the heart won't start.<sup>6</sup>

Plath questiona sua própria escrita e fazer poético, observando a formalidade de seus poemas, com versos contados e estrofes alinhadas, mas sem vida. Em “Stillborn”, Plath trata de seus poemas como metáfora da maternidade frustrada e os vê como se os parisse sem vida, tentando se afastar da obra produzida, como se eles tivessem autonomia em suas “mortes”. Vemos aqui uma reflexão sobre o fracasso da produção poética que em sua existência contradiz seu conteúdo expresso, pois este poema “vive” ao refletir sobre as limitações de outros, a que compara a fetos abortados.

Em entrevista dada no rádio à Peter Orr<sup>7</sup>, em momento e condições contemporâneos à escrita e veiculação de *Three women* em 1962, a poeta diz não conseguir ler seus poemas mais

---

<sup>6</sup> Para este, como outros poemas citados, mas que não fazem parte de nossa proposta de tradução, transcrevemos diretamente do CP ou demais fontes primárias para o corpo do texto e oferecemos aqui nosso rascunho de tradução para quem precisar desse suporte em português: “Esses poemas não vivem: é um diagnóstico triste. / [...] / O, eu não posso explicar o que aconteceu com eles! / Eles são adequados em forma e número e cada parte. / Eles assentam tão bem no fluido conservante! / Eles sorriem e sorriem e sorriem para mim. / E ainda assim os pulmões não enchem e o coração não bate”.

<sup>7</sup> <https://www.modernamericanpoetry.org/content/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>



antigos, como aqueles publicados em *The Colossus* (1960). Rejeitando a produção anterior selecionada para o volume publicado apenas dois anos antes, ela declara que aqueles poemas já a entediavam e complementa que os novos poemas merecem atenção especial e que devem ser lidos em voz alta. O descolamento da mídia impressa e o foco nos sons da voz é um desenvolvimento que ela diz ser novo em sua escrita, fazendo parte, inclusive, de sua composição, já que ela teria o hábito de repeti-los para si mesma em voz alta para alcançar maior “lucidez”. Esse desenvolvimento da autora já nos encaminha para os poemas de *Ariel* e que, como prediz em carta para a mãe em *Letters Home* (1975) “fariam seu nome”. Os poemas desse volume, publicado postumamente, diferenciariam-se dos poemas anteriores, segundo Margaret Dickie Uroff (1977, p. 107), devido do fato de que:

Em seus primeiros poemas, Plath fica do lado de fora e julga suas personagens, desenhando caricaturas não apenas da loucura, mas de sua contraparte, a sanidade histérica. À medida que continuou a escrever, no entanto, ela começou a deixar as personagens falarem por si próprias e as caricaturas, paródias e hipérboles que elas usam deixam de ser alvo de seu julgamento e sim métodos inevitáveis de suas performances.<sup>8</sup>

Essa característica de deixar as personagens falarem por si mesmas é algo muito reconhecido em Plath, porém pouco explicado. Em incontáveis materiais críticos vemos menções a *persona*, ou seu plural, *personae*, como algo já sabido, entendido, mas dificilmente vemos trabalhos refletirem sobre como Plath constrói suas *personae* e porque tratar a voz poética nos poemas de Plath dessa forma seria mais produtivo. *Persona*<sup>9</sup> é um termo latino que significa “a máscara do ator”, ele deriva da expressão latina *dramatis personae* “pessoas do drama”, e quer dizer a lista de personagens que compõem uma obra teatral. Na literatura, a *persona* pode ser definida como uma voz ou indicação do papel de personagens, e pode ser encontrada tanto em peças quanto em poemas. Diz-se que as personagens nos poemas de Plath são *personae* porque a autora incorpora esse elemento de se mascarar e se fazer outra. Essa tática, defende Bassnett (2005, p. 84), a de usar diferentes *personae*, que mudam de poema para poema, é a principal forma como Plath dramatiza suas experiências de vida na obra.

Em 1959 – que, no caso de Plath, já marcaria sua maturidade poética segundo a organização de *CP* – Robert Lowell lança o livro *Life Studies*, cujas críticas inauguram um modo que viria a ser identificado como “confessional” (GILL, 2008, p. 20). No mesmo ano, na

---

<sup>8</sup> Na fonte: In her early poems, Plath stands outside and judges her characters, drawings caricatures not only of madness but of its counterpart, hysterical sanity. As she continued to write, however, she began to let the characters speak for themselves in caricature, parody, and hyperbole which they use not as vehicles of judgment but as inevitable methods of their performances.

<sup>9</sup> <https://literarydevices.net/persona/>

Universidade de Boston, Plath participa de uma oficina de escrita com Lowell, onde também conhece e se torna amiga de Anne Sexton. Conhecedora dos poemas de Lowell, Plath estaria interessada na “forma que essa nova geração de poetas escrevia sobre ‘assuntos peculiares, privados e tabus’, incluindo a experiência com colapso mental”<sup>10</sup> (MIDDLEBROOK, 2003, p. 110). Na entrevista a Orr mencionada anteriormente, Plath responde a uma pergunta sobre os temas que mais a atraem e os assuntos sobre os quais mais gostaria de escrever citando o livro *Life Studies* e demais poemas de Lowell sobre sua experiência em hospital psiquiátrico, assim como os poemas de Sexton sobre maternidade e colapso mental. Plath, como sabemos, escreveu a maioria de seus poemas em primeira pessoa, assim como discutiu profundas experiências pessoais dentro de suas obras (como colapso mental e maternidade), tornando a linha que separa suas *personae* e escritora ligeiramente borrada; e fazendo com que seja “fácil” sua classificação como poeta confessional.

Sandra M. Gilbert, em seu artigo “‘My Name is Darkness’: The Poetry of self-definition” (1977), reflete sobre a escrita dos poetas confessionais. Gilbert aponta como poetas confessionais escreviam constantemente sobre afirmação de identidade e mitologia do ser, e como a experiência universal é diferente entre os gêneros: enquanto as experiências dos homens são vistas como totalizantes – isto é, vivências pessoais são interpretadas como representações do todo ou mesmo vivências universais –, as experiências das mulheres são vistas como excêntricas. Gilbert (1977, p. 444) argumenta que a diferença das poetas confessionais para os poetas confessionais é que o poeta se vê como a representação do ser e que sua visão alienada é irônica ao considerar sua perspectiva analítica, pois consegue perceber seu distanciamento. Já as poetas não conseguem sentir esse distanciamento e a ironia, pois mesmo objetivas, não se sentem representadas, nem centrais. É por isso, finaliza Gilbert (p. 446), que as autoras, em seus poemas, estão constantemente se autoafirmando, procurando sua identidade. Plath estaria, nessa visão, definindo seus sofrimentos e vivências para definir sua identidade. Gilbert elabora que apesar dos poetas homens também escreverem sobre autoafirmação e o mito de si mesmos, eles escrevem com a certeza de que são herdeiros de grandes tradições e que, mesmo ao se sentirem alienados, confortam-se com sua criatividade, seu poder de criar mitos. Já a escritora escreve para se descobrir, para definir uma tradição para si, e complementa:

[...] a poeta deve aceitar o fato de que, como mulher, ela é aquilo que é mitificado, a encarnação da alteridade (para usar a terminologia de Beauvoir) [...]. Muitas de suas hipóteses sobre si mesma são, portanto, de uma forma ou de outra, respostas às

---

<sup>10</sup> Na fonte: the way this new generation of poets wrote about “peculiar, private and taboo subjects,” including the experience of breakdown.

definições predominantes de sua feminilidade, respostas que expressam sua angústia com a disparidade entre os mitos masculinos sobre ela e sua própria percepção de si mesma, ou então o repúdio triunfante desses mitos. Os homens dizem que ela é uma musa. No entanto, ela sabe que não é uma musa, ela tem uma musa<sup>11</sup> (GILBERT, 1977, p. 448).

Ou seja, para a crítica, a poeta está há todo momento buscando uma identidade para si, ao mesmo tempo em que nega o que estão tentando lhe impor. Ainda segundo Gilbert (1977), para Plath, sua definição se dá por meio de uma rejeição completa do seu eu “natural”, aquele designado pela sociedade – como sra. Hughes, por exemplo – e uma identificação por completo com seu eu sobrenatural, uma rainha, voando solta. Em outras palavras, a formação da identidade se dá nesse enfrentamento de definições impostas, rejeição e autoafirmação. No esforço de se definir, de buscar um consenso entre o que o mundo impõe e no que a poeta se reconhece, ela questiona se haveria não apenas um eu, mas dois, ou mais, tornando, assim, ainda mais complexa a tarefa de se autodefinir.

Outros críticos também refletem sobre a questão identitária de Plath em sua escrita. Bassnett (2005) defende que identidade, ou a busca pela identidade, é um tema recorrente da obra de Plath. De modo similar, Annas (1980) afirma que nos poemas tardios de Plath o sentido está na tensão entre o eu e o mundo, sua identidade em relação ao mundo. Essa tensão, explica Annas em obra posterior (1988), captura os sentimentos de muitas outras escritoras do final da década de 1960 quando percebem seus potenciais versus as definições restritivas sobre suas capacidades. Os poemas abordam a relação de um eu alienado e fragmentado e um mundo contraditório e alienante, e por essa razão os poemas de Plath.

[...] pode[m] ser caracterizado[s] como uma busca não tanto pela definição do eu, mas pela redefinição do eu. A dialética da poesia de Plath é, em primeiro lugar, a tensão entre um eu autodefinido e um eu definido pelo outro, e segundo, a tensão entre a autoimagem da poeta e a imagem da poeta da sociedade<sup>12</sup> (ANNAS, 1988, p. 6)

O senso de deslocamento e alienação social era comum entre escritores modernistas, aponta Nicola Shaughnessy (1995). Porém a autora argumenta que quando essa alienação é sentida pelos poetas modernistas, os sentimentos são vistos como uma verdade universal da

---

<sup>11</sup> Na fonte: the female poet must come to terms with the fact that as a female she is that which is mythologized, the incarnation of otherness (to use de Beauvoir’s terminology) [...]. Many of her hypotheses about herself are therefore in one way or another replies to prevalent definitions of her femininity, replies expressing either her distress at the disparity between male myths about her and her own sense of herself, or else triumphant repudiation of those myths. Men tell her that she is a muse. Yet she knows that she is not a muse, she has a muse.

<sup>12</sup> Na fonte: [...] can be characterized as a search not so much for definition of self as for redefinition of self. The dialectic of Plath’s poetry is, first, the tension between a self-defined self and an other-defined self, and second, the tension between the self-image of the poet and the poet’s image of society.

condição humana, em vez de uma condição do gênero. Shaughnessy (1995) complementa que, mesmo sentindo-se deslocados, os poetas ainda continuavam em uma posição cultural central de poder. Assim, enquanto os poetas podiam tanto lamentar o vazio de seu eu moderno quanto celebrar seus impersonalidades, as poetas, ao refletirem sobre seus sentimentos de alienação, o faziam de uma posição menos de opção e mais de opressão. Por isso, algumas autoras começam a fazer um processo contrário e enfatizar o pessoal e o autobiográfico em suas obras (SHAUGHNESSY, 1995, pp. 28-29). Para Annas (1988), Plath está à procura de sua identidade na tensão entre as imagens do eu e imagens do mundo, no contexto de um eu que luta para se transformar em si, em relação ao mundo. Plath, Annas (1988) argumenta, é um produto de seu tempo, que escreve sobre as experiências femininas em uma época em que se a mulher desejasse carreira pública, ela deveria ser uma esposa e mãe excepcional.

A vida de Plath exemplifica a tensão e o estresse da ética do sucesso e o conflito de expectativa de papel enfrentado por qualquer mulher que tivesse talento e vocação criativos [...] e que também quisesse cumprir os papéis convencionais esperados das mulheres<sup>13</sup> (ANNAS, 1988, p. 11).

E como uma mulher de seu tempo, Plath ansiava em ter uma identidade completa, que para ela, é formulada em termos de maternidade e parto (KENDALL, 2001, p. 61), como também atesta Diane Middlebrook (2003, p. 27) “para Sylvia Plath, um tipo de realização imaginativa só chegaria por meio da integração da gravidez em seu senso de agência como artista, e essa seria a questão psicológica que ela resolveria ao atingir a maturidade como mulher”<sup>14</sup>.

Plath parece buscar uma forma de ser uma escritora de sucesso, sem perder as características do que era então entendido como uma “mulher de verdade” (boa esposa e mãe). Conforme nos lembra Heather Clark no prólogo de sua magistral biografia de 2020, Plath queria ser uma “ameaça tripla”: poeta, esposa e mãe. Seu desejo de conformidade dos papéis sociais femininos estava em constante tensão com seu desejo de quebrá-los para seguir uma carreira artística (CLARK, 2020, p. 153). As expectativas sociais e familiares estavam profundamente enraizadas em sua psique, argumenta Kendall (2001, pp. 50-51), e devem ser entendidas como uma peça importante na formação de seu caráter. E não devemos esquecer,

---

<sup>13</sup> Na fonte: Plath's life exemplifies the tension and stresses of the success ethic and the role expectation conflict faced by any woman who had creative talent and calling [...] and who also wanted to fulfil the conventional roles expected of women.

<sup>14</sup> Na fonte: for Sylvia Plath – one kind of imaginative fulfilment would arrive only through the integration of pregnancy and childbearing into her sense of agency as an artist, and this would be the psychological issue she would resolve as she reached maturity as a woman.

acrescenta Kendall (2001), que as ambições conformistas de se casar, cuidar do marido, ter filhos, não estavam sempre presentes em suas obras, e que podemos ver, com frequência, uma profunda insatisfação com tais papéis limitantes.

De modo similar, Ford (1977) argumenta que apesar de Plath reconhecer que a escrita poderia oferecer uma fuga dos papéis sociais, eles “não poderiam libertá-la do sistema de valores que a levou a se destacar na feminilidade convencional, bem como na escrita e, portanto, a se esforçar demais em ambos”<sup>15</sup> (FORD, 1977, p. 119). Clark (2020, p. 125) escreve que a negociação constante entre domesticidade e carreira literária se tornou um dos dramas centrais na vida de Plath.

Kendall (2001, p. 52) defende que Plath tem consciência que identidade é uma construção limitadora e artificial; e utiliza de uma passagem de seus diários para exemplificar: “Deus, quem sou eu? [...] Garotas, garotas por todos os lados. Faces atentas, pele rosa, branca, amarela. E eu aqui sentada, sem identidade: sem face”<sup>16</sup>. A face, explica Kendall (2001, p. 52), é uma metáfora que Plath vai utilizar com frequência para designar identidade em suas obras, incluindo o poema aqui discutido, *Three women*, que será explorado no capítulo três.

Oriunda das metáforas e discussões identitárias nas obras de Plath, conforme falamos no começo do capítulo, há uma enorme busca em tentar descobrir a verdadeira identidade da poeta, o que leva a perigosas presunções, diz Kendall (2001, p.51), ao confundir qualidades estéticas com pressuposições sobre sua identidade. Ou seja, presumir que as *personae* em seus poemas são na verdade a autora. Nessa perspectiva, Bassnett (2005) escreve como não há uma singular e verdadeira resposta para os questionamentos que cercam a vida e a obra de Plath:

Não pode haver uma leitura simples e definitiva da poesia de Sylvia Plath ou de sua vida. Somente aceitando que os escritos de Sylvia Plath estejam repletos de contradições existentes em um relacionamento dialético entre si, podemos ir além do tipo de processo “leitura para descobrir a verdade” sem saída [...] É impossível tentar descobrir a Sylvia Plath “real”, descobrir a razão “real” de seu suicídio porque não há uma pessoa “real” e nenhuma explicação “real”<sup>17</sup> (BASSNETT, 2005, p. 33).

---

<sup>15</sup> Na fonte: could not release her from the system of values that drove her to excel at conventional womanhood as well as at writing and therefore to strain too hard at both.

<sup>16</sup> Na fonte: God, who I am? [...] Girls, girls everywhere, reading books. Intent faces, flesh pink, white, yellow. And I sit here without identity: faceless.

<sup>17</sup> Na fonte: There can be no simple, definitive reading of Sylvia Plath’s poetry or of her life. Only by accepting that Sylvia Plath’s writings are filled with contradictions existing in a dialectical relationship with each other can we move beyond the dead-end “reading to find out the truth” kind of process [...] It is impossible to try to discover the “real” Sylvia Plath, to work out the “real” reason for her suicide, because there is no “real” person and no “real” explanation.

Bassnett (2005, pp. 43-44) também acredita que há uma correlação entre a busca por respostas para as questões levantadas por sua vida e obra com a busca por definir o pertencimento de Plath. Bassnett questiona o pertencimento de Plath ao movimento confessional – ela acredita que haja uma generalização do termo, e afirma que a classificação entra em colapso quando vemos o conjunto da obra da autora. Segundo Bassnett (2005), embora a poeta se aproxime várias vezes da poesia confessional, há poemas que não se encaixam nessa classificação, assim também como diversos textos dramáticos que possuem personagens distintas que fogem do estilo confessional<sup>18</sup>. Para Clark (2020, [s.p.]), apesar de Plath ter aprendido muito com Lowell e Sexton, sua estética é mais surrealista que confessional, e que na verdade, Plath trata o confessional de uma forma irônica; presumivelmente porque Plath usava de suas *personae* para muito além de debater dramas pessoais. Sua educação é fundada em escritores modernistas e a tradição literária na qual surgiu seus poemas é extensivamente impessoal (CLARK, 2020, [s.p.]). Nessa perspectiva, Govindan (1997) diz que o que Plath faz é uma “ilusão autobiográfica”, isto é, ela utiliza detalhes pessoais para validar a ficcionalização do seu “eu”, conforme escreve:

[ilusão autobiográfica é] uma reconstrução de sua experiência real por meio de um indivíduo, uma persona, inerente em seus poemas, para torná-los significativos em um contexto pessoal, social, cultural e histórico mais amplo para que os leitores, que são experencialmente, temporalmente e espacialmente removidos da experiência real, possam se projetar no poema<sup>19</sup> (GOVINDAN, 1997, p. 38).

Ilusão autobiográfica seria, então, explorar os sentimentos pessoais de uma forma universal por meio das *personae*. Podemos validar essa perspectiva de que Plath utiliza de suas experiências pessoais como forma de explorar ideias mais abrangentes pela resposta que a poeta dá à Peter Orr (1962) quando perguntada sobre suas inspirações:

Acho que meus poemas vêm imediatamente das experiências sensoriais e emocionais que tenho, mas devo dizer que não posso simpatizar com esses gritos do coração que não são informados por nada exceto uma agulha ou uma faca, ou seja o que for. Acredito que devemos ser capazes de controlar e manipular experiências, mesmo as mais terríveis, como a loucura, a tortura, esse tipo de experiência, e devemos ser capazes de manipular essas experiências com uma mente informada e inteligente, acho que experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deve ser um tipo de experiência narcisista, fechada e espelhada. Eu acredito que deve ser relevante

---

<sup>18</sup> Acreditamos que *Three Women* é um perfeito exemplo do que Bassnett quer colocar. Um texto dramático em que os *speakers* não são eu líricos.

<sup>19</sup> Na fonte: [autobiographical illusion is] a reconstruction of her actual experience through an individual, a persona, immanent in her poems, to make it meaningful in a larger personal, social, cultural, and historical context so that the readers, who are experientially, temporally, and spatially removed from the actual experience, can project themselves into the poem.

e relevante para as coisas maiores, coisas como Hiroshima e Dachau e assim por diante.<sup>20</sup>

Plath acredita em manusear seus sentimentos e experiências para um trabalho ao mesmo tempo pessoal e holístico. Plath traz muito de sua vida pessoal, mas vai além na discussão dos temas que lhe cercam, usa de suas experiências para fazer as leitoras acreditarem que estão recebendo a verdadeira Plath. Assim, entender as *personae* é indispensável para entender a natureza dramática dos poemas de Plath (GOVINDAN, 1997).

## 2.2 SYLVIA PLATH EM TRADUÇÃO, TRADUZINDO *THREE WOMEN*

A constância de novidades no mundo Plath parece não cessar. Livros, artigos, postagens e traduções surgem a todo momento. O conto até então inédito de Plath “Mary Ventura and The Ninth Kingdom”, escrito aos seus vinte anos, submetido à Revista *Mademoiselle*, rejeitado, e esquecido em seus arquivos foi publicado nos Estados Unidos em 3 de janeiro de 2019, pela editora Harper Perennial. A história infantil já possui tradução brasileira, intitulada *Mary Ventura e o nono reino*, traduzida por Bruna Beber e publicada pela editora Biblioteca Azul da Editora Globo em 22 de julho de 2019, após apenas alguns meses do lançamento no mercado anglófono. No Brasil, apesar de não termos encontrado nenhum trabalho que nos desse por certa como é formidável a recepção das traduções de Plath, podemos inferir tanto pela agilidade com que são feitas, tomando como exemplo *Mary Ventura*, quanto pela improbabilidade, como no caso da tradução dos diários da autora, que são massivos, e que foram publicados no Brasil em 2017, pela editora Biblioteca Azul, com tradução de Celso Nogueira.

Desde sua morte foram publicadas inúmeras biografias de Plath, muitas com tradução para o português – sem contar os diversos livros de análise crítica de suas obras. Para citar apenas algumas mais conhecidas, temos: *Bitter Fame – a life of Sylvia Plath* de Anne Stevenson em 1989, *The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes* de Janet Malcolm em 1994, *Her Husband: Hughes and Plath – a marriage* por Diane Middlebrook em 2003; *American Isis* de Carl Rollyson em 2013; *Mad Girl's Love Song: Sylvia Plath and Life Before Ted* de Andrew

---

<sup>20</sup> Na fonte: I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathise with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. I believe it should be relevant, and relevant to the larger things, the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on.

Wilson em 2013. No ano passado (2020), a já mencionada biografia escrita por Clark, intitulada *Red comet: The short life and blazing art of Sylvia Plath*, foi lançada em 27 de outubro, quando Plath estaria completando 88 anos. Clark já anunciou em seu *twitter*<sup>21</sup> que está trabalhando em um novo livro que tratará dos círculos literários da cidade de Boston durante os anos em que Plath e outras escritoras estavam ativas, com data prevista para 2024.

Logo, podemos concluir que ainda há um interesse muito grande por Plath e suas obras, tanto do ponto de vista de quem lê como de quem escreve sobre a autora. Por isso, apresentamos nossa tradução com a premissa tanto de continuar a conversa sobre Plath no contexto brasileiro e lusófono quanto de buscar uma maior exposição desse poema ainda pouco discutido. Constatamos apenas três trabalhos sobre *Três mulheres* no Brasil: duas traduções e uma análise literária para trabalho de conclusão de curso, escrito em inglês para o Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Assim, queremos propor uma nova tradução para *Três mulheres*, porque, conforme aponta Bassnett em *Estudos da tradução* (2003, p. 162).

O tradutor continua a produzir “novas” versões de um dado texto, não para atingir uma “tradução perfeita” ideal, mas porque cada versão anterior, sendo determinada pelo contexto, representa uma leitura acessível à época em que foi produzida, e, além disso, é individual.

Mesmo que as traduções anteriores não estejam datadas, elas são determinadas por um projeto tradutório e um contexto específico de tradução. Antoine Berman, em *La retraduction comme espace de la traduction*, em 1990/2017, defende que nenhuma tradução tem a pretensão de ser a tradução única, e que a necessidade da tradução está no ato de traduzir, conforme escreve:

É preciso retraduzir porque as traduções envelhecem e porque nenhuma é a tradução: assim vemos que traduzir é uma atividade submetida ao tempo e uma atividade que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento (BERMAN, 2017, p. 262)

O envelhecer das traduções pode acontecer de diversas formas, explica Berman, pela mudança cultural, da língua ou mesmo da literatura, assim, o autor defende, precisa-se retraduzir porque a obra não está mais desempenhando seu papel (BERMAN, 2017, p. 262).

Estamos propondo uma nova tradução porque além do exercício literário, e da continuação do diálogo entre as traduções em português, acreditamos estar apresentando uma

<sup>21</sup> <https://twitter.com/Plathbiography/status/1328807875431587841?s=20>



versão diferencial do poema, usando como base os estudos feministas de tradução, para privilegiar outros aspectos, como a preocupação com o gênero, a distinção das *personae* e a ênfase a certos aspectos que podem passar despercebidos no poema, como a violência obstetra e o estupro. Outro ponto importante que Bassnett (2003, p. 104) aponta é que a tradutora deve traduzir e decodificar o texto de acordo com o sistema em que está inserido, para assim a ideia de uma leitura ou tradução “correta” desaparecer. Entretanto, Bassnett (2003) alerta para tomar cuidado com as liberdades tomadas na tradução, e que a tradutora precisa tratar o texto com responsabilidade, estar ciente das estruturas dinâmicas dos textos, e levar em conta a estrutura global da obra, como também o tempo e o lugar em que foi escrita.

Logo, é importante marcar que partimos de um lugar consciente do espaço cultural em que nos encontramos (como mulheres e tradutoras feministas), buscando marcar nossa voz na obra. E ao posicionar Plath no movimento modernista, com inclinações confessionais, refletindo sobre sua vida e sobre o uso de *personae* em seus poemas, estamos buscando uma prática tradutória não vazia, procurando entender o todo, para então entender o poema. Queremos deixar nossa marca na tradução, mas sem fugir do que é essencialmente o texto fonte.

Nesse sentido, Olga Castro defende que (2017, p. 237) “se não subscrevemos conscientemente uma determinada ideologia, traduzimos (inconscientemente) conforme a dominante”, ou seja, se não tivermos uma leitura e tradução crítica do texto, com uma base firme no que acreditamos, estamos apenas reproduzindo padrões. Traduzir enquanto mulher, e feminista, para Federici e Fortunati (2011, p. 18), significa ter em mente as diferenças entre as mulheres, e entre nossas posições em termos de raça, classe, grupo étnico e contexto social e cultural. Traduzir é uma forma de dar voz as mulheres. Essa é a premissa dos Estudos Feministas da Tradução (EFT), fazer da tradução um ato político, deixando o feminino visível no texto, para deixar as mulheres visíveis no mundo, como podemos ver:

Minha tradução é uma atividade política que visa fazer com que a língua fale pelas mulheres. Portanto, minha assinatura em uma tradução significa: esta tradução usou todas as estratégias feministas possíveis para tornar o feminino visível na linguagem. Porque tornar o feminino visível na linguagem significa fazer com que as mulheres sejam vistas e ouvidas no mundo real. É disso que trata o feminismo (LOTBINIERE-HARWOOD *apud* SNELL-HORNBY, 2006. P. 102)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Na fonte: My translation is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about.

Traduzir enquanto mulher feminista é termos os pés firmes em nosso espaço, deixando no texto nossa marca, cientes dos padrões que não queremos reproduzir, ousando e tomando a obra como nossa, conforme também defendem Federici e Fortunati (2001):

[...] a tradução tornou-se uma prática de tradução/performance, “traduformance”, um ato performativo, um ato ousado que requer coragem e fê, “um processo vivo, sempre recomeçando”, e um ato de “manipulação” habilidosa e prática assertiva. Tradutoras feministas visualizaram metáforas de território, tradutoras trabalhando na “zona de contato”, traduções como atos políticos e traduções como obras arqueológicas (FEDERICI; FORTUNATI, 2011, p. 17)<sup>23</sup>.

Para que possamos nos apropriar do texto traduzido, há algumas estratégias de tradução que podemos utilizar. Em *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories* (1991), Von Flotow nos apresenta a primeira estratégia: *supplementing*. *Supplementing* ou sobre-tradução, conforme explica Blume (2010, p. 125), é uma “estratégia de “compensação” [...] no sentido de acentuar certos traços do texto relevantes do ponto de vista feminista”. Temos também *prefacing* e *footnoting*, que apesar de serem formas diferentes, possuem o mesmo intuito que é de marcar a voz da tradutora na obra, tanto por suas reflexões tradutórias no prefácio, quanto por suas notas de rodapé, exibindo sempre sua assinatura. Para Von Flotow (1991), um texto sem intervenções está ultrapassado. Ela defende que a tradutora precisa participar na criação, como escreve:

Ela é mais do que uma tradutora convencional; ela é a cúmplice da autora que mantém a estranheza do texto de origem e procura, ao mesmo tempo, comunicar seus significados que estão, outra forma "perdidos na tradução" (VON FLOTOW, 1991, p. 76)<sup>24</sup>.

A última estratégia de intervenção que Von Flotow apresenta é *hijacking* (sequestro). Essa estratégia consiste em intervenções mais radicais e audaciosas que servem para refletir as intenções políticas das tradutoras. Nesse sentido, Von Flotow aponta o uso do masculino como termo genérico. Ela comenta que as tradutoras feministas quebequenses, conscientes de seus papéis políticos como mediadoras, utilizam de *hijacking* e das outras estratégias em suas práticas tradutórias para mostrarem como a língua é patriarcal, e cita Barbara Johnson (1981)

<sup>23</sup> Na fonte: [...] translation has become a practice of translation/performance, ‘transformance’, a performative act, a daring act which requires courage and faith, ‘a living process, ever beginning anew’, and act of skilled ‘manipulation’, and assertive practice. Feminist translators have visualized metaphors of territory, translators working in the ‘contact-zone’, translations as political acts, and translations as archaeological works.

<sup>24</sup> Na fonte: She is more than a conventional translator; she is the author’s accomplice who maintains the strangeness of the source text, and seeks at the same time to communicate its meanings otherwise “lost in translation”.

que reivindica uma tradução forte e poderosa e “que valoriza a experimentação, mexe com o uso, procura combinar as polivalências ou plurivocidades ou tensões expressivas do original, produzindo o seu próprio”<sup>25</sup> (JOHNSON, 1985 *apud* VON FLOTOW, 1991, p. 81).

Para nós, a escolha de Sylvia Plath e de *Three women* em si já é uma forma de dar voz às mulheres, principalmente porque o poema traz um eco de discursos maternais dos anos 1960, época em que a medicalização do parto estava em grande ascensão, e o poema retrata essas esferas que perpassam gravidez e maternidade, refletindo sobre a autonomia dos corpos das mulheres e seus direitos de escolha, tornando a obra deveras atual. *Three women*, escreve Peter Steinberg (2010, [s.p.]) “traz à tona uma série de experiências femininas em torno da gravidez e do parto; é um poema que só Sylvia Plath poderia ter escrito”<sup>26</sup>. Plath foi precursora em escrever sobre maternidade, aborto e ansiedade pós-parto (CLARK, 2020), e mesmo tendo escrito antes da segunda onda do feminismo, seus poemas são frequentemente identificados como feministas por refletir sobre as desigualdades dos papéis sociais entre homens e mulheres. A escolha de traduzir Plath vem do desejo de mostrar outras faces da poeta que não a patologizada; uma mulher apaixonada pela escrita que manipulava seus sentimentos e vivências para além do banal, tornando suas experiências universais.

### 2.3 REFLETINDO SOBRE NOSSO PROCESSO TRADUTÓRIO

No decorrer da elaboração de nossa tradução encontramos muitas adversidades devido à complexidade do poema. Em um primeiro momento foram feitas inúmeras leituras da obra de partida, pois, conhecendo a escrita de Plath, sabíamos que a cada nova leitura algo iria nos surpreender. E, como nos defende Bassnett (2013), a tradução depende da interpretação e da leitura crítica da tradutora. Em seguida, buscamos materiais críticos sobre *Three women*, mas logo percebemos que havia poucas análises literárias e quando a obra era mencionada, geralmente não havia uma discussão aprofundada. Após a leitura do pouco material encontrado, tentamos uma primeira tradução da obra, anotando as frases sobre uma versão impressa do texto de partida e fazendo uma tradução mais pensando na coloquialidade da obra, pois em um primeiro momento queríamos fazer uma tradução para o palco, e estávamos pensando em termos emprestados do teatro, como *talkability* e *speakability*. Posterior ao primeiro esboço, fizemos uma primeira passagem do poema para um documento *word* e fomos ajustando

<sup>25</sup> Na fonte: values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own.

<sup>26</sup> Na fonte: brings out a range of female experiences surrounding pregnancy and child birth; it is a poem only Sylvia Plath could have written.

algumas escolhas tradutórias, deixando duas ou três escolhas de tradução para apenas uma palavra e puxando anotações e questionamentos em trechos mais difíceis. Após a passagem para o meio digital, fomos trabalhando e moldando até a qualificação. É importante apontar que apesar de já termos acesso ao poema de Macedo (2004) e de Della Valle (2007), mantínhamos a ideia errônea de não verificar as escolhas das tradutoras com medo de sermos “influenciadas” em nossas escolhas.

Da qualificação em diante nosso trabalho tomou outro corpo e então iniciamos o exercício comparativo entre as traduções, juntamente com um trabalho de crítica das escolhas tradutórias. Outro ponto importante foi nos libertarmos da ideia da influência de outras traduções e procurarmos traduções em outras línguas que não o português, para vermos como as tradutoras haviam lidado com as palavras que ainda estávamos com dificuldade. Encontramos traduções em francês, espanhol do México e espanhol da Espanha, que ajudaram a validar nossas escolhas.

A decisão do gênero da obra também impactou nossa tradução do sentido de abandonarmos os termos emprestados do teatro e nos preocuparmos com as escolhas das palavras, mais precisamente na questão semântica, sempre com os Estudos Feministas da Tradução como plano de fundo, nos guiando na escolhas das palavras, sempre pensando, como aponta Castro (2017, p. 222), na “necessidade de articular novas vias de expressão para dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade”.

Quando partimos para o exercício comparativo, esse se deu, inicialmente, pela transcrição de *Three women* e as três traduções – Macedo (2004), Della Valle (2007) e nossa (2020) – em uma planilha de MS Office *Excel* para melhor acessibilidade, como podemos ver no excerto abaixo:

Tabela 1 – Texto de partida e os dos textos de chegada

1	Sylvia Plath (1962)	Ana Gabriela Macedo (2004)	Marina Della Valle (2007)	Nossa (2020)
2	Three Women	TRÊS MULHERES	<b>Três Mulheres</b>	Três mulheres:
3	A poem for three voices	Poema a Três Vozes	Um Poema Para Três Vozes //	Um poema para três vozes //
4	<i>Setting: A Maternity Ward and round about //</i>	<i>Local: Uma maternidade e zonas circundantes //</i>	Cenário: a maternidade de um hospital e adjacências //	<i>Cenário: Uma ala de maternidade e arredores //</i>
5	FIRST VOICE:	PRIMEIRA VOZ:	Primeira voz: //	PRIMEIRA VOZ:
6	I am slow as the world. I am very patient,	Possuo a lentidão do mundo. Espero pacientemente	Sou lenta como o mundo. Tão paciente,	Sou lenta como o mundo. Sou muito paciente,

7	Turning through my time, the suns and stars	Que o meu tempo se escoe, o sol e as estrelas observando-me atentamente	Girando em meu tempo, sóis e estrelas	Girando em minha volta, sois e estrelas
8	Regarding me with attention.	0	Me olham com atenção.	Me observam com atenção.
9	The moon's concern is more personal:	A preocupação da lua é mais íntima:	O interesse da lua é mais pessoal:	A preocupação da lua é mais pessoal:
10	She passes and repasses, luminous as a nurse.	Passa e volta a passar luminosa como uma enfermeira.	Ela passa e repassa, luminosa como uma enfermeira.	Ela passa e volta a passar, luminosa como uma enfermeira.
11	Is she sorry for what will happen ? I do not think so.	Será que lamenta o que está prestes a acontecer? Não me parece.	Será que ela sente pena pelo que virá? Acho que não.	Ela sente muito pelo que vai acontecer? Acredito que não.
12	She is simply astonished at fertility. //	É apenas o espanto perante a fertilidade. //	Ela apenas está pasma diante da fertilidade. //	Ela está apenas surpresa com a fertilidade. //

Fonte: Das autoras

A tabela acima apresentada é um recorte de nossa tabela original para mostrarmos como foi nosso processo. Cada linha representa um verso do poema, as duas barras marcam quando termina uma estrofe e começa outra e o zero representa a omissão de um verso. A partir da tabela conseguimos ver com mais clareza as diferenças e semelhanças das traduções, como também onde houve omissões e acréscimos. Em uma célula do lado de nossa última tradução, fazíamos comentários, que depois se tornam pontos de discussão para a dissertação, tais como o uso do diminutivo pela primeira voz ao se referir ao filho, as formas de resolver nosso maior obstáculo, a escolha da tradução para o termo polissêmico *flat* e as questões do estupro da segunda voz, entre outros.

No trabalho de cotejo, identificamos vários acréscimos de Macedo (que serão discutidos no capítulo quatro) e duas omissões. Della Valle e nós seguidos de acordo com o texto de partida e mantivemos os mesmos números de versos e o mesmo número de estrofes.

Comparando as traduções nos fez mudar coisas em nossas escolhas tradutórias, e nos fez perceber sutilezas que não havíamos percebido antes. Macedo, por exemplo, nos fez despertar a atenção para os sons do poema, mesmo este não sendo rimado, ela busca e insere rimas em sua tradução, fazendo escolhas que não teríamos atentado. Já o texto de Della Valle nos mostrou como alguns escolhas faziam mais sentido em certos lugares, pois nos traziam a mesma sensação de ler o texto de partida, como no caso de traduzir *eat*, por devorar, que discutimos na seção 4.1.

Por fim, a nossa tradução foi se moldando nesse entrelace da comparação com as outras traduções, juntamente com a leitura de textos críticos e literários, enriquecendo nosso trabalho crítico comparativo ao refletir sobre o que levou a cada escolha das tradutoras e como essas escolhas foram moldando nossa interpretação, que às vezes se afastavam, mas em sua maioria se uniam em uma mesma escolha. Assim, não dispomos mais do receio de dizer que nos inspiramos em todas as traduções que nos precederam para assim fazer uma tradução múltipla, como a obra de partida.

### 3 TRÊS MULHERES, UM POEMA PARA O RÁDIO

It is a terrible thing  
To be so open: it is as if my heart  
Put on a face and walked into the world.  
(PLATH, 1981, p. 185)

*Three women: A poem for three voices* é um poema que, quando publicado, soma 392 versos, divididos em 52 estrofes organizadas em monólogos que intercalam diversas vezes para que se configurem três vozes distintas, todas em uma ala de maternidade, mas sem aparente contato umas com as outras. O poema foi composto a partir de uma encomenda feita a Plath pela rádio BBC de Londres: segundo Peter Steinberg (2014), Plath mantinha uma relação muito próxima com a rádio e participava de diversos programas, juntamente com seu então marido, Ted Hughes, lendo e discutindo seus poemas e a poesia de outrem. Steinberg, em uma postagem em seu blog *Sylvia Plath Info*, de 2014, denominada “Sylvia Plath: *Three Women, The Journals*” apresenta um dossiê de como o poema foi produzido. De acordo com Steinberg, Plath escreveu *Three women* a pedido do produtor da BBC Douglas Cleverdon, que não solicitou um tema específico, apenas que fosse uma peça em verso. Ainda segundo Steinberg, não se tem uma data específica da escrita da obra, apenas o que consta em *The Collected Poems* (1981), que aponta para março de 1962.

Em 1968, na introdução da edição especial de 180 exemplares do poema, ali intitulado *Three women: a monologue for three voices*, publicada pela Turret Books, o próprio Cleverdon escreve que fez o pedido à Plath.

No início de 1962 eu havia produzido para o Third Program, da B.B.C., uma peça para o rádio de seu marido, Ted Hughes, intitulada The Wound, com música de Alexander Goehr. Uma função admirável da B.B.C. [...] era encorajar os poetas a criarem obras para a mídia rádio, que, por sua concentração na palavra falada, oferece oportunidades de evocação dramática ou poética que nenhum dos outros meios de comunicação de massa pode rivalizar. Portanto, era natural que quando a transmissão de The Wound estivesse ocupando nossas mentes, surgisse a ideia de uma peça de rádio de Sylvia Plath também<sup>27</sup> (*apud* BYRNE, 2001, p. 96).

Cleverdon também aponta que *Three women* foi o primeiro e o único trabalho que Plath escreveu especificamente para transmissão pelo rádio. Era comum a BBC, ou melhor, o *Third*

---

<sup>27</sup> Na fonte: Early in 1962 I had produced for the B.B.C. Third Programme a radio feature in dramatic form by her husband Ted Hughes, entitled The Wound, with music by Alexander Goehr. One admirable function of the B.B.C. [...] was to encourage poets to create works for the medium of radio, which, by its concentration on the spoken word, offers opportunities for dramatic or poetic evocation that none of the other mass media can rival. So it was natural that when the broadcast of The Wound was occupying our minds, the idea should emerge of a radio piece by Sylvia Plath also.

*Programme*, encomendar obras a artistas de variados escalões e mídias. Criado após o final da Segunda Guerra Mundial, o *Third Programme* foi ao ar pela primeira vez em 29 de setembro de 1946. Tratava-se de um programa ambicioso, que pretendia refinar a sociedade britânica, ganhando também a reputação de ser um programa elitista e que atendia um público “pequeno, pretencioso e influente” (LEWIS, 1981 *apud* HAWKINS, 2016, p. 2). Além das conversas com autores, eram feitas leituras de poemas e peças, o que tornou o programa um patrono das artes e dos artistas, cujas obras passaram a estrear ao vivo no rádio.

Steinberg lista que *Three women* estreou em 19 de agosto de 1962 e foi ao ar uma segunda vez em 13 de setembro de 1962. Edward Butscher, em *Sylvia Plath: Method and madness* (2003, p. 294), com base em um relatório de pesquisa junto ao público, efetuada pela própria BBC, relata que o poema não foi bem recebido. Segundo Butscher, no relatório consta que parte do público achou que Plath tinha uma tendência ao exagero; uma parcela achou a escrita da obra inteligente, e uma minoria a rejeitou completamente. Uma das possíveis razões para a recepção negativa do poema é do fato de que duas das atrizes que deveriam atuar em *Three women* não compareceram à gravação e apenas uma atriz fez toda a leitura. Como resultado, o crítico argumenta que as três vozes não foram tão diferentes como deveriam para que fossem identificadas individualmente (BUTSCHER, 2003, p. 294).

Em *These ghostly archives: The unearthing of Sylvia Plath*, Peter Steinberg relata que nos arquivos do Smith College, onde Plath se formou e onde se encontra grande parte de seu arquivo, há inúmeros rascunhos dos poemas de *Ariel*, e que junto desses, há um esboço de *Three women*. Inicialmente chamado de *Waiting women/three voices*, são ali apresentadas as características de cada voz: a primeira não quer um bebê, a segunda perde um bebê, e a terceira quer o bebê que ela tem (GAIL; STEINBERG, 2017, p. 114). A caracterização inicial de Plath se modifica no poema que foi ao ar e em sua versão publicada: a primeira e terceira voz se invertem. Como já apresentado, na versão final do poema a primeira voz, que ficou conhecida como a Esposa, deseja ter um filho; a segunda, a Secretária, sofre um aborto; e a terceira, a Estudante ou Garota, decide dar sua filha à adoção.

No que se refere à inspiração de Plath para escrever *Three women*, é imprescindível citar uma carta que a autora endereça à sua mãe, Aurelia Plath, em 7 de julho de 1962, e publicada em *Letters home* (1975), na qual diz:

Aceitaram um poema longo meu (cerca de 378 versos!) para três vozes no Third Program da BBC (três mulheres em uma ala de maternidade, inspirado em um filme



de Bergman), que será produzido pelo mesmo homem que faz as peças de Ted e virá aqui para discutir a produção comigo!<sup>28</sup> (PLATH, 1975, p. 456).

Primeiramente, a própria autora diz à mãe que a obra é inspirada em *Limiar da Vida* (1958), do cineasta sueco Ingmar Bergman, que também se passa em uma maternidade. Outra fonte de inspiração, segundo Peter Steinberg (2014), na mesma postagem apontada anteriormente, seria a peça para o rádio de Dylan Thomas *Under the milk wood: A play for voices* (1954), pois segundo Steinberg, Thomas era uma influência muito grande de Plath. Já para Kendall (2001), uma das fontes principais de *Three women* é *The white goddess*, de Robert Graves. O autor identifica que das trinta falas divididas entre as três vozes, vinte e sete referem-se diretamente às cores citadas por Graves no mito da Deusa Tríplice: branco, vermelho e azul. De modo similar, Della Valle (2007, pp. 10-11), com base em Judith Kroll, explica que as imagens do poema simbolizam o mito da Deusa Tríplice, em que a primeira voz representaria a Lua Nova (lua jovem, da cor branca), a segunda voz representaria a Lua Velha (guardiã dos mistérios da vida e da morte, da cor preta), e a terceira voz representaria a Lua Cheia (guardiã do amor e da guerra, da cor vermelha).

De acordo com Ted Hughes, em uma nota publicada em *Winter trees* (1971), *Three women* é uma ponte entre *The colossus* (1960) e *Ariel* (1965), em que podemos perceber uma mudança de estilo de Plath, uma mudança para uma poesia mais oralizada (*apud* MACEDO, p. 194). Kate Moses (2007, p. 109) acredita que isso se dê em razão do envolvimento de Plath com o rádio, e que tanto a leitura de seus poemas no rádio quanto a escrita de *Three women* causaram um impacto enorme em seu desenvolvimento como escritora. *Three women* marca, então, um momento de transição para Plath e sua produção poética.

### 3.1 TEMAS: A IMPORTÂNCIA TEMÁTICA DO PARTO, DA MATERNIDADE E SUAS AMBIVALÊNCIAS, E O CONTROLE SOB O CORPO DAS MULHERES

Os temas principais em *Three women* são parto, maternidade e suas ambivalências e as escolhas – ou a falta delas – que as mulheres têm em relação aos seus corpos. O poema se inicia com todas as três mulheres grávidas, e, no decorrer do entrelaço de vozes, a obra mostra como as vidas das três são marcadas pela experiência do parto e da maternidade e como não há uma forma ideal de viver essa experiência. *Three women* é um poema de hospital, apontam Bassnett

---

<sup>28</sup> Na fonte: I've had a long poem (about 378 lines!) for three voices accepted by BBC Third Programme (three women in a maternity ward, inspired by a Bergman film), which will be produced by the same man who does Ted's plays and who'll be down here to discuss production with me!

(2005) e Peterson (2015). Bassnett (2005) explica como poemas de hospitais são comuns nas obras de escritoras pelo fato de que as experiências com parto geralmente ocorrem em contexto hospitalar, e também pelo motivo de o relacionamento médico-paciente ser poderoso na escrita feminina; ou com histórias românticas entre médicos e pacientes e/ou enfermeiras, ou então algo assustador em que o poder masculino domina os corpos femininos, fazendo a mulher se sentir duplamente dominada, tanto pelo fato de ele ser médico e ter poder sobre seu corpo, como pelo fato de ele ser homem. Petersen (2015) aponta que o poema trabalha o hospital em contraste com a natureza, que, enquanto a natureza é feminina, o hospital é conhecimento científico, é masculino. O poema mantém um constante contraste entre homens *flat* e mulheres *round*; homens são sempre os outros, e vivem em um mundo mecânico, de destruição, distintos das mulheres, a quem as vozes associam a imagens de flores, lua, montanhas e natureza, um mundo de criação.

Nesse sentido, Clark (2020, p. 687) chama *Three women* de uma obra protofeminista, em que os homens não possuem falas e estão apenas na função de opressores. Críticas dos anos 1990 consideram que pela primeira vez, como aponta Govindan (1997, p. 178), eu líricos mulheres expressam suas preocupações com parto e seus relacionamentos com homens de um ponto de vista feminino. É uma obra que explora não apenas o parto, mas temas tabus como aborto (espontâneo), ansiedade maternal e depressão por pós-parto. É o primeiro excelente poema sobre parto em língua inglesa, defende Stevenson (1993). Ao explorar a autonomia dos corpos femininos, *Three women* explora a validade de diferentes escolhas, pois, ao intercalar as três vozes, o poema incentiva comparação e coloca as três situações em um mesmo patamar, sem julgamento de valores.

Contudo, há também críticas que tomam as vozes e a maternidade discutida no poema como metáfora para outros temas. Uma das principais é a de que as experiências descritas por Plath são alegorias para a criatividade em um mundo destrutivo. Pamela Annas (1988), por exemplo, acredita que os três monólogos alternados estão a debater maternidade como metáfora para a possibilidade da criatividade em um mundo que aliena, e a natureza da relação entre cada mulher e a sociedade em que vive. No mesmo sentido, Ana Macedo (2001) acredita que o contraste das três vozes seria um grito contra o silêncio e o silenciamento da criatividade, na obra apresentados por meio da metáfora da fertilidade feminina *versus* a infertilidade masculina; mulheres que estão sempre em busca de sua voz em um mundo masculino.

Cada uma dessas três identidades performadas, “Esposa”, “Secretária” e “Jovem”, poeticamente independente da outra, estão, no entanto, imersas no mesmo abismo de identidade, encenando praticamente “um” único drama caleidoscópico – a luta das

mulheres para encontrar sua “voz” em um mundo hostil e “flat”<sup>29</sup> (MACEDO, 2001, p. 190).

Na perspectiva de performar identidades em um mundo masculino, Nicola Shaughnessy (1995, p. 39) defende que o que está sendo explorado na obra é a “preocupação com identidade de gênero como um tipo de performance cultural”<sup>30</sup>, pois:

temos um drama que se preocupa em retratar paisagens psíquicas [...] isso resulta em uma complexa interação entre nós e outros, fundindo identidades compostas e distintas que são constituídas por subjetividades variantes e conflitantes. É um drama em que as identificações são sempre parciais, inconstantes, voláteis, provisórias e incertas<sup>31</sup> (SHAUGHNESSY, 1995, p. 39).

Logo, para Shaughnessy (1965, p. 275), o poema usa da maternidade como metáfora para identidade fragmentada; as três vozes em busca de um eu unificado que não existe. Shaughnessy (1965, p. 265) aponta que quando Plath escreve *Three Women*, em 1962, a precária estabilidade de sua identidade estava em colapso, e os papéis sociais de mãe, esposa e filha viram questões centrais no poema.

Num sentido similar, Macedo (2004), com base em Gilbert (1989), escreve que a obra é um psicodrama em que é encenado o drama de três personagens, três variações de Plath, e que a obra se substancia na ambivalência e na dualidade, explorando visualmente e dramaticamente a percepção de maternidade como uma “potencial libertação, exprimindo sentimento de comunhão profunda com a vida e uma forma de transcendência do eu em tudo semelhante à produzida pela criação poética” (MACEDO, 2004, p. 10). Conforme mencionamos anteriormente, Plath queria ser uma “ameaça tripla”, escritora, esposa e mãe, por isso há muitos trabalhos críticos que tomam o ângulo pessoal para a análise dos poemas, buscando em suas cartas e diários possíveis referências. A temática de *Three women*, seria, nesse sentido, a afirmação de Plath de que a criação poética se assemelha à criação de uma vida.

Outro tema muito explorado por Plath em seus poemas, e também em *Three women*, são mitos. Um dos mitos mais associados com *Three women* vem do livro *The white goddess: A historical grammar of poetic myth*, de Robert Graves. A Deus Tripla, ou Deusa Tríplice viria

<sup>29</sup> Na fonte: Each of the three performative identities, “Wife”, “Secretary” and “Young Woman”, each poetically independent from the other, is nonetheless immersed in the same abyss of identity, all but enacting “one” kaleidoscopic drama - the struggle of womanhood to find a “voice” in a hostile, “flat” world.

<sup>30</sup> Na fonte: preoccupation with gender identity as a kind of cultural performance.

<sup>31</sup> Na fonte: we have a drama which is concerned to depict psychic landscapes [...] this results in a complex interplay between selves and others, merging composite and distinct identities which are constituted by variant and conflicting subjectivities. It is a drama in which identifications are always partial, shifting, volatile, provisional and uncertain.

de culturas pagãs e estaria associada às fases da lua: ela seria a própria lua. Na seção anterior foram apresentadas associações que Della Valle (2007) retirou da análise de Judith Kroll; entretanto, com novas pesquisas, fizemos associações divergentes das faces da Deusa com as vozes encontradas em *Three women*. Na lua nova/crescente, a Deusa é uma donzela e representa pureza e busca por conhecimento; aqui acreditamos ser a terceira voz do poema, a estudante. Na lua cheia, é mãe, e representa poder, proteção e carinho maternal; aqui temos a primeira voz, a esposa que deseja muito ter seu filho e reflete sobre sua proteção pela maior parte do poema. E por fim a lua minguante, a anciã, que representa sabedoria e renovação, em que temos a terceira voz, a secretária que sofre outro aborto espontâneo, mas termina o poema em movimento para algo novo.

Outros mitos são frequentemente utilizados pela terceira voz para relatar seus sentimentos e acontecimentos. Quando se descobre grávida, anuncia “The face in the pool was beautiful, but not mine”, aludindo a Narciso. Ao não reconhecer sua própria imagem refletida, a voz mostra sua desconexão consigo mesmo. Em seguida a terceira voz traz, um após o outro, dois mitos que abordam estupros cometidos por Zeus. Com “showers of gold”, a voz evoca o mito de Dânae, em que Zeus se transforma em moedas de ouro para conseguir entrar em sua torre e estuprá-la (OVÍDIO, 2015, [s.p.]). Da mesma forma, a “white, cold wing / And the great swan” traz o mito de Leda, em que Zeus se transforma em um cisne para estuprá-la. Em ambos os mitos as vítimas engravidam do ocorrido, assim como a terceira voz. Outro mito que também nos traz a temática do estupro é Filomela, sobre a história da criação do rouxinol (o segundo pássaro varia dependendo da versão). Após ser estuprada por seu cunhado, Tereu, Filomela conta à irmã, Procne, o ocorrido, que mata seu próprio filho para se vingar do marido. As irmãs fogem de Tereu e pedem ajuda aos deuses, que as transformam em pássaros para não serem mortas; Filomela vira uma andorinha e Procne um rouxinol (OVÍDIO, 2015, [s.p.]). No decorrer do poema temos duas menções aos pássaros, quando a primeira voz relata que as andorinhas voltaram, está começando a primavera, e quanto a terceira voz se pergunta “What is that bird that cries / With such sorrow in its voice?” que alude a Procne, que chora pela perda de seu filho, como faz a terceira voz, que mesmo ao deixar a filha para a adoção, se questiona sobre a escolha, refletindo o choro do pássaro.

Após essa primeira abordagem das temáticas da obra, buscamos questionar e entender o cerne do poema para ancorar nossas escolhas tradutórias, assim, nos questionamos: Qual é seu gênero, vemos *Three women* como um poema, peça? Para o rádio, para o palco? Qual deve ser a relação entre as vozes em *Three women*? Há apenas uma voz poética fragmentada que, sabendo de suas inúmeras facetas, se desintegra e assume suas identidades múltiplas, porém

permanece unificada em apenas uma voz? Ou a obra é uma dramatização de três vozes distintas que se unem em uma mesma experiência universal, porém mantêm suas diferenças e características próprias? Isso vamos responder nas próximas seções.

### 3.2 A RELAÇÃO ENTRE A CLASSIFICAÇÃO DO GÊNERO LITERÁRIO DE *THREE WOMEN* E A CARACTERIZAÇÃO DE SUAS TRÊS VOZES

Pouco se discute sobre o gênero de *Three women*, mas acreditamos que para o projeto tradutório é de grande importância refletir sobre o gênero da obra que estamos traduzindo, para assim decidir como proceder com a tradução e como apresentá-la. Primeiro ponto a ser levantado é de que Plath, em carta para a mãe, chama a obra de “poema longo”, o que, segundo Eric L. Haralson (2001), é um termo guarda-chuva que pode englobar outros tantos subgêneros de poemas. Ainda segundo Haralson (2001, p. 404), o poema longo se tornou uma forma de escrita muito conhecida entre os modernistas do início do século XX, devido a um conjunto parecido de problemas entre eles, e que apesar dos diferentes métodos de escrita, o que os une é um sentimento compartilhado de explorar os limites do gênero e da reflexão do ser. De modo similar, Oliver Tearle (2019) aborda os poemas longos de Ezra Pound, T.S. Eliot e outros escritores modernistas, para exemplificar como no pós-guerra haveria um sentimento de que os eventos da guerra precisavam ir além da forma dos poemas curtos que havia dominado a produção da maioria dos escritores anglófonos. Segundo ele, para encapsular os sentimentos de alienação e tristeza era preciso de mais do que uma única página, como era a forma dos poemas do Imagismo, por exemplo.

Ainda dentro da exploração de sentimentos e o limite do gênero com o poema longo, Shaughnessy (1995, pp. 274-275) aponta que as três vozes de Plath são uma coleção de discursos maternos específicos dos anos 50 e 60, décadas em que os cuidados com a gravidez e parto se tornaram amplamente hospitalizados e institucionalizados. Assim, para a autora, Plath testa os limites do gênero num contexto de problemas sociais, ao mesmo tempo em que reflete sobre os problemas do ser. Visto por esse ângulo, poema longo seria uma classificação razoável.

Entretanto, ao analisarmos as características do poema, há algumas discrepâncias. A obra inicia com o título: *Three women*, e o subtítulo: a poem for three voices. Diferentemente do que vemos na carta, aqui não há o adjetivo “longo”. A obra se apresenta visualmente, em um primeiro momento, como poema, pois é uma sequência de versos. Porém, na primeira linha, conforme encontramos em peças publicadas, há uma rubrica sobre o cenário: “Setting: A

maternity ward and round about”<sup>32</sup>. Mas essa é a única instrução que temos no texto, não há quaisquer outras descrições de cenário, movimentação ou ênfase, como fazem a maior parte das peças de teatro, ou mesmo de sonoplastia ou efeitos sonoros, como fazem muitas das peças para o rádio. Essa última característica surpreende já que o rádio era o destino inicial da obra, embora seja possível entender que ela apenas dá liberdade dramática para quem estiver participando da produção. A obra, quando introduzida no rádio em 1962 por Cleverdon, foi chamada de *Three women: A monologue for three voices* (e com este mesmo nome foi publicada, conforme mencionado anteriormente).

Shaughnessy (1995) defende que *Three women* é essencialmente uma peça para o rádio, pois segundo ela, o formato dramático é crucial para se entender a obra, uma vez que as personagens são vozes “que servem como figuras representativas” (1995, p. 287). Ela ressalta ainda que como mídia, o rádio provoca o apagamento dos corpos e que quem se sobressai são justamente as vozes, tornando o poema algo não-corpóreo.

Esse foi um dos principais argumentos para nosso desejo inicial de fazer uma tradução que fosse para o “rádio”. No rádio há uma intimidade, diz a autora, e complementa:

Se o rádio tem o potencial de inscrever seus significados no corpo do ouvinte, então parece um meio dramático particularmente apropriado para o tema *Três mulheres*, evocando a experiência do parto a partir de uma multiplicidade de perspectivas. No entanto, o impacto inicial da peça é efetuado por meio de outra característica do meio: o apagamento dos corpos visíveis das vozes poéticas e das atrizes, ao mesmo tempo que insiste na imediação e tangibilidade da voz poética. Aqui, os três personagens são literalmente “cabeças falantes”, já que o meio de comunicação do rádio remove os corpos das mulheres e as gravidezes da vista (SHAUGHNESSY, 1995, pp. 272-273)<sup>33</sup>.

O palco é no interior da leitora, e sem as distrações visuais, a obra vai para além dos limites do realismo. Assim, ao utilizar o modo dramático, Plath estaria dispersando e redistribuindo a voz lírica entre um coro de artistas e personagens: consequentemente, a impressão de um eu originário que, convencionalmente, deve estar por trás, mediar e controlar a geração de significado do texto também está sujeita a dispersão e dissolução. Nesse mesmo sentido, Christodoulides (2001, p. 145) aponta que o uso de “vozes” é indicativo que as personagens de Plath existem em um mundo da linguagem apenas, um mundo não-corpóreo.

---

<sup>32</sup> Cenário: Uma ala de maternidade e adjacências, em nossa tradução.

<sup>33</sup> Na fonte: If radio has the potential to inscribe its significations within the body of the listener, then it seems a particularly appropriate dramatic medium for the subject-matter of *Three Women*, evoking as it does the experience of childbirth from a multiplicity of perspectives. However, the initial impact of the play is effected through another characteristic of the medium: its erasure of the visible bodies of speakers and performers even as it insists upon the immediacy and tangibility of the speaking voice. Here, the three characters are literally 'talking heads' as the medium of radio removes the women's bodies and pregnancies from sight.

As personagens seriam seres linguísticos, e o poema falaria sobre as capacidades linguísticas dessas três entidades.

Para Macedo (2001), o poema se apresenta como um solilóquio, como forma de se preservar, conforme escreve:

Primeiramente, o poema se oferece ao leitor sob o véu da tradição poética do solilóquio (...), uma máscara feminina reconhecida de autopreservação e reclusão, quando na verdade o poema quer expor e literalmente “encenar” uma identidade dividida<sup>34</sup> (MACEDO, 2001, p. 190).

Essa passagem faz parecer que o poema possui agência, como se ele dividisse as três vozes, não a voz poética ou mesmo Plath. Então Macedo complementa que todas as três vozes viriam de um mesmo abismo identitário, de uma mesma voz poética. Em outras palavras, para Macedo (2001), o poema apresentaria os três monólogos para proteger a autora, em uma tentativa de se distanciar da voz poética para não expor suas verdadeiras opiniões. É importante apontar que *Three women* é comumente interpretado como um poema lírico “comum”, contendo apenas uma voz poética que se fragmenta nas três vozes. Críticos como Edward Butscher (2003, p. 293), por exemplo, acreditam que as três mulheres não são personagens, mas variações da voz de Plath. Discordamos, pois acreditamos encontrar no poema um leque de discursos e não somente uma voz fragmentada.

Há críticos que refletem sobre o controle do gênero dramático que Plath apresentava, e como este é utilizado em *Three women*. Bassnett (2005, p. 124) aponta a obra como uma peça em versos, e reflete como o uso de *personae* nos poemas de Plath mostra como ela lidava muito bem com o gênero dramático. Nesse mesmo sentido, Leah Souffrant (2009, p. 29) escreve que a escolha de Plath pelo gênero poema dramático para escrever sobre maternidade é significativo porque apesar de já utilizar essa temática em seus poemas anteriores, em *Three women* ela busca um gênero mais experimental e expansivo para explorar as complexidades da posição maternal. Para Souffrant (2009), o gênero dramático é ideal para *Three women* porque consegue amparar vários pontos de vista e permite a Plath expressar a complexidade de suas ideias sobre maternidade por meio de uma polifonia de vozes.

Isto posto, vamos ao encontro de Souffrant (2009), vemos *Three women* como um poema dramático, em que três monólogos se intercalam discursando sobre suas incertezas maternais. Poema dramático, ou monólogo dramático, de acordo com Claud Howard (1910, p.

---

<sup>34</sup> Na fonte: Firstly, the poem offers itself to the reader under the veil of the dramatic poetic tradition of the soliloquy (...), a recognized feminine mask of self-preservation and seclusion, when in fact it wants to expose and literally “stage” a split identity.

37), é “a forma mais democrática de poesia que existe”<sup>35</sup>, no sentido de que a poeta pode retratar qualquer personagem, características ou suas próprias opiniões, basta selecionar uma voz poética como porta-voz. O poema dramático, escreve Howard (1910, p. 37), se diferencia do épico porque não foca na individualidade da heroína, ou, mais frequentemente, do herói, mas na universalidade de suas experiências – nos identificamos com a personagem – ; se diferencia da peça teatral por não ter enredo e não ser dividido em atos e cenas, mas se assemelha nas formas de diálogos, pois soa como uma conversa, porém se distancia ao ter apenas uma oradora, ou três, em nosso caso. Não se sabe nada além do que a voz poética nos conta, é como se estivéssemos em um quarto ao lado ouvindo tudo. E por fim, o poema dramático se assemelha aos outros poemas em sua brevidade e sua intensidade emocional, mas se diferencia, principalmente, pelo poema dramático possuir uma ouvinte. O poema dramático, ainda segundo Howard (1910, p. 35), é constituído por três partes: a ocasião, a voz poética e o/a ouvinte. A ocasião é o propósito do poema. O propósito das três vozes é dividir suas vivências, e a ocasião se dá na ala de maternidade de um hospital, onde estão todas passando por situações comparáveis, buscando mostrar como suas experiências podem ser típicas de outras mulheres ou mesmo, em alguns aspectos, universais. O segundo elemento, a voz poética, aqui se multiplica por três. Cada voz mostra um lado da maternidade: mãe alegre, porém ansiosa com a vinda de seu filho; a busca por ser mãe e a tristeza em decorrência da impossibilidade, e mãe que entrega sua filha para adoção, esse resultado de um abuso sexual. A terceira parte, o/a ouvinte, aqui não são mencionados diretamente, apenas ouvem os relatos das três vozes, mas as três vozes não nos contam as reações às suas falas. Alguns críticos, como Byrne (2001), acreditam que as vozes parecem conversar entre si, usando de argumento os ecos e repetições de palavras, como se elas se copiassem, fazendo assim elas suas ouvintes, mantendo um diálogo, e não um monólogo solitário. As três partes – ocasião, voz poética e ouvinte – formam então o poema dramático, um produto que mostra o indivíduo (ou três) em um momento crítico em que deixa suas adversidades em foco, mostrando a atitude ou o estado de sua mente apenas por suas palavras. O poema dramático é, por fim, um produto de emoções intensas, a voz poética relatando dramaticamente sua situação, e a universalidade de suas experiências, como podemos ver em *Three women*.

---

<sup>35</sup> Na fonte: the most democratic form of poetry in existence.



### 3.3 DESAFIOS PARA A TRADUÇÃO DE UM POEMA DRAMÁTICO

Primeiramente gostaríamos de registrar que nosso desejo inicial era fazer uma tradução para o palco. Com a entrevista de Plath a Peter Orr muito presente – poemas escritos para serem lidos em voz alta –, pensávamos em priorizar a “oralidade” da obra. Dentro dessas decisões, buscamos teorias tradutórias próprias do teatro e suas respectivas preocupações, ou seja, performabilidade e *speakability*. Esses termos, entretanto, são controversos, escreve Bassnett em “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” (1998). A autora aponta como performabilidade e *speakability*, às vezes tidos como pré-requisitos para uma tradução para o palco, podem perder sua especificidade por serem resistentes a definições.

“Performabilidade” é um termo que encontrou seu caminho em prefácios de muitos tradutores, onde muitas vezes é sugerido que o texto traduzido pode ser mais adequado para uma eventual performance porque é de alguma forma mais prontamente performável<sup>36</sup> (BASSNETT, 1998, p. 95).

Isto é, para Bassnett, performabilidade é um termo tautológico que não diz muito sobre a tradução; é uma noção abstrata e seu conceito é diferente e dependente da ideologia, cultura e meio social em que está inserida a obra. Nesse sentido, Bassnett (1998, p. 96) argumenta que é esperado da tradutora uma “fidelidade”, e a resolução do problema do texto escrito transposto para o palco, assim o uso de performabilidade dá uma liberdade maior para a tradutora no interesse de deixar o texto mais performável, ou seja, a palavra seria apenas um outro nome para essa liberdade.

Em um segundo momento cogitamos fazer uma tradução para o rádio, mantendo os requisitos de priorizar a oralidade. Dentro dessa discussão do poema para o rádio, pensamos em algumas questões: Primeiramente lembremos que os poemas estarão em duas media diferentes, o “papel”, ou seja, apenas a leitura, e o *streaming*, apenas o som. De acordo com Snell-Hornby em *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* (2006) foi Katharina Reiss que percebeu que os três tipos básicos de textos (informativo, expressivo e operativo) de Bühler estavam incompletos. Reiss então sugeriu um quarto tipo, o áudio-medial, que são textos que foram escritos para serem lidos e cantados, dessa forma dependem de mídias áudio visuais para atingirem sua completude. Segundo Snell-Hornby, após um debate acalorado, Reiss decide mudar de áudio-medial para multi-medial, para abranger

---

<sup>36</sup> Na fonte: “Performability” is a term that has found its way into many translators’ prefaces, where it is often suggested that the translated text may be more congenial to an eventual performance because it is somehow more readily performable.

também textos com imagens que não contém som. Snell-Hornby expõe que em 1990 Reiss admite que as características dos textos multi-medial já estão contidas nos três tipos básicos de texto de Bühler. Entretanto, continua a autora, nos Estudos da Tradução a discussão foi retomada uma vez que perceberam as variações e confusões nas divisões textuais de Reiss, e que havia necessidade de uma classificação mais apurada. Por isso, Snell-Hornby apresenta as atuais quatro diferentes categorias de textos que dependem de elementos além do verbal (SNELL-HORNBY, 2006, p. 85).

1. Textos multimídia (em inglês, geralmente audiovisual) são veiculados por meios técnicos e / ou eletrônicos envolvendo imagem e som (por exemplo, material para filme ou televisão, legendagem),
2. Textos multimodais envolvem diferentes modos de expressão verbal e não verbal, abrangendo visão e som, como no drama e na ópera,
3. Textos multissemióticos usam diferentes sistemas de sinais gráficos, verbais e não verbais (por exemplo, quadrinhos ou anúncios impressos, cf. 4.2.2),
4. **Textos audiomediais são aqueles escritos para serem falados, portanto, alcançam seu destinatário final por meio da voz humana e não da página impressa (por exemplo, discursos políticos, trabalhos acadêmicos (grifo nosso)<sup>37</sup>.**

Das quatro categorias, podemos identificar *Three Women* como texto *audiomedial*, visto que Plath o escreveu para ser falado, performado no rádio. E engloba também nossa tradução, posto que nossa intenção é de que o poema seja lido em voz alta, gravado e divulgado em *streamings*.

O texto audiomedial gira em torno de alguns problemas não-verbais, aponta Snell-Hornby (2006, p. 85), principalmente a retórica e a *speakability*, ou seja, espera que haja uma certa fluidez no texto. Para isso, explica Snell-Hornby (2006, p. 85), ritmo é importante, o que envolve uma progressão sintática linear e simétrica (parataxe), e evitar acumulação de consoantes para uma fala compreensível do público. Os termos apresentados por Snell-Hornby (2006) são geralmente associados a tradução de peças teatrais, e apesar de não identificarmos nosso texto como uma peça, estamos conscientes das características compartilhadas, como performabilidade e *speakability*.

Porém, como nos aponta Bassnet (1998), a utilização desses termos são controversos para o teatro, pegá-los emprestado para uma tradução para o rádio soa ainda mais arriscado.

---

<sup>37</sup> Na fonte: 1. Multimedial texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling),

2. Multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,

3. Multisemiotic texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements, cf. 4.2.2),

4. Audiomedial texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers).

Dessa forma, após ponderação, e com base em Bassnett (1998), de que a tradução de um texto que tem a possibilidade de ser montado ou lido em voz alta é apenas um elemento na eventual performance, ou seja, não interferiria na tradução, decidimos encarar a obra como uma espécie de *script*, em que praticamos um exercício literário, priorizando características que são comumente encontradas em textos poéticos, seguindo sempre a deixa da poeta, pois conforme defende Haroldo de Campos (2003, p. 35), a tradução é um processo “autônomo, porém recíproco”. Isto quer dizer que a tradutora tem autonomia para liberdades tradutórias, porém sempre respeitando o texto de partida.

Poesia é uma língua em que cada componente é significante, escreve Shira Wolosky (2008). A escolha das palavras, a ordem das palavras, o som e as pausas e os ecos. Vários elementos do todo. Por esse motivo, mantem-se um debate antigo da impossibilidade da tradução de poesias em decorrência da sua complexidade. Paulo Henriques Britto, em seu livro *A tradução literária* (2017), escreve que poeta é um artista que trabalha com as palavras, que não é mais sensível ou mais elevado espiritualmente, mas sim é capaz de escolher as palavras com o cuidado de realizar os efeitos estéticos que deseja. A diferença da tradução do poema para a prosa, continua Britto (2017), é que no poema todos os aspectos são potencialmente importantes, e na impossibilidade de recriar algum aspecto da obra, o ideal seria hierarquizar e escolher quais características devem e podem ser recriadas.

Paulo Rónai (1976), em seu livro *Escola de tradutores*, ao discutir sobre a fala do escritor espanhol Ortega y Gasset, sobre as dificuldades (até impossibilidades) da tradução, afirma que suas colocações implicam que tradução é uma arte; e dessa forma se questiona: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatutário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI, 1976, pp. 03-04). A tradução de textos poéticos, ou como denomina Campos (2003, p. 24), textos criativos, é um “complexo decifrar para um novo cifrar”, ou seja, o trabalho da tradutora é compreender a complexidade da obra para então recriá-la em um novo idioma. Para isso precisamos de uma leitura crítica e atenta para com as características que queremos priorizar, conforme argumenta Britto (2016, [s.p.]):

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 os menos importantes e podem ser sacrificados.

Para nós, inicialmente, o elemento mais importante era a coloquialidade da obra. Nossa intenção era usar uma linguagem menos rebuscada, de um registro mais comum, utilizando marcas de informalidade em todas as situações pertinentes. Entretanto, após inúmeras leituras percebemos que o estilo meramente coloquial não condiz com o poema, que é escrito de forma minuciosa, cada palavra escolhida criteriosamente. Nesse sentido, e conforme aponta Bassnett (2003, p. 135), “todas as traduções refletem as leituras individuais dos tradutores, além de suas próprias interpretações e de sua seleção de critérios determinados pelo conceito da função tanto da tradução quanto do texto original”, nosso projeto tradutório se transformou da busca pela manutenção de supostas marcas de fala coloquial para a atenção aos diferentes registros das palavras e expressões, de acordo com cada voz e em cada grupo de versos. O nosso interesse na obra é como são apresentados temas tabus como parto, aborto, ansiedade pós-parto, adoção etc., para normalizar sua discussão, mas também para mostrar, por meio da alternância das vozes, a pluralidade de sentimentos e sensações que traz a maternidade. Nosso projeto tradutório se pauta, então, em traduzir os diferentes sentimentos das três vozes e em como amplificar a discussão que cada voz levanta, como a mistura de alegria e apreensão materna da primeira voz, a tristeza e o vazio do aborto na segunda voz e o sentimento inicial de impotência, seguida do alívio da terceira voz. Nosso projeto procura propor uma tradução pelo viés feminista da tradução, buscando, como aponta Snell-Hornby (2006), fazer da tradução um ato político.

Nosso desafio na tradução de um poema dramático, foi, como escreve Britto (2017), sermos artistas das palavras, isto é, fazermos escolhas que permanecessem no mesmo campo semântico, tivessem o mesmo apelo e mantivessem o grau de polissemia do texto de partida; somando com nosso desejo de amplificar os pontos mais sensíveis do poema, como o estupro da terceira voz e a violência obstétrica sofrida pela primeira voz, condizente com nosso projeto de tradução feminista.

### 3.4 A MULTIPLICIDADE DAS TRÊS VOZES E SUA TRADUÇÃO

A discussão da multiplicidade da obra resulta do questionamento do gênero e de quantas vozes encontramos em *Three women*. Macedo (2011), em discussão posterior à sua tradução, escreve que a obra lida com “‘ilusões’ – a criação de três vozes distintas, três identidades, três dramas privados – como estratégia retórica que irá se desdobrar na frente dos olhos do leitor, e

permitirá à voz poética discutir e encenar seu próprio drama”<sup>38</sup> (MACEDO, 2011, p. 190). Macedo acredita que entre uma constante tensão entre afirmação e negação, entre a fragmentação e o todo, encontramos uma polifonia de discursos, que é construída na estrutura entre a *flatness* dos homens contra *roundness* das mulheres. Então, o desafio tradutório recai sobre a decisão da unidade e fragmentação das vozes, conforme escreve:

O cerne do poema reside, portanto, na tensão entre seu aparente monologismo - três vozes separadas, surdas às reivindicações uma da outra, ao drama individual, consagradas em seu próprio círculo mudo de dor e desolação, liberando apenas um grito que ninguém, nem mesmo as outras duas vozes reconhecem na desolação asséptica da enfermaria do hospital (um cenário quase beckettiano), e o hibridismo dos discursos das três mulheres do poema, se ouvirmos globalmente sua polifonia, tomada como um todo, ao invés de cada drama individual feminino expressado aqui<sup>39</sup> (MACEDO, 2011, pp. 190-191).

O argumento soa contraditório, pois se na citação anterior ela escreve que o poema nos apresenta três variações da mesma voz poética, aqui defende que são três diferentes vozes com discursos híbridos. Apontamos isso porque foi um problema que enfrentamos no início do trabalho, pois ao mesmo tempo que afirmávamos que as três vozes eram distintas, insistíamos que eram uma fragmentação da voz poética, e pior, de Plath. Porém, ao pensarmos em fragmentação, há o pressuposto de haver um inteiro “por trás”. Precisa haver um inteiro para se fragmentar em três, ou seja, para existir uma fragmentação precisaria ter havido uma voz poética una, algo que vai de encontro com nossa interpretação de que as vozes eram diferentes; três mulheres distintas, e não diferentes facetas de uma mesma mulher, mas sim diferentes mulheres e diferentes formas de se lidar com a maternidade.

Na questão da fragmentação das vozes, Shaughnessy (1995, p. 256) escreve que Plath usa o gênero dramático para “explorar a dispersão do ‘eu unificado’ através da experiência de gravidez e parto”<sup>40</sup>, e para explorar a instabilidade das identidades femininas socialmente construídas. Segundo a autora, a busca por uma identidade unificada, e o desejo conflituoso da fragmentação dessa identidade, são explorados por Plath por meio de diferentes imagens e pela

<sup>38</sup> Na fonte: “delusions” – the creation of three separate voices, three identities, three separate dramas – as rhetorical strategies which theatrically unfold before the reader's eyes, and which enable the poetic voice to argue and enact her own drama.

<sup>39</sup> Na fonte: The core of the poem thus resides in the tension between its apparent monologism - three separate voices, deaf to each other's claims, to each individual drama, enshrined in their own mute circle of pain and desolation, releasing but a scream each nobody, not even the other two voices recognizes in the aseptic bleakness of the hospital ward (a quasi-Beckettian scenario), and the hybridity of the discourses of the three women in the poem, if we listen globally to its polyphony, taken as a whole, rather than to each individual drama of womanhood voices here.

<sup>40</sup> Na fonte: explore the dispersal of the “unified self” through the experience of pregnancy and childbirth.

própria estrutura do poema. Em outras palavras, ao utilizar o modo dramático, Plath pode usar a “encenação” como metáfora para identidade e seus desdobramentos.

Em contrapartida de que a voz poética se fragmenta em três vozes, buscamos em Souffrant, que defende que era comum as escritoras expandirem as noções do gênero poema para retratarem os múltiplos sentimentos e sensações provenientes da maternidade, conforme escreve.

A representação múltipla da maternidade que é impossível conter em um único poema lírico é freqüentemente encontrada, muitas vezes evocando o que é comumente visto como ambivalência materna. As vozes alteram, ecoam, são silenciadas, retornam<sup>41</sup> (SOUFFRANT, 2009, p.27)

Essa ambivalência é usada tanto para questionar os papéis de mãe e mulher como para questionar a forma do gênero. Conforme dito anteriormente, Souffrant defende que essa é uma obra em que Plath explora o gênero poema para ir além, utilizando as *personae*, e assim escreve um poema dramático, para justamente trabalhar com a multiplicidade de discursos maternos, fazendo uma polifonia dos discursos maternos.

Ao sobrepor as vozes, fazendo um arco de começo, meio e fim para as personagens, Plath encoraja e auxilia a comparação da leitora, nos mostrando a pluralidade dos discursos e sentimentos. Dessa forma, a poeta se utiliza do gênero para explorar a multiplicidade e a ambivalência maternal. *Three women* explora a relação entre a linguagem e o corpo maternal. O poema oferece pluralidade e abertura – está nas margens do poético e do dramático, e opera criticamente entre os dois.

Nossa interpretação da obra, se pauta, então, no gênero poema dramático, com três personagens distintas, que mostram a multiplicidade e a ambivalência das escolhas das mulheres e mães, nos afirmando que múltiplas escolhas são válidas. Dessa forma, nossa tradução busca fazer escolhas que demonstrem o caráter múltiplo tanto das vozes, quanto do poema, pautando nossas escolhas nas temáticas feministas na obra.

---

<sup>41</sup> Na fonte: The multiply voiced representation of motherhood that is impossible to contain within one single lyric poem is frequently found, often evoking what is commonly viewed as maternal ambivalence. Voices alter, echo, are silenced, return.

#### **4 UMA CONVERSA DE TRÊS TRADUTORAS: CRÍTICA DE TRADUÇÃO E TRADUÇÃO COMENTADA EM DIÁLOGO NAS TRADUÇÕES DE TRÊS MULHERES**

Ao discutir sobre análise da tradução de poesia, Britto (2010) argumenta que “o que é preciso fazer é mostrar quais aspectos do original foram recriados com êxito, e verificar se esses aspectos são os mais importantes, os que de fato devem ser privilegiados” (BRITTO, 2010, [s.p.]. O autor complementa que alterar um elemento importante no poema é melhor que omitir um elemento importante, e tão ruim quanto omitir algo é acrescentar um material estranho. Entendemos as ressalvas de Britto, mas queremos também indicar que a escolha do que deve ser privilegiado, omitido ou mesmo acrescentado é, por vezes, muito mais sutil, e temos de considerar diversos outros aspectos, como cultura de chegada, público-alvo e a interpretação de quem traduz. Por isso acreditamos que se a tradutora se permitir, ela pode omitir, acrescentar e modificar conforme seu entendimento, principalmente em se tratando de um texto tão rico e de tantas possibilidades como *Three women*.

Ao pensarmos nas traduções do poema, queremos reiterar, conforme apresentado na introdução, que vamos trabalhar com o comparativo de apenas as duas primeiras traduções para o português, de Macedo (2004) e Della Vale (2007), e a nossa (2020), associando perspectivas das áreas da crítica de tradução com de tradução comentada para ressaltar como as duas traduções publicadas e a nossa lidam com questões centrais aos estudos feministas da tradução.

A crítica da tradução, conforme aponta Christiane Nord (2016, pp. 284-285), é mais do que a avaliação do texto de chegada, precisa ser feito um trabalho de comparação do texto de partida com o de chegada – como também com outras traduções no texto de chegada, como também acontece aqui – apontando as possíveis estratégias e procedimentos do trabalho tradutório de cada texto. Assim, nosso processo metodológico foi efetuar a leitura do texto de partida, com posterior estudo da escrita de Plath, seus contextos de produção e o ambiente e movimento que se desenvolve sua escrita. Em um segundo momento foi feita uma primeira tentativa de tradução do poema, esboço muito inicial, com posteriores discussões e diferentes escolhas tradutórias. Após chegarmos a essa primeira versão, analisamos as traduções de Macedo e Della Valle, refletindo sobre as suas escolhas na própria tradução e os parâmetros expostos por elas em seus artigos.

Para melhor identificar os arcos de cada voz, comparar os versos e perceber as semelhanças e diferenças, transcrevemos o poema e as três traduções em uma planilha de MS Office *Excel*, cotejando verso a verso com colunas lado a lado, anotando os principais pontos

para posterior discussão. Esse processo ajudou repensar diversas escolhas tradutórias, como também fazer um processo hermenêutico mais profundo, revelando diferenças na quebra dos versos, sua junção e algumas ausências. Foi feita também a manipulação da forma do poema com a junção dos monólogos fragmentados de cada voz no texto de partida em suas traduções, o que nos ajudou identificar os arcos de cada voz, levando assim a decisões mais assertivas sobre nossas escolhas de sua caracterização como vozes distintas.

#### 4.1 PRINCÍPIOS GERAIS: CONSIDERAÇÕES SEMÂNTICAS, PÚBLICOS-ALVO E ESTRUTURA DE VERSOS E ESTROFES

Queremos primeiramente apontar que, como o poema não possui rimas externas nem um padrão métrico consistente, nossa preocupação maior é com o léxico, a escolha das palavras e sua ordem. Com isso mantemos uma preocupação semântica, ou seja, para que as escolhas das palavras traduzidas fossem buscadas no que entendemos ser o mesmo campo semântico que o texto de partida. Em *Three women*, acreditamos que o feminino já está imensamente visível, mas cuidamos para utilizarmos o quanto foi possível palavras do gênero feminino em nossa tradução, como por exemplo *face*, que foi traduzido intercaladamente pelas tradutoras anteriores como “rosto” e “face”, mas que decidimos padronizar e traduzir como “face” para manter o feminino, como por exemplo no verso “The face in the pool was beautiful, but not mine”, em que Macedo (2004) traduz “A face no lago era bela, mas não era a minha”, optando por “face”, mas não mantendo o paralelo de gênero com lago. Della Valle (2007) utiliza “rosto”, e traduz “O rosto no lago era belo, mas não era meu”, optando por palavras de gênero masculino em todo o verso. Nossa tradução mantém o paralelo de gênero no verso por inteiro, traduzindo “A face na lagoa era linda, mas não era minha”, como também traduz *pool*, um corpo de água pequeno, pela sua correspondência mais precisa, lagoa. Utilizamos também outras estratégias dos EFT para realizar nossa tradução, como *supplementing*, ou sobre-tradução, com o intuito de realçar momentos mais sutis do texto fonte, como a concepção por meio de estupro da filha da terceira voz, o que é descrito por meio de dois mitos, que podem passar despercebidos em um descuido. Outra estratégia utilizada foi o *hijacking* (sequestro), que consiste em intervenções mais radicais e audaciosas que servem para refletir as intenções políticas das tradutoras. Essa estratégia foi utilizada em todas as menções de *black* que poderiam soar racistas para nós no texto de chegada.

Ainda na tradução do poema, outro ponto importante é levantado por Bassnett (2005) ao escrever que:



Todas as traduções refletem as leituras individuais dos tradutores, além de suas próprias interpretações e seleção de critérios determinados pelo conceito da função tanto da tradução quanto do texto original (BASSNETT, 2005, p. 135)

Com esse apontamento, e ao pensarmos nas tradutoras como mediadoras culturais (Britto, 2010), que manipulam seus textos de acordo com suas leituras e interpretações individuais, julgamos haver uma diferença de interpretação e conseqüentemente tradução da obra em decorrência do contexto de produção de cada tradutora. A obra foi escrita em uma linguagem que ocupa a posição hipercêntrica no sistema global de linguagens (de SWAAN, 2001), e a tradução de Macedo, por se tratar de um português da variante falada em cultura central, europeia, utiliza uma linguagem rebuscada, fazendo uso de ênclises e mesóclises. É preciso acentuar, porém, que o português europeu aceita melhor essas formas, que para nós, falantes de português brasileiro, podem soar rebuscadas em excesso. Já Della Valle e nós, que provemos de uma cultura periférica, temos uma visão de querer modificar, trazer para nosso convívio, e até mesmo simplificar a linguagem do texto. Essa diferença pode ser explicada pelo excerto de Bassnett (2005) acima, quando diz que cada tradução irá enfatizar seus critérios de escolha, dependendo da interpretação da função da obra. Nossa interpretação é de apontar, como tantas vezes defendemos, os discursos maternos dos anos 1960, como também mostrar a multiplicidade de formas de se viver a maternidade.

As traduções de Macedo (2004) e Della Valle (2007) têm formas bem diferentes de interpretar o poema e, conseqüentemente, traduzi-lo. Macedo (2004, p. 8) entende que o poema lida com ilusões, e que a criação das três vozes é uma estratégia retórica que permite à voz poética argumentar e encenar seu próprio drama sob uma máscara de proteção. Em outras palavras, Macedo interpreta a obra como um poema em que haveria uma unidade poética que se fragmenta em três vozes para apresentar seu drama pessoal. Macedo mostra também uma grande preocupação com as metáforas, e suas escolhas se inclinam para o uso da forma culta do português, usando ênclises na maior parte dos versos, enquanto Della Valle e nós optamos pelo uso da próclise. Macedo também faz escolhas de palavras que possuem uma dicção mais literária, menos usuais da fala comum, como quando usa um hipônimo ao traduzir *red*, utilizando um tom específico de vermelho, como nos versos *red agonies* e *red mouth*, que traduz como “agonias escarlates” e “boca escarlata”, respectivamente, enquanto Della Valle e nós traduzimos “agonias vermelhas” e “boca vermelha”. Em outro momento em que é mencionado novamente *red mouth*, Macedo então traduz por “boca encarnada”, como também quando a terceira voz descreve a filha como *my red, terrible girl*, Macedo escolhe “a minha menina

encarnada e terrível”, enquanto Della Valle e nós mantemos o vermelho. Vermelho é usado em apenas um momento por Macedo, quando adjetiva as flores no quarto da primeira voz; nas outras ocorrências temos as palavras já mencionadas – escarlate e encarnada – e a derivação avermelhada. Os padrões das escolhas parecem ser mais por proximidade, os quatro usos de “escarlate” são seguidos, como é também o caso de “encarnada”. Entretanto, nos questionamos por que então não padronizar e por que não simplesmente traduzir como vermelho. Na entrada da palavra “encarnado” no Wikipédia, encontramos uma possível resposta: “Em Portugal, encarnado é usado como sinônimo de vermelho, já que, historicamente, o termo "vermelho" está associado ao comunismo, pelo que esta designação era interdita durante o regime do Estado Novo”<sup>42</sup>. É possível, então, que Macedo escolha sinônimos e hipônimos devido a palavra carregar peso político.

Outra distinção entre as duas traduções se dá no público-alvo das tradutoras. Macedo trata da obra como um poema impresso, sempre chamando o receptor de “leitor”, e não menciona preocupação com a performance oral da obra. Já Della Valle chama a obra de “peça” em alguns momentos, e “poema” ou “poema radiofônico” em outros, dando a entender que seu público-alvo não seja apenas leitores, mas sim ouvintes ou espectadores. Della Valle pensa na obra como três monólogos distintos e escreve que a “busca pela oralidade foi um guia, já que a peça foi feita para ser interpretada, passada de maneira oral” (p. 13), ou seja, Della Valle mantém a preocupação com o aspecto aural da obra e com como essa soará quando lida em voz alta, confirmando que seu público-alvo não se resume apenas a leitores. E para nós, conforme discutido anteriormente, a obra é um poema dramático, formado por uma série de monólogos que se intercalam nas três vozes ao refletir sobre suas experiências com a maternidade. Neste momento, nosso público-alvo abrange leitoras e leitores apenas, dada a natureza da inclusão da tradução em uma dissertação de mestrado. Entretanto, aspiramos que o poema possa ser verbalizado de alguma forma, mediante dramaturgização, seja no palco ou no “rádio”, apresentando nossa tradução como um *script*, livre para ser alterado da forma desejada. Dito isto, e com base no que aponta Bassnett (2003), entre outras, sobre a tradução depender da leitura crítica e interpretação das tradutoras, apresentamos nossa análise literária da obra ao mesmo tempo que cotejamos as três traduções.

Em *Three women*, as três vozes na superfície representam três momentos no processo da gravidez e parto: mãe satisfeita, ansiosa, mas feliz pela chegada de seu filho; a secretária que sofre outro aborto, triste pela perda do filho; e a mulher jovem que dá à luz, mas renuncia à

---

<sup>42</sup> <https://pt.wikipedia.org/wiki/Encarnado>

criança e volta à sua vida “normal”. A primeira voz apresenta a alegria materna, mais pronta para a maternidade, uma mãe ideal, ainda que não necessariamente idealizada. A representação alegre e amorosa de mãe não se perde em um sentimentalismo exacerbado devido a sobreposição das três vozes, defende Souffrant (2009). A segunda voz é de uma secretária – sabemos disso pelo fato dela iniciar o poema em um escritório, digitando em teclas pretas e encomendando peças – que deseja muito ter um filho, mas sofre de repetidos abortos espontâneos; sua voz traz um sofrimento e expressa o desejo da maternidade e o estreito caminho entre fertilidade e morte. A terceira voz é da estudante que não está pronta para a maternidade, e entrega sua filha, fruto de um estupro, para a adoção. Todas as três vozes têm chances quase iguais de expressar suas respostas emocionais aos acontecimentos. Cada mulher conta sua história, seu ponto de vista, não há uma narradora definitiva que coloca nenhuma das mulheres em uma hierarquia moral, possibilitando a coexistência das três atitudes distintas (BASSNETT, 2005; SOUFFRANT, 2009). Além disso, as três têm sua jornada própria e não são, tampouco, estáticas.

Apesar da maioria da fortuna crítica apontar a primeira voz como esposa ou mãe, a segunda voz como secretária e a terceira voz como garota ou estudante, Plath em nenhum momento nomeou as vozes<sup>43</sup>. O motivo de as vozes serem frequentemente chamadas de esposa, secretária e estudante, segundo Christodoulides (2001), é que na primeira transmissão do poema no rádio elas foram apresentadas com essas designações. Apontamos isso porque a primeira voz, comumente denominada como esposa, não menciona em nenhum momento uma figura paterna durante sua fala. Para ela, homens são os outros, são *flat*, sem sentimentos, talvez em vez de esposa, ela seja uma mulher divorciada ou mesmo viúva; não é apenas uma figura materna, mas uma voz desafiante, que resguarda o envolvimento de todo o processo maternal da figura masculina; as únicas duas personagens em sua fala são ela e seu filho (GOVINDAN, 1997, pp. 179-180).

As estrofes do poema não possuem uma divisão pré-definida ou padronizada, ou seja, não têm todas o mesmo número de versos ou estrutura de estrofes. Vale ressaltar também que há o uso constante do recurso sintático *enjambement*, ou cavalgamento, no qual há uma ruptura do verso e este continua, ou transborda, para a próxima linha. Nas traduções percebemos que todas nós tradutoras reproduzimos algumas características formais, seguindo, na maior parte, o mesmo número de versos nas estrofes e utilizando o cavalgamento nos mesmo lugares que o texto de partida. Há apenas uma discrepância nos versos iniciais de Macedo, em que ela

---

<sup>43</sup> Nós usamos as designações (esposa, secretária e estudante) no decorrer do trabalho porque já são designações consolidadas e para evitarmos tantas repetições de primeira voz, segunda voz e terceira voz.

transforma dois versos em apenas um, tornando “Turning through my time, the suns and stars / Regarding me with attention” em “Que o meu tempo se escoe, o sol e as estrelas observando-me atentamente”. Outra diferença é que Macedo não traduz um verso do poema. Não identificamos uma possível explicação fora evitar repetição, dado que o verso que é semelhante ao anterior. Os dois versos são: “Men used her meanly. She will eat them. / Eat them, eat them, eat them in the end.” Macedo traduz o primeiro verso como “Os homens serviram-se dela vilmente. Ela há-de-os tragar” e suprime o segundo verso. A segunda voz se refere à terra, e a repetição traz um ar pesado de destino inevitável, a repetição é importante, enfatiza o sentimento sombrio que o aborto trouxe a ela. Della Valle não suprime o verso e traduz “Homens a usaram cruelmente. Ela vai devorá-los. / Devorá-los, devorá-los, devorá-los no final”. A escolha pelo verbo “devorar”, juntamente com a repetição, deixa o verso mais violento, evoca uma sensação de urgência e hostilidade da segunda voz. Mesmo que Macedo traduza *eat* por tragar, que traz um tom mais agressivo, a escolha de suprimir o verso diminui a urgência da voz em ser vingada pela terra pela forma como foi tratada, acaba por deixar a voz mais amena. Nós, inicialmente, optamos por traduzir como “Homens a usaram vilmente. Ela vai comê-los. / Comê-los, comê-los, comê-los no final”. Porém, após analisar mais profundamente o verso, e perceber a urgência da terceira voz, escolhemos traduzir como Della Valle, e deixar o verso da seguinte forma “Homens a usaram vilmente. Ela vai devorá-los. / Devorá-los, devorá-los, devorá-los no final”. A repetição dos versos, juntamente com a troca pelo verbo “devorar”, consegue passar mais o ar lúgubre sentido pela terceira voz.

A terceira voz, apesar de sentir essa imensa tristeza e revolta em relação aos homens, desejar vingança, ela se sente também resignada, aceita seu destino, como podemos ver no verso seguinte, que diz “The sun is down. I die. I make a death.”. “O sol se pôs. Eu morro. Eu faço uma morte”, foi nossa escolha. Ela está resignada, o dia chegou ao fim e trouxe apenas morte. Della Valle traduz esse verso brilhantemente, trazendo o imagético que cerca a secretária ao escolher traduzir *make* por fabricar, “O sol de pôs. Eu morro. Fabrico uma morte”. Cercada por um mundo masculino e de máquinas, se sente contaminada, então a escolha de “fabricar uma morte” remete a contaminação sentida por ela por esse mundo material, de trabalho.

#### 4.2 A MATERNIDADE COMO CENÁRIO E ESTADO

Consideradas as equivalências dos números de versos, gostaríamos de apontar a primeira frase após o título, que não é um verso pertencente às vozes do poema, mas sim uma descrição de onde ele acontece. Plath escreve “Setting: A Maternity Ward and round about”. A

palavra *setting* pode significar cenário, ou ambientação de um local de ficção. Nas traduções, observamos divergências, conforme segue:

**Macedo (2004):** Local: Uma maternidade e zonas circundantes.

**Della Valle (2007):** Cenário: a maternidade de um hospital e adjacências.

**Nossa (2020):** Cenário: Uma ala de maternidade e adjacências.

O uso de “local” por Macedo demonstra mais uma vez que seu público-alvo é um público leitor, mais acostumado às convenções da ficção e ela está descrevendo o *local* onde se passa o poema. Em nossa tradução e de Della Valle escolhemos a palavra “cenário”, mais associada ao campo do teatro, pois estamos inclinadas à performance da obra, fazendo dessa frase uma rubrica, didascália para a direção das atrizes. O cenário em que se passa o poema é um hospital, mais precisamente na maternidade. Aqui também vemos diferença nas traduções. No poema, o hospital é tido como um ambiente branco, sem vida, um local de gritos. As vozes não se conversam, estão isoladas entre si e com elas mesmas, e essa falta de comunicação é importante porque reflete a imagem do mundo delas e suas relações com ele. Por esse motivo, ao contrário das demais traduções, que deixam o ambiente mais aberto, descrevendo-o como uma maternidade, algo maior, decidimos especificar mais o local para transpor a sensação de um local mais fechado, claustrofóbico, por isso decidimos traduzir “maternity ward” como “ala de maternidade”, para fecharmos ainda mais o ambiente, fazê-lo uma parte do todo que é o hospital, um espaço circunscrito. Ao limitar a mobilidade das três mulheres queremos mostrar como os espaços eram e ainda são gendrados; um espaço marcado pela especificidade de gênero, onde as mulheres estão isoladas e sozinhas, sem acompanhamento, pois os companheiros eram proibidos de entrar na área de parto nessa época (GILBERT, GUBAR, 1984). Plath utiliza o hospital e a ala de maternidade para prender e distanciar ainda mais essas mulheres, fechando-as sozinhas em suas experiências. Nesse mesmo sentido, escreve Pamela Annas: “O ‘conteúdo específico’ de *Three women* é o isolamento de cada uma dessas mulheres dentro de sua própria experiência e, mais crucialmente, dentro das definições sociais dessa experiência”<sup>44</sup> (1988, p. 76).

O isolamento da mulher e a imposição de definições socialmente determinadas sobre suas experiências tem relação com o clássico estudo feminista da literatura anglófona do século XIX, *The madwoman in the attic* (1984, p. 88), em que Sandra Gilbert e Susan Gubar apontam

---

<sup>44</sup> Na fonte: The ‘specific content’ of *Three Women* is the isolation of each of these women inside her own experience and, more crucially, inside the social definitions of that experience.

como as mulheres com frequência são imaginadas ou descritas como casas, e para muitas escritoras, a associação de casa com o eu feminino só fez fortalecer sua ansiedade com relação a sua limitação de espaço, que então projeta em sua arte.

Em *Three women* temos essa relação dos corpos femininos com o hospital, que é utilizado como um mecanismo de separação, prendendo as mulheres em seus corpos, fazendo delas literalmente um local. Gilbert e Gubar escrevem que as escritoras, preocupadas pela perspectiva de limitarem uma parte fisiológica desconhecida delas, acabam unindo as ansiedades sobre maternidade com as ansiedades sobre criatividade literária. Mas o contrário também acontece, pois, preocupadas com o vazio da “casa”, temem que o nada e a morte habitem nelas, transformando seus úteros em um tumulto (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 88). Em *Three women*, tão múltiplo, são explorados os dois pontos, ao descrever o terror da estudante de ter sua casa invadida e habitada; a esposa, de convidar alguém novo para morar em sua casa; e a secretária, de ter seu útero sempre transformado em um túmulo.

Gilbert e Gubar (1984, p. 88) também apontam como o útero feminino é visto como a primeira casa do feto/bebê, fonte de comida e segurança, um paraíso mítico imaginado sempre como algo abençoado, consagrado. Essa noção confina as mulheres à gravidez, dizem as autoras, e numa forma que é tão problemática quanto estar confinada em uma casa ou prisão, pois o confinamento da gravidez reproduz o confinamento da sociedade (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 89). Nesse mesmo sentido, Heleieth Saffioti (1979, pp. 86-87) escreve que “a liberdade feminina está estritamente ligada à possibilidade de a mulher aceitar ou rejeitar livremente a maternidade”.

O que as autoras descrevem é o que hoje denominamos maternidade compulsória, as formas como algumas sociedades compelem a mulher a ser mãe, por meio de noções culturais e leis. Em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici aponta que a desvalorização do trabalho reprodutivo das mulheres na idade média aprofundou a desigualdade entre mulheres e homens. Segundo a autora, não havia diferença entre espaço produtivo e espaço reprodutivo nas famílias; mas na baixa idade média se inicia um processo de separação desses espaços, na passagem dos modos de produção e acumulação primitiva do capital. Entre tantos problemas, como a caça às bruxas e a peste negra, temos a diminuição da mão de obra, o que auxilia ainda mais as ações de desvalorizar a mulher no espaço social, para garantir a reprodução da mão de obra, o bem mais precioso no sistema capitalista.

a questão do trabalho se tornou especialmente urgente no século XVII, quando a população na Europa começou a entrar em declínio novamente, fazendo surgir o espectro de um colapso demográfico similar ao que se deu nas colônias americanas

nas décadas que se seguiram à Conquista. Com este pano de fundo, parece plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho (FEDERICI, 2017, p. 326)

Isto é, na sociedade capitalista e patriarcal em que vivemos, o corpo feminino seria para as mulheres o que a fábrica é para os homens assalariados, visto que o corpo é o meio de sua exploração, ou seja, foi apropriado pelo Estado e pelos homens e forçado a trabalhar como um meio para a reprodução e acumulação de trabalho (FEDERICI, 2017, p. 340).

A maternidade, de acordo com a psicanalista Marcia Neder (2016), é algo que só pode ser tratado pela mulher como uma experiência de felicidade e plenitude. Em seu artigo “Mãe Má: As sombras da maternidade” (2012), Neder aponta que a partir do século XII, com o culto à Virgem Maria, mãe de Jesus, “a criança torna-se o fruto divino da mãe. O filho, ou melhor, seu martírio, virá redimir a mãe e santificar a maternidade amaldiçoada de Eva” (NEDER, 2012, p. 81). Não é à toa que vemos com frequência a frase: ser mãe é padecer no paraíso. O culto de que o amor materno conquista tudo, de que o sacrifício da mulher por seu filho a faz melhor, e que mulher que escolhe não ser mãe está fugindo de sua natureza é ainda muito presente tanto em nossa cultura brasileira, como em tantas outras culturas, o que acaba influenciando as leis, – como por exemplo a proibição de laqueadura em mulher mais jovens – fazendo assim que o Estado controle nossos corpos, criminalizando o aborto.

Falar sobre aborto com empatia quando o aborto eletivo ainda era ilegal na Inglaterra foi uma ousadia por parte de Plath, escreve Clark (2020, p. 688), como foi também falar dos aspectos mais sombrios da maternidade. Apesar de terem se passado 59 anos da escrita de *Three women*, aborto e as ansiedades maternas são, em menor grau, ainda tópicos tabus. Quando Macedo traduz o poema em 2004, Portugal não havia ainda legalizado o aborto (legalizado por referendo em 2007). No Brasil estamos há um longo caminho de conseguir esse feito, julgando pela bancada religiosa que domina não só o Judiciário, mas principalmente o Legislativo. Dessa forma, é de grande importância rememorar o poema, como também trazer tais temáticas à tona, por meio de uma nova tradução e interpretação poética, para promover a discussão sobre a multiplicidade de sentimentos envolvidos nos processos de gravidez, aborto e maternidade.

Parto e maternidade são umas das principais metáforas utilizadas por Plath em seus poemas, defende Kendall (2001). O autor escreve que nos poemas de 1961 e 1962, Plath usa a metáfora de fertilidade (incluindo parto e maternidade) como parâmetro da identidade feminina. Uma mulher fértil é uma mulher “completa”, enquanto uma mulher infértil não consegue obter a satisfação total, e complementa:

Fertilidade representa uma crença e um compromisso com o futuro, a escolha da vida em vez da morte, ou, nas palavras de ‘Três Mulheres’, ‘concebendo um rosto’ em vez de sucumbir ao desejo de auto-anulação<sup>45</sup> (KENDALL, 2001, pp. 60-61).

Logo, fertilidade representa a vontade de lutar por uma completude, se encontrar como mulher. E conforme discutimos no capítulo 2, os desejos de conformidade aos papéis sociais femininos de Plath estavam em constante tensão com sua carreira artística. Ela desejava ser uma “ameaça tripla”, dominar todos os campos, ser poeta, mãe e esposa exemplar. E esse drama de negociação entre as escolhas podemos encontrar em *Three women*, em que a constante tensão entre a fertilidade do mundo feminino e infertilidade do mundo masculino, com diferentes vozes femininas se intercalando, ecoando sentimentos, nos mostra a pluralidade das experiências maternas.

Quando se apresenta a primeira voz, ela já está grávida e se encaminhando para o hospital. Sua fala é introspectiva, e sua caracterização é feita por meio de imagens da natureza, fertilidade, semente, flores e folhas. Em sua primeira fala se sente o centro do universo e em sintonia com o mundo natural da qual se sente parte:

#### **Plath (1981)**

I am slow as the world. I am very patient,  
Turning through my time, the suns and stars  
Regarding me with attention.

Já apontamos como Macedo transforma os dois versos finais em apenas um verso no início do capítulo, diferentemente de Della Valle e nós, que procuramos manter uma equivalência de versos e estrofes o mais próximo ao texto de partida possível. Outro ponto que gostaríamos de levantar é como a tradução de Macedo é mais explicativa; ela faz diversos acréscimos para explicitar a sua interpretação na tradução, como podemos ver:

#### **Macedo (2004)**

Possuo a lentidão do mundo. Espero pacientemente  
Que o meu tempo se escoe, o sol e as estrelas observando-me atentamente

---

<sup>45</sup> Na fonte: Fertility represents a belief in and commitment to the future, a choice of life over death, or, in the words of ‘Three Women’, ‘conceiv[ing] a face’ rather than succumbing to the desire for self-effacement.



A primeira voz se sente como a terra em rotação com os corpos celestes girado em torno dela, dando a entender que os meses estão passando e logo chegará a hora do parto. A escolha de tirar a metáfora da primeira voz como a terra, dizer que ela possui a lentidão do mundo e está esperando o tempo “escoar”, como um líquido, tira a interpretação da passagem do tempo e a deixa explícita. A tradução de Della Valle e nossa deixa a questão da espera da passagem dos meses de gravidez por meio do girar das estrelas:

**Della Valle (2007)**

Sou lenta como o mundo. Tão paciente,  
Girando em meu tempo, sóis e estrelas  
Me olham com atenção.

**Nossa (2020)**

Sou lenta como o mundo. Sou muito paciente,  
Girando em minha volta, sois e estrelas  
Me observam com atenção.

Porém nos diferenciamos quando escolhemos traduzir “turning through my time” por “girando em minha volta”, para reforçar a ideia de que a primeira voz se sente o centro de tudo, todos os corpos celestes giram em torno dela. Então, ela inicia de forma calma e paciente, está preparada, pois parece já ter experimentado o parto quando diz “Não consigo deixar de sorrir pelo que sei”, mas na chegada do procedimento, se sente assustada com a perspectiva do parto e da dor: “I am calm. I am calm. It is the calm before something awful”. Todas nós mantemos a repetição das duas frases iniciais, entretanto nós decidimos modificar a frase final e traduzir como “É a calmaria antes da tempestade”, utilizando uma expressão idiomática disponível nas duas línguas e que conecta a grávida ao mundo natural.

Nesses versos iniciais podemos ver grande ambivalência na primeira voz, pois ao mesmo tempo que está muito feliz, sente medo por seu filho. O nascimento do filho, argumentam Annas (1988) e Novales (1993), é visto como um potencial de morte e renascimento para a mãe; ela é uma “semente prestes a partir. / O amarronzado é meu eu morto, e é sombrio”, ela é uma concha ecoando na praia, esperando a maré recolhê-la; imagens que a fragmentam para uma posterior renovação. O momento do parto é acompanhado de imagens violentas – “Sou o centro de uma atrocidade” –, e trata o parto de um modo produtivo, pois apesar da dor, se sente realizada e diz “I last. I last it out. I accomplish a work”. Importante

ressaltar que *last out* quer dizer algo como “conseguir permanecer viva”, o que podemos confirmar quando ela se pergunta “Can such innocence kill and kill?” nos versos seguintes. Ela está tentando sobreviver ao parto, essa atrocidade. Por esse motivo traduzimos o trecho nesse sentido “Eu aguento. Eu aguento firme. Eu cumpro um trabalho”. Já Macedo e Della Valle escolhem “resisto” como tradução, que traz sentido semelhante, de não sucumbir, provavelmente a perda da consciência, pois na sequência temos a culminação desse trabalho com uma a imagem de rompimento, em que ela diz:

**Plath (1981)**

I am breaking apart like the world. There is this blackness,  
 [...]
 My eyes are squeezed by this blackness.  
 I see nothing.

Nesse momento culmina também a tensão da violência no parto, em que ela perde a consciência, talvez devido a anestésicos para a retirada do bebê por cesárea, ou mesmo um corte no períneo para saída do bebê, uma vez que em sua próxima fala ela se refere a ser costurada com seda. Talvez por esse motivo Macedo traduza *breaking apart* como rasgo, porque ela então será costurada:

**Macedo (2004)**

Rasgo-me ao meio, como o mundo. E há esta escuridão,  
 [...]
 Os meus olhos são esmagados por toda escuridão.  
 Não vejo nada.

Della Vale e nós escolhemos a mesma tradução para o primeiro verso: “Estou rompendo como o mundo”. Nós pelo motivo da primeira voz ter se comparado a uma semente nos versos anteriores, e uma semente rompe, não rasga, e o mundo pode também romper-se em terremotos e tremores, placas se chocam, há dor, que provavelmente é a experiência pela qual ela está passando. Imaginamos que Della Valle tenha feito interpretação semelhante, pois as escolhas tradutórias envolvidas dela nesse trecho todo são relacionadas a natureza, também como nós.

A primeira voz é a mais descritiva sobre as dores do parto, mas em todas as vozes podemos ver a temática da medicalização do parto. Nas falas da esposa, nos sentimos na sala,

ao descrever as sensações de dar à luz: “Como um grande mar. Longe, longe, sinto a primeira onda puxar / A carga de agonia em minha direção, inevitável, como a maré. / E eu, uma concha, ecoando nesta praia branca / Encaro as vozes que sobrecarregam, o terrível elemento”. Após acordar do parto o sentimento de medo passa, e a esposa é inundada de sentimentalismo. Ela se pergunta:

**Plath (1981)**

What did my fingers do before they held him?

What did my heart do, with its love?

E as respectivas traduções, em ordem cronológica:

**Macedo (2004)**

O que fizeram os meus dedos antes de o erguer?

O que fez o meu coração ao seu amor?

**Della Valle (2007)**

Que faziam os meus dedos antes de segurá-lo?

Que fazia meu coração com seu amor?

**Nossa (2020)**

O que meus dedos faziam antes de o segurar?

O que meu coração fazia com seu amor?

O que inicialmente nos chama atenção nesses versos é a escolha de Macedo de traduzir *held*, um verbo mais íntimo, que demonstra o amor da primeira voz por seu filho, por “erguer”, que faz soar menos amoroso, menos próximo do corpo. A esposa está extasiada, um verbo mais afetuoso caberia melhor; porém, ao vermos a estrofe completa, percebemos que sua escolha do primeiro verso se comunica com o último por meio de rima, como segue:

**Plath (1981)**

O que fizeram os meus dedos antes de o erguer?

O que fez o meu coração ao seu amor?

[...]

Não há ambição ou maldade nele. Que assim possa permanecer<sup>46</sup>.

Entretanto, somos da opinião que escolher outro vocábulo para substituir “permanecer” – pois há abertura para isso – para rimar com um verbo mais carinhoso no lugar de “erguer”, teria sido uma escolha mais apropriada, pois mesmo o segundo verso parece questionar o amor do filho, o que seu coração fez ao amor do filho, e não do próprio coração, como coloca Della Valle “Que fazia meu coração com seu amor?”, e nós “O que meu coração fazia com seu amor?”. Ao analisarmos mais profundamente estes versos, também percebemos algo que Britto (2017, [s.p.]) se questiona: “Que marcas podem ser utilizadas por um tradutor literário?”. O autor está se questionando sobre quais marcas de oralidade podem ser utilizadas quando traduzindo textos literários.

Queremos dar um passo para trás e lembrar que há críticos, como Butscher (2013), que acreditam que as vozes são muito iguais em suas linguagens e obsessões, e não há emoção ou tensão no poema. Apesar de discordamos da maioria das questões levantadas por Butscher (2013), podemos concordar que a linguagem utilizada pelas três vozes, apesar de diferente, possui fortes ecos. Elas dividem técnicas de fala, como o cavalgamento, e compartilham vocabulário, como *flat*, estimulando comparações ao longo do poema. Dessa forma, quando voltamos os olhos para o verso em que Della Valle traduz “Que fazia os meus dedos antes de segurá-los?”, enquanto Macedo e nós traduzimos de forma menos formal, nos faz voltar à tradução de Della Valle e comparar a linguagem utilizada pelas três vozes. Percebemos que não há padronização de linguagem, como por exemplo no verso já cotejado “Tinha algo de papelão neles, e agora eu peguei”, em que é utilizado o verbo “ter” como verbo impessoal, o que poderíamos denominar como marca de oralidade, conforme se pergunta Britto (2017). Poderíamos argumentar que são tipos de linguagens diferentes para cada voz, a segunda poderia usar termos mais informais, como “tinha”, talvez por ser uma mulher trabalhadora; enquanto a primeira voz usa termos mais formais, como “segurá-los”, entretanto, não há essa diferenciação por vozes, todo o texto se divide em formal e informal.

Ainda nos versos da primeira voz, a vemos, por fim, refletir sobre seu papel de protetora e suas intensas emoções ao ver seu filho como um ser inocente, e ao ver essa pureza dele, mostra sua ansiedade e preocupação maternal quando diz: “Por quanto tempo consigo ser uma parede em volta de minha propriedade verde? / Por quanto tempo minhas mãos conseguem / Serem faixas para seus ferimentos, e minhas palavras / Brilhantes pássaros no céu, consolando,

---

<sup>46</sup> Na fonte: There is no guile or warp in him. May he keep so.

consolando? / É terrível. / Ser tão aberta: parece que meu coração / Colocou uma face e foi para o mundo.”

Souffrant (2009, p. 30) aponta como a abundância desse amor maternal é quase sufocante, mas ao mesmo tempo tenra e delicada, e como ao intercalar as outras vozes, Plath traz uma sinceridade que em um poema com apenas a primeira voz, poderia ser questionada, pois a alegria e imagem de mãe ideal pareceria excessiva. Seus versos terminam em uma nota de esperança, com a primeira voz descrevendo o pequeno mundo que criou para seu filhinho<sup>47</sup>, com patos falantes e cordeiros felizes, com grandes rosas e coraçõezinhos, e com a esperança de que seu filho tenha uma vida ordinária, mas de amor e possibilidades. Ao descrever o quarto que ela preparou para o bebê, podemos sentir seu carinho:

### **Plath (1981)**

These are the clear bright colors of the nursery,

The talking ducks, the happy lambs.

[...]

I shall meditate upon my little son.

[...]

I have painted little hearts on everything.

Inundada de sentimentalismo, ela utiliza com frequência *little* para descrever o filho e as coisas. Em nossa primeira tradução, decidimos traduzir *little son* e *little hearts* como “pequeno filho” e “pequenos corações”, pois acreditávamos que o diminutivo passaria uma ideia boba. Entretanto, é exatamente essa a imagem, uma mãe boba feliz com o nascimento de seu filho, então, após analisarmos o poema mais profundamente, decidimos por usar o diminutivo como forma de deixar mais aparente o *baby talk* (DRESSLER & MERLINI BARBARESI, 1994, p. 173) em português.

### **Nossa (2020)**

Essas cores claras e brilhantes do quarto do bebê,

Os patos falantes, os cordeiros felizes.

[...]

Vou refletir sobre meu filhinho.

---

<sup>47</sup> Outro exemplo em que não é mencionado uma figura paterna. A primeira voz anuncia que **ela** pôs papel de parede com grandes rosas no quarto do filho e ela quem pintou coraçõezinhos por todo lado.

[...]

Pintei coraçõezinhos em tudo.

Della Valle também utiliza de diminutivos, e acrescenta um outro, ao deixar também as imagens dos patos desenhados na parede do quarto do bebê no diminutivo.

**Della Valle (2007)**

Essas cores vivas do quarto de criança,

Os patinhos falantes, as ovelhas felizes.

[...]

Devo meditar sobre meu filhinho.

[...]

Pintei coraçõezinhos em tudo.

Já Macedo decide deixar todas as descrições no diminutivo, mesmo as que não têm essa característica no inglês, e traduz como segue.

**Macedo (2004)**

Estas são as cores claras e alegres do quarto das crianças,

Os patinhos que falam, os cordeirinhos risonhos.

[...]

Meditarei sobre o meu filhinho.

[...]

Pintei coraçõezinhos por toda a parte.

Outra diferença que podemos apontar na tradução de Macedo é que ela traduz *nursery* como “quarto das crianças”. Levantamos a hipótese nos capítulos anteriores de que este poderia não ser o primeiro filho da primeira voz, visto que na primeira estrofe ela relata estar feliz pelo que já conhece, porém em alguns versos atrás a primeira voz se questiona sobre o que seus dedos faziam antes de segurar seu filho, e o que seu coração fazia com o amor que sentia, nos levando a acreditar que esse é sim seu primeiro filho. Dessa forma, deduzimos que Macedo interpreta da primeira forma, que a esposa já é mãe e já possui outro/a(s) filho/a(s).

Como a primeira voz, a segunda voz também termina o poema em uma nota mais alegre. Quando sai do hospital um movimento em direção a regeneração se inicia, e ela diz:

**Plath (1981)**

And so I stand, a little sightless. So I walk  
 Away on wheels, instead of legs, they serve as well.  
 And learn to speak with fingers, not a tongue.  
 The body is resourceful.  
 The body of a starfish can grow back its arms  
 And newts are prodigal in legs. And may I be  
 As prodigal in what lacks me.

O corpo é habilidoso, sua vitalidade e fertilidade podem ser restauradas. A regeneração pode não ser imediata, mas ela irá acontecer. Alguns pontos são importantes destacar nessa estrofe, como “The body is resourceful”. A definição de *resourceful*, segundo o *Merriam-webster*, é de alguém capaz de resolver as dificuldades de vários modos. Após o verso temos a menção a estrela-do-mar, que consegue fazer crescer novamente seus membros caso os perca, então a forma como traduzimos *grow back* diz muito sobre a situação da segunda voz. Nos mostra a esperança dela, seu nível de crença no amanhã. Peguemos a tradução de Della Valle: “O corpo é cheio de recursos. / O corpo da estrela-do-mar brota de volta um braço”. Ela escolhe utilizar o termo “brota” para descrever a habilidade da estrela-do-mar, utilizando uma palavra ligada à botânica, provavelmente pela imagética da obra, que associa fertilidade feminina com a natureza, como quando a primeira voz se compara a uma semente, e esta brota e se torna algo. Macedo traduz os versos como “O corpo é artificioso. / O corpo de uma estrela-do-mar pode engendrar novos braços”. Artificioso é sinônimo de engenhoso, o primeiro resultado mais usual nas traduções de *resourceful*. Acreditamos que assim como nós, ela buscou traduzir em apenas uma palavra. O corpo possui muitos artificios, ele consegue fazer diversas coisas. No segundo verso ela escolhe traduzir *grow back* para “engendrar”, o que o Dicionário Aulete nos dá como “1. Dar origem a; gerar. 2. Criar, inventar”, o que não seria exatamente o caso, pois tanto a estrela-do-mar como a terceira voz não criará, mas sim recriará algo. Nossa decisão das escolhas tradutórias se pauta em utilizar termos que serviam tanto para descrever o processo da estrela-do-mar quanto o processo de recuperação da segunda voz, por isso decidimos por “O corpo é habilidoso. / O corpo de uma estrela-do-mar regenera seus braços”. Escolhemos descrever o corpo como habilidoso no sentido de ser capaz de fazer certas coisas, como a estrela-do-mar que possui a capacidade de crescer seus membros e as mulheres possuem a capacidade da criação. Para *grow back* escolhemos regenerar porque o termo é usado tanto em jargão médico

para descrever o processo de recuperação de órgãos, por exemplo, mas também descreve o que realmente acontece com a estrela-do-mar, além de integrar as demais imagens do corpo feminino como gerador de vida.

A próxima fala da secretária finaliza o poema, e finaliza em tom esperançoso: “The little grasses / Crack through stone, and they are green with life”. É primavera, ela percebe que está se regenerando, e mesmo que ela esteja infértil no momento, a natureza mostra sinais de vida, mostra sinais de sua melhora. Os versos finais são de difícil tradução pois temos que fazer com que a metáfora da natureza como fertilidade seja transmitida. Macedo atenta ao ciclo de vida da planta ao escolher trocar *little* por “tenra”, como segue “Tenras ervas / Despontam entre as pedras, estão verdes e com vida”, e mantém ao traduzir *crack through* por “despontam”, um sinônimo de “brotar” que mantém o ciclo de vida da planta, mas de uma forma mais tranquila e plácida. Della Valle mantém o diminutivo e traduz “As folhinhas da relva / Racham a pedra, e são verdes de vida”, mas se difere ao traduzir *crack through* como “racham”, mostrando a força da vida, que mesmo novinhas, as folhas conseguem rachar a pedra! É importante apontar a diferença na escolha do verbo *to be*, pois ele modifica o sentido do verso. Macedo escolhe que as ervas “estão verdes e com vida”, ou seja, isso pode mudar no futuro, a esperança da terceira voz pode, talvez, ser em vão. A escolha de “com vida” soa também como “convidar”, deixando o verso um pouco cacofônico. Della Valle escolhe que as folhinhas da relva “são verdes de vida”, um final mais positivo, não é uma condição, elas são e provavelmente continuarão férteis e com vida. Tomadas as duas traduções, nossa escolha apresenta uma junção das duas, como podemos ver: “As pequeninas ervas / Rebentam as pedras e são verdes de vida”. Mantemos uma posição de esperança de que na próxima vez possa ser diferente. Escolhemos “rebentam”, por dois motivos. Primeiro porque significa filho, e segundo para mostrar o poder da vida nova surgindo mesmo em um lugar difícil. E como Della Valle, mantemos que a planta, seja ela “folhinhas da relva” ou “pequeninas ervas”, são verdes “de” vida. Essa escolha tradutória foi imensamente debatida pois nos perguntamos se usar verde como adjetivo para vida realmente funciona. Nós associamos outras cores com sentimentos, dizemos que estamos “roxos de fome”, “brancos de medo”, “verdes de inveja”, entre outras expressões idiomáticas com cores, então por que não “verdes de vida”? Pode não ser uma escolha óbvia, mas funciona. Outra tradução também cogitada foi pela orientadora, que pensou em “Rebentam as pedras e são novinhas em folha”. Apesar da expressão não se referir a árvores, pois ela é uma expressão que se baseia em folhas novas de livros recém-impressos, sem nenhum amassado ou rasura<sup>48</sup>,

---

<sup>48</sup> <https://www.soportugues.com.br/secoes/proverbios/novoemfolha.php>



ou seja, “novos em folha”, não há como também não pensarmos em folhas de árvore, ou, nesse caso, de pequeninas ervas. São imagens de plantas, botões desapontando, vida nova em folha.

#### 4.3 A OPOSIÇÃO DE *FLAT* E *ROUND*: POLISSÊMICA E METAFÓRICA

A pluralidade da obra se apresenta muito fortemente na oposição das palavras *flat* e *round*. Esse aspecto já foi trabalhado por ambas as tradutoras e constitui, sem dúvida, um problema central para a tradução de *Three women*, de modo que o consideraremos primeiro como representativo de aspectos mais amplos do projeto. Para Macedo (2011, pp. 198-199), *flat* é um termo que precisa ser entendido no contexto do poema, devido à polissemia da palavra. Para ela, o vocábulo é usado em contraste com a atmosfera de fertilidade, e é a base da polifonia da obra, em razão da tensão constante entre *flat/flatness* (que ela traduz como “vazio”), e *round/roundness* (que ela interpreta como cheio, para contrastar com “vazio” de sua tradução). Nesse sentido, ela defende que nessa tensão de infertilidade, vazio, e fertilidade, cheio, temos um discurso híbrido, que molda sua tradução. *Flat*, então, como termo polissêmico, nos faz levantar a questão da possibilidade de utilizarmos apenas uma palavra em português para representar tamanha polissemia. Macedo acaba utilizando um conjunto de palavras para tentar encapsular o sentido de *flat*, conforme explica abaixo:

[...] na minha tradução optei pelos campos lexicais “raso”/“rasura”/“arrasar” e também alternativamente “vazio” e “esvaziar”, para transmitir a ampla polissemia de “flat”/“flatness”, bem como suas ambivalências intencionais<sup>49</sup> [...] (MACEDO, 2011, p. 199).

Já Della Valle e nós tentamos buscar apenas uma palavra para encapsular o sentido de *flat* e um derivado para *flatness*. Della Valle escreve sobre sua reflexão do termo:

Meu maior desafio na tradução de “Three Women” foi o uso da palavra “flat”, que permeia os monólogos e atua como uma espécie de chave nas diferenças entre os mundos das mulheres grávidas – descritas como “mountainous”, em contraste com os homens sempre descritos como “flat”. O termo “flat” tem uma grande variedade de significados amplamente usados ao longo da peça. A escolha de um termo em português que englobasse todos os sentidos usados por Plath neste trabalho foi meu ponto de partida, mas logo percebi que isso não sei possível sem “engessar” diversas partes do monólogo. A partir daí, fiz diversas tentativas, buscando um termo que pudesse ser aplicado na maioria das ocorrências da palavra “flat”, mas que preservasse a naturalidade do texto, que depende muito da leitura em voz alta.

<sup>49</sup> Na fonte: [...] in my translation I opted for the lexical fields “raso”/“rasura”/“arrasar” and also alternatively “vazio” and “esvaziar”, to transmit the wide-ranging polysemy of “flat”/“flatness”, as well as its intentional ambivalences [...].

A lista de tentativas teve início com o termo “murcho” e passou por “vazio” e “raso” antes de alcançar a solução mantida na versão apresentada a seguir, “reto”. [...]. A escolha de “reto” responde à oposição entre homens e mulheres grávidas colocada por Plath em vários pontos da peça. “Reto” traz também o termo “retidão”, que nos remete à retidão de caráter, o que me pareceu desejável [...] (DELLA VALLE, 2007, pp. 11-12).

Assim, *flat* é traduzido por ela como “reto”, e *flatness* é traduzido como “retidão”. Fazemos de Della Valle nossas palavras no sentido de *flat* ter sido um de nossos maiores desafios também. Na tentativa de experimentar com outras palavras além das já utilizadas pelas duas tradutoras (“vazio/raso” de Macedo e “reto” de Della Valle), nossa primeira tentativa foi com “oco”. Testamos “oco”, em contraste com *full*, para criarmos uma intertextualidade com “Os homens ocos”, do T. S. Eliot, de quem Plath gostava e nos dá essa imagem de vazio. Entretanto, com “oco”, não conseguimos encontrar um derivado no mesmo campo semântico para *flatness*, e não gostamos de como a palavra se encaixava no poema. Após “oco” testamos algumas outras palavras até chegarmos em “plano”. Com “plano” estamos fazendo contraste com as mulheres montanhosas do poema e com a imagem das mulheres como a terra, redondas. Para *flatness* utilizamos “planura”, assim mantendo no mesmo campo semântico.

*Flat* ecoa por todo o poema, é utilizado pelas três vozes e possui uma variedade de significados. O vocábulo aparece inicialmente como um tipo de doença, que pode contaminar as mulheres, e deixá-las inférteis, como é o caso da segunda voz. A segunda voz, secretária, é a voz mais presente, possui mais versos e, conseqüentemente, é a mais complexa, e é também quem finaliza o poema. Seus versos são repletos de imagens de destruição, árvores vazias, céu vazio, morte. Ela inicia sua fala recordando quando percebeu o sangue, indicando que sofreu outro aborto; estava no escritório em que trabalha, cercada por máquinas, e se sente uma extensão delas: “As letras surgem das teclas pretas, e as teclas pretas surgem / De meus dedos alfabéticos, encomendando peças [...]”. Também se sente contaminada por seu ambiente repleto de homens, que não compreendem pelo que ela está passando. Os homens são associados ao polissêmico termo *flat*, possuem uma bidimensionalidade que para ela é típica dos homens, como podemos ver no excerto a seguir:

### **Plath (1981)**

When I first saw it, the small red seep, I did not believe it.

I watched the men walk about me in the office. They were so flat!

There was something about them like cardboard, and now I had caught it,

That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, [...]

E as respectivas traduções aqui cotejadas, em ordem cronológica:

**Macedo (2004)**

Quando a vi pela primeira vez, aquela pequena mancha avermelhada, não queria crer nos meus olhos.

Observei os homens que andavam à minha volta no escritório. Como eram vazios!

Pareciam figuras de papelão, e de repente eu senti-me contaminada,

Esse imenso, imenso vazio de onde desfilam ideias, destruições [...]

**Della Valle (2007)**

Quando vi aquilo, a pequena nascente vermelha, não acreditei.

Observei os homens passando por mim no escritório. Tão retos!

Tinha algo de papelão neles, e agora eu peguei

A retidão reta reta de onde ideias, destruições, [...]

**Nossa (2020)**

Quando eu a vi, a pequena sangria vermelha, não acreditei.

Eu via homens caminharem em minha volta no escritório. Eram tão planos!

Havia algo de papelão neles, e agora eu havia contraído,

Uma planura plana de onde ideias, destruições, [...]

No primeiro verso podemos ver uma grande diferença nas traduções de “small red seep” que achamos importante apontar. *Seep*, segundo o dicionário *Merriam-Webster*, em sentidos literais é mais frequentemente encontrado como verbo e descreve o movimento de material, geralmente líquido, escoando lentamente e preenchendo outro espaço. Macedo traduz o trecho como “aquela pequena mancha avermelhada”, não trazendo a questão do movimento do sangue. Também a tradução de *red* por “avermelhada”, tira o choque do vermelho do sangue que escorre dela, a vida que está saindo. A escolha de Della Valle de “a pequena nascente vermelha” vai de encontro ao sentido maior da cena, já que nascente dá ideia de vida, enquanto vemos a segunda voz no momento em que está perdendo a gravidez e, portanto, o fim da vida do feto em formação. Nossa tradução escolhe fazer menção a um termo médico, ancorada em outros termos usados no poema, como *swabbed*, como também pela sua temática hospitalar, e traduzimos o trecho como “a pequena sangria vermelha”. Sangria, no primeiro resultado no Dicionário

Aulete, descreve como “ação ou resultado de sangrar”, que é exatamente o que está acontecendo, ela está sangrando.

No segundo verso vemos o primeiro uso do termo *flat* no poema, quando a segunda voz descreve os homens que caminham ao seu redor, alheios as suas dores. Como apontado anteriormente, Macedo escolhe traduzir como “vazio”, para contrastar a “cheio”. Della Valle escolhe por “reto”, para permanecer no campo semântico ao traduzir *flatness* no próximo verso por “retidão” e nós decidimos por “plano”. Podemos ver que a decisão das três traduções é pautada na dicotomia de homens e mulheres, sempre pensando no contraste estabelecido no poema entre mulheres férteis e homens inférteis. No próximo verso temos a repetição de *flat*, juntamente com *flatness*, para descrever o mundo masculino de onde vem a destruição “That flat, flat, flatness from which ideias, destructions,”. A decisão da repetição do uso da palavra escolhida como tradução para *flat* foi mantida apenas por Della Valle ao traduzir o trecho como “A retidão reta reta de onde ideias, destruições,”. A tradutora inverte a aparição dos termos, o que é mais comum em português, mas mantém a repetição. Nós decidimos não manter a repetição do termo escolhido para *flat* por acreditarmos que não acrescenta a ênfase sentida no texto de partida com nossa escolha de plano/a, como também não soa bem em português, como podemos ver nos exemplos: “Uma planura plana plana de onde ideias...”, ou mesmo “Uma plana plana planura de onde ideias...”; assim, decidimos por: “Uma planura plana de onde ideias, destruições,”, para mantermos algum tipo de repetição, mas também ritmo. Macedo também não repete o termo escolhido para tradução de *flat*, mas sim dá ênfase a ele repetindo o acréscimo “imenso”, conforme segue “Esse imenso, imenso vazio de onde desfilam ideias,”. A escolha de Macedo, ao repetir “imenso”, nos aproxima mais do sentimento pesado de contaminação masculina que vem uma após a outra, como num desfile, trazendo destruições; deixando, assim, o verso mais pesado e sombrio.

De acordo com Annas (1988), os versos amargos, porém perceptivos da segunda voz, sugerem que sua incapacidade de ser uma mulher “normal” é relacionada a esse *flatness* do mundo masculino do qual ela compartilha, e assim se culpa por sua inabilidade de ser mãe. Sua associação e essa contaminação do mundo masculino, um mundo de onde vem apenas morte e destruição, são responsáveis por ela perder o bebê.

### **Plath (1981)**

They are so jealous of anything that is not flat! They are jealous gods

That would have the whole world flat because they are.

I see the Father conversing with the Son.

Such flatness cannot but be holy.

‘Let us make a heaven,’ they say.

‘Let us flatten and launder the grossness from these souls.’

E as respectivas traduções aqui cotejadas, em ordem cronológica:

#### **Macedo (2004)**

Têm tanta inveja de tudo aquilo que não é raso! São deuses invejosos

Que gostariam que o mundo inteiro fosse raso, porque eles o são.

Vejo o Pai a conversar com o Filho.

Tal displicência não pode senão ser sagrada.

#### **Della Valle (2007)**

Têm tanta inveja de tudo que não é reto! Deuses invejosos

Tornariam o mundo reto por serem retos.

Eu vejo o Pai conversando com o Filho.

Tal retidão só pode ser santa.

#### **Nossa (2020)**

São tão invejosos de tudo que não é plano! São deuses invejosos

Que tornariam o mundo todo plano porque eles são.

Vejo o Pai conversando com o Filho

Toda essa planura só pode ser sagrada.

Este trecho nos apresenta bem a polissemia de *flat/flatness*. Primeiramente aponta como os homens, deuses, que podem tudo, têm inveja das mulheres por não serem *flat*. Eles querem transformar e deixar tudo como eles são, então temos nesse segundo verso um dos motivos principais de termos escolhido o vocábulo “plano” para traduzir *flat*. Temos uma imagética bem forte das mulheres serem associadas no poema à natureza, plantas, flores, em contraste com o mundo masculino, frio, de máquinas, que as aprisiona. Quando o poema diz que os homens “... would have the whole world flat because they are”, nos remete a crença da terra plana que, segundo a Revista SuperInteressante<sup>50</sup> (2020), está em alta popularidade, e funciona dando

<sup>50</sup> <https://super.abril.com.br/ciencia/a-ciencia-da-terra-plana/>

sentido a frase. Preferem negar e transformar a terra em plana a assumir suas fragilidades. As outras traduções nos passam um sentido semelhante à nossa, porém suas escolhas deixam a ideia mais sutil. Della Valle mantém a escolha de “reta”, cortando as montanhas e a natureza feminina. Macedo aqui escolhe utilizar outra tradução para *flat*, ela escreve que os homens querem deixar tudo “raso”, que o mundo inteira seja “raso”, que podemos tomar como algo sem relevos/montanhas, ou mesmo sem a profundida feminina.

Nos próximos dois versos temos a menção à Trindade Santa com o uso de pai e filho com letras maiúsculas, e por fim subentende-se o espírito (santo); “I see the Father conversing with the Son. / Such flatness cannot but be holy.” Para Della Valle, podemos buscar contraste com a Deusa Tríplice, conforme escreve:

A alusão a dois pilares da Santíssima Trindade cristã, que não inclui a mulher, pode ser vista como uma espécie de oposição ao mito da Deusa Tríplice, calcado nas estações do ano e na capacidade da natureza de se regenerar após um inverno rigoroso, e também na fertilidade feminina. A retidão “santa”, portanto, não inclui as mulheres e o milagre da reprodução (DELLA VALLE, 2007, p. 13).

Della Valle, então, mantém a escolha de *flatness* como “retidão” e questiona o caráter masculino, ao mesmo tempo que relaciona a Deusa Tríplice e a natureza. Macedo mais uma vez escolhe utilizar uma nova tradução, como vimos: “Vejo o Pai a conversar com o Filho. / Tal displicência não pode senão ser sagrada.”. A destruição anterior de *flatness* aqui se encolhe em uma falta de cuidado, desinteresse dos homens em relação as mulheres. Nós também mantivemos a tradução de *flatness* e deixamos “planura” para, primeiro, tentarmos manter sempre a mesma palavra, e segundo, porque nos remete a candura, que é sinônimo de inocente e puro, sagrado, acrescentando à carga de ironia da frase.

Ainda na escrita da segunda voz, Annas (1988) defende que esta é a única consciente de sua identidade e preocupada com ela.

A Secretária não se encaixa na definição social da mulher como mãe, por isso diz: “Eu me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher”. Ela é a única das três que, em última instância, e de maneira insatisfatória, tem que encontrar sua identidade em termos sociais mais abstratos: “As enfermeiras devolvem minhas roupas, e uma identidade”(ANNAS, 1988, pp. 89-90).<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Na fonte: The Secretary does not fit the social definition of woman as mother, and so she says, “I see myself as a shadow, neither man nor woman.” She is the only one of the three who ultimately, and unsatisfactorily, has to find her identity in more abstract social terms: “The nurses give back my clothes, and an identity.”

Ao sofrer outro aborto, ela “perde uma dimensão” e se torna *flat* como os homens, mas ao mesmo tempo não consegue se sentir parte do mundo masculino, não conseguindo se identificar como mulher neste momento por fracassar em se tornar mãe.

### **Plath (1981)**

I see myself as a shadow, neither man nor woman,  
Neither a woman, happy to be like a man, nor a man  
Blunt and flat enough to feel no lack. I feel a lack.

Ela percebe-se como uma sombra, nem mulher, feliz de ser como um homem (por não conceber filhos), nem um homem *blunt and flat* o suficiente para não sentir falta de não poder conceber um filho. Aqui *flat* volta novamente a essa dicotomia do poema da fertilidade feminina versus a infertilidade masculina.

A tradução de Macedo resgata a primeira tradução de “vazio”, pois agora voltamos na questão da fertilidade, traduzindo como segue:

### **Macedo (2004)**

Vejo-me como uma sombra, nem homem nem mulher,  
Nem mulher, feliz por ser como um homem, nem homem  
Suficientemente bruto e vazio para não sentir a ausência. Eu sinto essa ausência.

Já Della Valle surpreende e diferente dos outros versos em que *flat* foi traduzido como “reto”, aqui *flat* se transforma em “estupido”.

### **Della Valle (2007)**

Eu me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher,  
Nem mulher feliz por ser como homem, nem homem  
Chato e estúpido a ponto de não sentir uma carência. Sinto uma carência.

Ambas as traduções parecem nos trazer a imagem errônea de que alguns homens, “suficientemente bruto e vazio” e “chato e estúpido”, são capazes de não sentir a perda de um filho. Mas acreditamos se tratar de uma generalização, os homens são *planos* e não sentem pela perda de um filho, pois não passam pela experiência. Assim, nossa tradução deixa a questão mais aberta, como segue:

### Nossa (2020)

Me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher,  
 Nem uma mulher, feliz de ser como um homem, nem um homem  
 Liso e plano o suficiente para não sentir essa perda. Eu sinto a perda.

Ela, mesmo se sentindo sem forma, sem identidade, não se sentindo suficientemente mulher, ainda assim não se sente lisa e plana o suficiente para ser como um homem e sente pela perda de seu filho. Nos versos seguintes, suas roupas começam a restituir sua identidade, como também outros objetos, como seu batom: “Aqui está meu batom. // Eu desenho na velha boca. / A boca vermelha que eu guardo com minha identidade.” E segue, no verso final, em casa com seu marido, ao declarar: “Me encontro outra vez. Não sou uma sombra [...]. / Eu sou uma esposa.”

Sua identidade, segundo Annas (1988), vai se refazendo em termos sociais, com suas roupas, batom e papel de esposa. Nesse mesmo sentindo, Novales (1993) aponta que a segunda voz se identifica apenas por meio de negações – como no verso acima cotejado, em que ela não se sente nem mulher nem homem –, ou por adotar papéis convencionais. “Eu sou uma esposa”, sugere que é impossível para ela, mulher, se tornar completa e integral em um ambiente masculino, e que o modo de a mulher conseguir encontrar sua completude em um mundo masculino é descobrindo seus próprios recursos internos.

Por fim, ao sair do hospital, encontramos o último uso de *flat* pela segunda voz, importante ressaltar pois sua tradução muda a interpretação de seu final: “I am flat and virginal, which means nothing has happened,”. Montada com sua identidade, ela se sente ela novamente, está pronta para outra tentativa, e por isso traduzimos o trecho acima como “Estou plana e virginal, o que significa que nada aconteceu”. Pode ser vista como uma condição de recomeço, uma possibilidade de nova tentativa, ainda que o “nada aconteceu” seja claramente falso. Macedo parece seguir o mesmo pensamento e traduz utilizando novamente o vazia, pois aqui estamos falando de fertilidade, e da perda do feto “Estou vazia e virginal, o que significa que nada aconteceu”. Já Della Valle traduz como um estado de ser “Sou reta e virginal, o que significa que nada aconteceu”, aproximando-a mais dos homens, já que usa como tradução do verbo *to be* não o “estou” mas o “sou”: a segunda voz aqui se tornou como os homens, foi totalmente absorvida, não está apenas num estado semelhante ao deles, temporariamente.

*Flat e flatness* são recorrentes durante todo o monólogo da segunda voz, mas o vocábulo também ecoa nas outras vozes. A primeira voz descreve os bebês como *flat*, um adjetivo que



para ela parece indicar a falta de experiência do bebê, mas também a uniformidade que a sociedade quer impor ao recém-nascido, entretanto, o amor da mãe consegue redimir a condição do bebê, que transforma nada em algo pródigo, e em sua última fala, aparece rodeada de símbolos de natureza e fertilidade, enfatizando a completude da primeira voz (NOVALES, 1993). A terceira voz usa *flatness* de modo similar ao descrever como os médicos são culpados pelo seu estado:

**Plath (1981)**

I am a mountain now, among mountainy women.  
 The doctors move among us as if our bigness  
 Frightened the mind. They smile like fools.  
 They are to blame for what I am, and they know it.  
 They hug their flatness like a kind of health.

*Flatness* aqui aparece claramente em contraste com *mountain*, pois a estudante se descreve a si e as mulheres grávidas como montanhas, deitadas em seus leitos e suas barrigas lado a lado como cordilheiras, enquanto os médicos, que ela toma como representantes de todos os homens, e os culpa pela sua situação, são planos, e usam de sua planura como proteção, como se a gravidez fosse uma doença e eles estivessem sadios em comparação. As mulheres ali estão em “condição” de gravidez, elas não *são* montanhas, elas *estão* montanhas nesse momento. A tradução de Macedo de “mulheres-montanhas” parece colocar a estudante entre as “verdadeiras mulheres”, pois agora que ela é uma montanha, com as mulheres-montanhas, ela finalmente se tornou uma delas. A nossa tradução e de Della Valle usa de adjetivo para caracterizar as mulheres, e assim ambas traduzimos como “mulheres montanhosas”, deixando aberta a interpretação da condição das mulheres, como podemos ver nos trechos abaixo.

**Macedo (2004)**

Sou uma montanha agora, entre mulheres-montanhas.  
 Os médicos movem-se no meio de nós como se o nosso tamanho  
 Lhes estremecesse a alma. Mostram um sorriso idiota.  
 São culpados daquilo que sou, e sabem-no bem.  
 Aconchegam os seus ventres rasos como um bem precioso.

**Della Valle (2007)**

Agora sou montanha, entre mulheres montanhosas.  
 Os doutores andam entre nós como se nosso tamanho  
 Apavorasse a mente. Sorriem como tolos.  
 Eles têm culpa pelo que sou, e sabem disso.  
 Eles abraçam sua retidão como se fosse um tipo de saúde.

### **Nossa (2020)**

Sou uma montanha agora, entre mulheres montanhosas.  
 Os médicos se movem entre nós como se nossa imensidão  
 Amedrontasse a mente. Eles sorriem feito idiotas.  
 São culpados por eu estar assim, e sabem disso.  
 Abraçam suas planuras como se fosse saúde.

Como *flatness* aqui está sendo usada novamente para contrastar fertilidade feminina e infertilidade masculina, Macedo escolhe usar “raso”, como em tantos outros versos; entretanto, acreditamos que aqui a escolha de “vazio” – outra palavra que a tradutora utilizou outras vezes para *flat(ness)* – faria mais sentido, como também produziria uma sonoridade mais agradável pela aliteração de “ventres vazios”. Della Valle mantém a escolha de “retidão”, assim relacionando mais ao caráter masculino em relação a situação das mulheres grávidas. Aqui podemos pensar na questão da terceira voz estar grávida em decorrência de um estupro; e os médicos, como representantes de todos os homens são culpados de todos os seus males. Nós também mantemos nossa escolha tradutória de “planura” para *flatness* e acreditamos aqui apresentar melhor a associação geográfica da planura com a infertilidade e das montanhas com a fertilidade.

Para a última discussão relacionada ao termo *flat*, apontamos outra fala da terceira voz. Ao retornar às condições de sua vida anterior à gravidez, a estudante volta para a universidade, onde contempla os movimentos a sua volta, em que todos estão alheios as suas experiências.

### **Plath (1981)**

Hot noon in the meadows. The buttercups  
 Swelter and melt, and the lovers  
 Pass by, pass by.  
 They are black and flat as shadows.

Em um dia desagradavelmente quente, os casais que passam por ela são *black and flat* como sombras. *Flat* é sempre usado em conotação negativa no poema, então a descrição dos casais com associações negativas pode nos dizer que seu trauma do estupro culminado em uma gravidez tenha tirado seu interesse em um relacionamento. A escolha da tradução de *flat* de ambas as tradutoras não corresponde com a descrição de sombra, pois uma sombra não é rasa (no sentido de não ter elevações) e nem vazia, e aqui não estamos mais no campo da dicotomia mulheres férteis e homens inférteis, conforme podemos observar.

#### **Macedo (2004)**

Meio-dia quente nos campos. Os ranúnculos  
 Transpiram e derretem, e os apaixonados  
 Passam e voltam a passar.  
 São negros e rasos como sombras.

#### **Della Valle (2007)**

Tarde quente no campo. Os botões-de-ouro  
 Transpiram e derretem, e os amantes  
 Passam por mim, passam por mim.  
 Negros e vazios como sombras.

Assim, e pensando como as escolhas das tradutoras parecem ter se invertido nesse verso, pois Macedo, que não havia decidido por manter uma única tradução para *flat*, aqui decide manter sua escolha de “raso”, enquanto Della Valle que havia mantido apenas uma escolha, “reto”, que aqui faria mais sentido para descrever uma sombra, decide traduzir como “vazio”. A nossa decisão foi manter a mesma palavra sempre usada, “plano”, que descreve a sombra de forma mais precisa e mantém a ideia de algo sem vida quando combinado com escuro, conforme podemos ver abaixo:

#### **Nossa (2020)**

Meio-dia quente nos campos. As margaridas  
 Derretem e transpiram, e os amantes  
 Passeiam, passeiam.  
 São escuros e planos como sombras.

Os amantes não lhe interessam, são escuros e sem vida, como uma sombra. Neste trecho gostaríamos de apontar algo que fizemos no poema todo, conforme mencionado no começo do capítulo, que foi uma espécie de *hijacking* (sequestro), que consistiu na tradução de “escuro” para todas os usos de *black* que soavam racistas para nós, como podemos ver no último verso. *Black* é uma cor, preto; porém, assim como negro, tem toda conotação histórica associada à exploração de povos escravizados no Brasil e entendemos que seu uso como uma cor ou para descrever algum objeto pode contribuir para a desumanização de povos descritos como negros ou pretos. Por isso decidimos traduzir todas as ocorrências de *black* como “escuro”, que não está banhado por luz; os amantes que passeiam “são escuros e planos como sombras”.

Outro ponto relacionado a essa estrofe que queremos levantar é a tradução de *buttercups*. *Buttercups* são flores da família dos ranúnculos, como traz Macedo, e são comumente chamados de botões-de-ouro, como traduz Della Valle. Entretanto, achamos que a ideia central dos dois versos é demonstrar como está quente nos campos da universidade; está tão quente que as “flores de manteiga” (*buttercups*) estão derretendo. Por esse motivo decidimos traduzir *buttercups* como “margaridas”, que não deixam de ter um centro amarelo e podem também ser encontradas em campos. Além disso, consideramos a semelhança sonora da “margarida” com “margarina”, possibilitando uma associação pelo som que invocaria também a imagem das flores derretendo; e pelo mesmo motivo decidimos inverter a ordem das palavras, para “derreter” seguir “margarida” e deixar a imagem, espera-se, mais visível e compreensível: “As margaridas / Derretem e transpiram, e os amantes [...]”.

Discutidas as tensões que *flat(ness)* faz ecoar no poema, gostaríamos de seguir para outros pontos que acreditamos ser pertinentes no cotejo da obra.

#### 4.4 O TRAUMA DA TERCEIRA VOZ: O ESTUPRO NA INTERTEXTUALIDADE, DESCONFIANÇA DO MUNDO DOS MÉDICOS E REJEIÇÃO DA MATERNIDADE

A terceira voz, a estudante, é a que mais se diferencia das três vozes. Ela é quem possui menos falas, está entre as duas outras vozes e possui um estilo de linguagem diferente. Suas falas são mais curtas, repetindo o lamento de “Eu não estava pronta”, contrastando com a esposa, que no último verso de sua primeira fala declara “Estou pronta”, pois ao contrário da esposa, a estudante não deseja ter sua filha, pois é resultado de um estupro sofrido por ela. Os eventos traumáticos, escreve Cathy Caruth (1996), são narrados geralmente usando linguagem poética, e acreditamos que por esse motivo que a terceira voz escolha abordar o tema do estupro por meio de uma alusão intertextual, conforme podemos ver abaixo:

**Plath (1981)**

Stars and showers of gold—conceptions, conceptions!  
 I remember a white, cold wing  
 And the great swan, with its terrible look,  
 Coming at me, like a castle, from the top of the river.  
 There is a snake in swans.  
 He glided by; his eye had a black meaning.  
 I saw the world in it—small, mean and black,  
 Every little word hooked to every little word, and act to act.  
 A hot blue day had budded into something. //  
 I wasn't ready. The white clouds rearing  
 Aside were dragging me in four directions.

Chuvas de ouro faz referência ao mito da princesa Dânae e Zeus. Zeus, apaixonado pela princesa trancada em uma torre de bronze, se transmuta em uma chuva de ouro, entra por um buraco no teto, cai sobre o colo de Dânae e a engravida contra sua vontade. O segundo é referência ao mito de Leda e o Cisne, no qual Zeus se transforma em um cisne, estupra Leda e a engravida também (OVÍDIO, 2015, [s.p.]). Temos diversos pontos a serem levantados, então vamos apresentar todas as traduções e analisar em seguida:

**Macedo (2004)**

Estrelas e chuvas douradas — concepções, concepções!  
 Lembro-me de uma asa branca e fria //  
 E de um enorme cisne, de olhar aterrorador,  
 Vindo em direção a mim, como uma torre, do cimo do rio.  
 Em todo o cisne há uma serpente.  
 Ele deslizou junto a mim; tinha um olhar carregado de ameaças.  
 Vi nele o mundo — pequeno, mesquinho, ameaçador.  
 A mais pequena palavra dependente da mais pequena palavra, o gesto do gesto.  
 Um dia quente e azul tinha brotado. //  
 Eu não estava preparada. As nuvens brancas que se formavam  
 Arrastavam-me em todas as direções.

**Della Valle (2007)**

Estrelas e chuvas de ouro – concepções, concepções!  
 Eu me lembro de uma asa branca, fria //  
 E o grande cisne, com seu ar terrível,  
 Vindo em minha direção, feito um castelo, de cima do rio.  
 Há uma serpente nos cisnes.  
 Passou deslizando. No olho dele um intento negro.  
 Vi o mundo nesse olho – pequeno, negro, mau,  
 Cada palavrinha enganchada em outra, ato no ato.  
 Um dia quente e azul floresceu noutra coisa. //  
 Eu não estava pronta. As nuvens brancas subindo  
 Me arrastavam para longe em quatro direções.

**Nossa (2020)**

Estrelas e chuvas de ouro – concepções, concepções!  
 Lembro de uma asa branca e fria, //  
 E o enorme cisne, com seu olhar repugnante,  
 Vindo em minha direção, como um castelo, do topo do rio.  
 Há algo serpentino em cisnes.  
 Ele deslizou até mim, em seu olhar havia um sinistro significado.  
 Eu vi o mundo ali – pequeno, malvado e escuro.  
 Cada pequena palavra enganchada a outra, e ato em ato.  
 Um dia quente e azul floresceu em algo. //  
 Eu não estava pronta. As nuvens brancas me cercavam  
 E me arrastavam para quatro direções.

O primeiro aspecto que gostaríamos de ressaltar é *showers of gold*. Macedo traduz o trecho como “chuva dourada”, adjetivando a chuva, mais próxima de *golden shower*, mas que pode tirar um pouco o foco do mito, visto que o no mito Zeus engravida Dânae com uma chuva de moedas de ouro. É literalmente ouro que cai sobre ela, então a imagem de chuva dourada, possa talvez não relacionar para leitores/as atuais ao mito, mas sim a outros atos sexuais, consensuais, entre humanos. Nós e Della Valle mantemos a relação mais direta com o mito e traduzimos com “chuvas de ouro”.

Os versos seguintes evocam outro mito que envolve Zeus estuprando uma mortal, agora Leda, e o cisne se encaminha para a estudante. Há uma serpente nele, nos trazendo a imagem do falo ereto, pronto para dar o bote. Na aproximação, a voz diz “He glided by; his eye had a black meaning”, e ao usar o pronome *he*, ela deixa claro que é um homem, e não realmente um animal, *it*. Nossas traduções se diferem nesse verso e achamos importante ressaltar alguns detalhes. Macedo escreve que “Ele deslizou junto a mim; tinha um olhar carregado de ameaças”, traduzindo *glided* por “deslizou”, mantém a imagem de algo serpentino vindo até ela, e sentimos a apreensão, então finaliza bem explicativa, ao dizer que o olhar era carregado de ameaça, deixando explícito a intenção do “cisne”. Della Valle deixa a ameaça mais subentendida e escreve: “Passou deslizando. No olho dele um intento negro.” A escolha do verbo “passar” talvez faça com que tenhamos a ideia de que ele não vai se aproximar, está apenas passando, não corremos perigo. Na segunda frase gostaríamos novamente de apontar a questão de usar “negro” no lugar da cor preta, que, para nós, possui conotações racistas, por isso decidimos modificar o verso, como segue: “Ele deslizou até mim, em seu olhar havia um sinistro significado”. Como Macedo, aproximamos o cisne da estudante, ele vem junto/até ela. Decidimos utilizar a palavra sinistro para criar uma sonoridade sibilante de cobra, e também porque, segundo o Dicionário Aulete, sinistro significa algo que provoca terror, que pressagia uma desgraça, que é exatamente o que irá acontecer, quando ela diz: “Every little word hooked to every little word, and act to act”. A tradução de Macedo, não passa a violência da frase, como podemos ver “A mais pequena palavra dependente da mais pequena palavra, o gesto do gesto”. Nos parece uma conversa casual, e não a conclusão da violência. Della Valle e nós escolhemos traduzir *hook* por “enganchar”, o que nos dá a imagem de algo que não há como escapar; e *act* por “ato”, para representar o ato sexual forçado.

No próximo verso, descobre-se que o estupro resultou em gravidez, quando mais uma vez é usado um termo relacionado à botânica para marcar a fertilidade: “A hot blue day had budded into something”. Macedo traduz *budded* como “brotar”, e apesar de ser o termo mais próximo, acreditamos que nossa escolha e de Della Valle de traduzir como “florescer” apresenta uma imagem mais sexual em oposição a “deflorar”, por exemplo, e deixa mais explícito a natureza sexual do acontecido. E por fim, nos dois versos finais, temos as nuvens brancas, possivelmente usadas como metáfora para a confusão da terceira voz ao ver o “cisne”: “The white clouds rearing / Aside were dragging me in four directions”. O maior desafio desses versos foi converter a ideia do *rearing aside*, pois é uma imagem de algo se levantando, mas indo para trás e para os lados, ao mesmo tempo que desnorteia a estudante. Assim, nós decidimos por cercar a terceira voz, não a deixando escapar, criando uma imagem de

confinamento, que as asas e as nuvens levantassem ou que se transformassem pela velocidade, borrando sua visão e a restringindo fisicamente: “As nuvens brancas me cercavam / E me arrastavam para quatro direções”.

Em sua próxima fala a terceira voz está no hospital, um ambiente que ela considera hostil. Temerosa do parto, ela o associa a horror e tortura: “Vi a branca e limpa sala de parto, com seus instrumentos. / É um lugar de gritos, não é feliz”, e ela vai além, em direção a violência maior e diz querer ter abortado ou, hiperbolicamente, assassinado sua filha: “I should have murdered this, that murders me”. Macedo ameniza o verso com “Deveria ter matado isto, que me mata a mim”. Matar, entretanto, não nos transmite o choque que se espera do verso, da caracterização do feto como ser humano de direito. Por isso decidimos traduzir como “Eu deveria ter assassinado isso que me assassina”, para explicitar o desejo da estudante e também criar um ritmo sibilante com o “isso”, deixando como um sussurro raivoso. Della Valle é ainda mais explícita, traduzindo o verso como “Devia ter assassinado essa coisa, que me assassina”, desumanizando totalmente o feto.

Na terceira voz percebemos mais diretamente o lado negativo da gravidez, ainda mais decorrente de um estupro. O parto não é descrito no poema, e ao mover direto para a reação da estudante à filha recém-nascida, percebemos novamente um contraste maior entre a terceira e a primeira voz, ainda mais pelo fato de a fala da terceira voz estar entre duas falas da primeira voz, incitando a comparação entre as duas situações opostas. A estudante dá à luz uma menina, e a rejeita, a esposa dá à luz um menino, o ama e o aceita. A estudante vê sua filha como uma ameaça, algo estranho, terrível, ameaçador, já o relacionamento da esposa com seu filho é protetor e amoroso. Entretanto, apesar de um contraste maior entre a primeira e a terceira voz, a segunda voz tem papel tão importante quanto, pois, novamente, o entrelace de suas falas incita a comparação entre os diferentes modos de lidar com gravidez, maternidade, perda, sociedade, como escreve Souffrant.

Há um eco, distorção e movimento entre uma triangulação de vozes. Esse efeito também permite que Plath inclua declarações poderosas em linguagem simples, alternando entre o choque de grandes imagens e a simplicidade impressionante de declarações como “Eu não estava pronta”<sup>52</sup> (SOUFFRANT, 2009, p. 30).

Esse movimento que as vozes fazem, apresentando diferentes emoções em relação a maternidade, contrapondo e ecoando sentimentos, faz do poema um caleidoscópio de

---

<sup>52</sup> Na fonte: There is an echoing, distorting, and moving between, a triangulation of voices. This effect also allows Plath to include powerful statements in plain language, alternating between the shock of grand imagery and the stunning simplicity of statements such as “I was not ready”.



experiências diversas de maternidade. Todas as vozes, apesar das diferentes experiências com parto e o mundo masculino, tem algo em comum, elas não rejeitam sua vida.

#### 4.5 GÊNERO GRAMATICAL DE TERMOS-CHAVE: *FACE* E *RAY*

Um ponto final que gostaríamos de discutir é a respeito das escolhas tradutórias dos gêneros gramaticais de outros dois termos-chave do poema. Achamos importante discutir o gênero das palavras e a concordância das palavras com o gênero porque em inglês não temos marcação de gênero gramatical, porém em português as classes gramáticas são importantes, elas podem até mudar o entendimento do texto.

O primeiro termo é *face*, já mencionado no início do capítulo, mas queremos aprofundar sua análise. O termo ecoa por toda obra, mas é utilizado principalmente pela terceira voz, que parece ser a mais preocupada com a manutenção de sua identidade, e busca se encontrar novamente após o aborto. Para a tradução do termo em português, temos duas possibilidades principais: *rosto* e *face*, que possuem a diferença de gênero gramatical, sendo substantivos masculino e feminino, respectivamente.

Macedo e Della Valle utilizam as duas traduções em seu texto, fazendo o uso intercalado, do qual não conseguimos identificar nenhum padrão específico. Nossa teoria inicial era de que a escolha se dava em relação ao gênero do verbo, adjetivo ou substantivo que acompanhava a palavra *face*, porém em vários momentos essa hipótese não se comprova. No verso abaixo, por exemplo, a segunda voz está falando sobre o feto que acabou de perder, perfeito e sagrado apenas porque não nasceu:

##### **Plath (1981)**

The face of the unborn one that loved its perfections,  
The face of the dead one that could only be perfect  
In its easy peace, could only keep holy so.

Como também apresentado no início do capítulo, nós padronizamos a tradução do termo, sempre traduzindo como “face”, e tentando manter a concordância de gênero no feminino, pelo motivo de associar *face* à identidade da voz, que é feminina. Tradutoras e teóricas feministas tem apontado como as metáforas para tradução são geralmente baseadas em visões misóginas dos papéis de gêneros e de violência contra as mulheres. Isso demonstra,

segundo Von Flotow (1991, p. 82), as “relações de poder entre os sexos, e revela o medo maternal (ou da língua mãe), a necessidade de a proteger (controlar), como também a necessidade de manter a posse de seus filhos (textos)”<sup>53</sup>. Por isso, sempre que possível, escolhemos utilizar o feminino em nossa tradução e trabalho, onde geralmente se usa o masculino para marcar o gênero neutro.

Não foi possível, no entanto, mantermos a concordância de gênero dos dois substantivos nesse trecho porque queríamos dar destaque às palavras *unborn* e *dead*, e o choque que elas causam, como apresentamos:

### **Nossa (2020)**

A face do feto que amava suas perfeições,  
A face do morto que poderia ser perfeito apenas  
Em sua cômoda paz, poderia se manter sagrado apenas assim.

Como colocado, acreditávamos que quando escolhido o termo “face”, o verbo iria acompanhar o substantivo, então no caso da tradução de Macedo, supúnhamos que seria usado “rosto”, substantivo masculino para acompanhar “nascido” ou “morto”, como faz em verso anterior “Os rostos sem vida dos homens importantes”. Porém não foi o caso, como podemos ver:

### **Macedo (2004)**

A face do que não tinha nascido e amava as suas perfeições,  
A face do que jazia morto e que só encontraria a perfeição  
Na sua tranquila paz, só assim se manteria sagrado.

Della Valle, no mesmo sentido, não conseguimos encontrar um padrão de escolha entre “rosto” e “face”. Nesse mesmo trecho, ao contrário de Macedo, ela traduz como “rosto”, que seguiria nossa suposição:

### **Della Valle (2007)**

O rosto do que não nasceu e amava suas perfeições,  
O rosto do que morreu e só podia ser perfeito,

---

<sup>53</sup> Na fonte: Reflected the power relations between the sexes, and revealed the fear of the maternal (or the mother tongue), the need to protect (control) it as well as the need to retain the ownership of offspring (texts).

Em sua paz fácil, só assim podia se manter santo.

Porém em um trecho anterior ela utiliza “face” em um contexto masculino, como podemos ver: “Estes lençóis são tão brancos. As faces sem traços / Nuas e impossíveis, como as faces dos meus filhos”. “Traço” e “filho”, ambos substantivos masculinos, supostamente teria que ser utilizado rosto. O único padrão que notamos é que Macedo utiliza o termo “face” mais frequentemente, enquanto Della Valle faz o contrário, utiliza mais o termo “rosto”. Nós, como já colocado, padronizamos para “face”, para remeter a faceta, personalidades, identidades, fugindo apenas uma única vez quando traduzindo “Old winter-face, old barren one, old time bomb” por “Cara velha de inverno, infértil, velha bomba-relógio”.

Outro ponto que queremos destacar nesses versos é nossa escolha para a tradução de *unborn*. Como falamos anteriormente, a questão do aborto é um assunto importante para os feminismos, e caracterizar o produto do aborto como feto, tecido, e não como bebê, criança, é importante porque muita da linguagem antiaborto se apoia na ideia de que o feto é uma vida, ou será. Em nossa intenção de realçar os momentos mais sutis do texto, nossa escolha da tradução de *unborn* por “feto” se dá pelo fato de que usar “não nasceu”, ou “não tinha nascido”, como as outras traduções, ainda deixa o ponto de referência no bebê, sugere que teria nascido; soa como se estivéssemos matando porque tem a “vida” ali. Nossa escolha quer tirar a conotação de eufemismo, quer mostrar que não há vida, não há bebê, e sim um feto.

O segundo ponto sobre a escolha de palavras em função do gênero gramatical que gostaríamos de discutir é do trecho abaixo, pois suas escolhas modificam a interpretação da estrofe e do poema como um todo.

### **Plath (1981)**

What blue, moony ray ices their dreams?  
 I feel it enter me, cold, alien, like an instrument.  
 And that mad, hard face at the end of it, that O-mouth  
 Open in its gape of perpetual grieving.  
 It is she that drags the blood-black sea around  
 Month after month, with its voices of failure.

E as respectivas traduções, em ordem cronológica.

**Macedo (2004)**

De que gélidos e azulados raios de luar serão os seus sonhos?  
 Sinto-a a entrar dentro de mim, fria, estranha, como um instrumento.  
 E esse rosto louco e duro que me espera no fim, essa boca em forma de Ó  
 Aberta num esgar de perpetuo sofrimento.  
 É ela quem arrasta o mar negro de sangue  
 Mês após mês, com as suas vozes de fracasso.

**Della Valle (2007)**

Que raio azul, lunar, gela os seus sonhos?  
 Ele me penetra, frio, forasteiro, feito um instrumento.  
 E esse rosto duro e louco no fim dele, a boca em O  
 Aberta numa lacuna de luto perpétuo.  
 É ela que arrasta o mar negro-sangue por aí  
 Mês após mês, com suas vozes de fracasso.

**Nossa (2020)**

Qual raio azul da lua congela seus sonhos?  
 Eu sinto entrar em mim, frio, estranho, como um instrumento.  
 No final, aquela face louca, dura, a boca em ó  
 Aberta pasma em luto perpétuo.  
 É ela que arrasta o mar escuro de sangue?  
 Mês após mês, com suas vozes de fracasso.

O que a terceira voz sente entrar nela são os raios da lua, como um falo estéril, então faria sentido utilizar o substantivo masculino. Depois, quem está a observando é a lua, que controlaria os ciclos menstruais como controla as marés, fazendo da menstruação uma maré vermelha e um sinal de esterilidade, fracasso. A tradução de Macedo faz parecer que não são os “raios de luar” que penetram a secretária, mas a lua, pois no segundo verso o objeto direto e adjetivos mantêm a concordância no feminino: “Sinto-*a* a entrar dentro de mim, *fria*, estranha, como um instrumento”. Porém, em seguida, quando poderia manter o uso do feminino, ela escolhe traduzir *face* por “rosto”, que é então “louco e duro”. E nos versos finais retornamos ao gênero feminino e para a lua, que arrasta a secretaria em seu “mar negro de sangue” a faz fracassar em sua fertilidade.

Della Valle deixa ambos o “raio azul, lunar” e a menção a lua “e esse rosto duro e louco no fim dele, a boca em O” no masculino. Mas como Macedo, nos versos finais ela retorna ao gênero feminino, para também fazer a lua “arrastar o mar negro-sangue por aí”. Nós entendemos esse verso como contraditório, mostrando como para a terceira voz há um paradoxo e inversão, a lua, segundo Novales (1993), frequentemente associada à fertilidade, para ela é sinal de esterilidade. Ela aparece aqui como um eco da mesma lua que observa a primeira voz quando grávida, surpresa por com sua fertilidade. A lua controla tudo. Assim, nos primeiros versos entendemos que os raios da lua a penetram, um corpo estranho, e quem os controla, no verso seguinte, é a lua, é sua face que está ali “no final, aquela face louca, dura, a boca em ó”, e ela continua a controlar nos versos finais também, quando diz: “É ela que arrasta o mar escuro de sangue? / Mês após mês, com suas vozes de fracasso”.

Os ecos que vemos no poema são sentidos apenas por nós, público, que ouvimos as três vozes, enquanto elas não conseguem se ouvir. Essa falta de comunicação é importante porque reflete a imagem do mundo delas e suas relações com este mundo, que é masculino. Para Annas (1988, p. 77), o que *Three women* faz é evidenciar a diferença da experiência real de dar à luz, o amplo leque de sensações e sentimentos que são sentidos pelas mulheres, da definição social dessa experiência. *Three women* é um poema que, como defende Bassnett (2005), exalta as experiências maternas como unicamente feminina, e somente feminina. O poema contém uma multitude de significados que dá polifonia às três vozes e às *Três mulheres*, gerando a complexidade do poema.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebemos que apesar de Sylvia Plath ser imensamente conhecida, seus poemas e livros frequentemente traduzidos no Brasil, apenas uma pessoa, de todas para quem mencionamos *Three women: a poem for three voices*, conhecia a obra. Isso fez com que nossa pesquisa se firmasse ainda mais, na intenção de apresentar o poema para mais pessoas. A escolha de traduzir a obra nos mostrou também a dificuldade da tradução de um texto criativo, quantas escolhas são possíveis e quantos rumos podemos tomar, pois, desde que nos propomos traduzir *Three women*, até o presente momento, muitas coisas mudaram. O nosso percurso iniciou na intenção de fazer uma tradução para o palco, mas evoluiu para o entendimento do quão vasta essa qualificação de “para o palco” pode ser, nos libertando, de certa forma, para seguir um caminho diferente, focando nas temáticas feministas e permitindo que o trabalho exista por si, mas que possa, eventualmente, ser transportado para qualquer outra mídia.

Uma das questões principais trabalhadas foi a busca por conhecer e compreender a produção das obras de Plath, para então conseguir afastar a escritora de suas *personae*. Entender que seu estilo modernista tardio, com toques confessionais, é um estilo, e não suas reais experiências. Conseguir separar a autora de sua obra, algo que muitos críticos ainda fazem, e que acabou, inicialmente, nos influenciando, fazendo com que víssemos *Three women* como uma extensão de Plath, uma narração de sua vida. Entendido a autora, seus modos de escrita e temas recorrentes, nos voltamos novamente para a obra, para discutir as temáticas pelo viés dos estudos feministas da tradução, sempre conscientes de nosso papel como tradutoras que desejam fazer uma tradução atenta as questões do feminismo.

Apontamos ao longo do trabalho as questões do gênero do texto, e como este é de difícil classificação. Refletimos sobre as características da obra, tais como o seu título, que chama a obra de poema, a rubrica indicando o local em que se passará o drama e a apresentação de três vozes poéticas distintas. *Three women* está na linha entre drama e poesia, e nos apresenta uma multiplicidade de discursos, por isso decidimos classificá-lo como poema dramático, pois caminha entre os dois gêneros habilmente. No desenvolvimento da tradução refletimos sobre os desafios da tradução de textos poéticos, que recaí, conforme defende Britto (2017), nas escolhas acertadas das palavras para fazer os efeitos estéticos que a tradutora deseja, visto que em poesia cada componente é importante e cabe a tradutora priorizá-los de acordo com suas escolhas.

Assim, partimos para o cotejo das três traduções – Ana Gabriela Macedo (2004), Marina Della Valle (2007), e nossa (2020) – analisando algumas escolhas a partir de nosso recorte temático e fazendo um trabalho de crítica da tradução em relação as escolhas tradutórias, focando, principalmente, nos aspectos semânticos das traduções. O trabalho de transcrever os poemas lado a lado em uma planilha de MS Office *Excel* para comparar os versos e estrofes foi de imensa ajuda para o entendimento tanto do poema de partida – pois nesse processo foi sendo realizada uma análise literária mais profunda, que nos levou ao entendimento do arco de cada voz, e nos auxiliou a sair da contradição inicial em que afirmávamos que as três vozes eram distintas, mas fragmentos da voz poética – quanto dos projetos tradutórios das tradutoras, pois conseguimos nos debruçar mais facilmente e ver com clareza diversos aspectos para refletir como se deu a escolha de cada um.

No exercício comparativo das traduções exploramos os temas de maternidade, parto, aborto (espontâneo) e estupro, ressaltando sempre a multiplicidade das experiências maternas, e como o poema valida essas diferentes escolhas. Propomos traduções em que nossas escolhas permanecessem no mesmo campo semântico, tivessem a mesma invocação e guardassem o mesmo grau de polissemia do texto de partida, somados, sempre, ao nosso desejo de deixar pontos mais sensíveis do poema mais explícitos, como no caso do estupro e do aborto espontâneo. Dentro disso, buscamos então discutir as questões mais centrais do feminismo dentro do poema, como por exemplo, o uso do hospital como ferramenta de isolamento, e nossa escolha, ao contrário das outras tradutoras, de traduzir a frase inicial como “ala de maternidade” e fecharmos ainda mais o ambiente das mulheres da obra. Escolhemos ressaltar também, e principalmente, a questão do aborto, muito importante para os feminismos. Decidimos traduzir *unborn* por “feto” com o objetivo de desvincular a referência a um bebê, tirando o eufemismo e apresentando o que de fato é, um feto, não uma vida. No que concerne o vocábulo *flat*, tão múltiplo dentro da obra, ecoando nas três vozes e causando problemas para as três tradutoras, temos que entendê-lo, como defende Macedo, no contexto do poema, pois é ele quem representa a pluralidade de oposições em *Three women*. Independente das escolhas das tradutoras, de “vazio”, “reto” ou “plano”, já tanto exploradas no decorrer do trabalho, podemos perceber que as três traduções pautam suas escolhas na dicotomia de mulheres e homens, sempre pensando no contraste estabelecido no poema entre fertilidade feminina e infertilidade masculina.

Como nosso projeto tradutório se mostrou mais preocupado com a escolha das palavras e sua ordem, estendemos essa preocupação para o processo do cotejo, ou seja, comparamos as escolhas dos vocabulários e se estes se mantiveram no mesmo campo semântico. O projeto tradutório de Macedo (2004) se mostrou mais inclinado para a norma culta, pautando suas

escolhas em palavras menos usuais da fala comum, como também usando ênclises em diversos momentos. Já o projeto tradutório de Della Valle (2007) se pautou mais na performance da obra, buscando uma linguagem acessível, escolhendo palavras, em sua maioria, mais coloquiais, de fácil expressão. Tomadas as duas traduções, nossa tradução se configura como uma junção das duas, pois ao mesmo tempo que buscamos manter uma linguagem menos formal, mantivemos a escolha criteriosa das palavras, evitando coloquialidades, pois acreditamos não condizer com o estilo do poema de Plath.

Por todo o explorado durante a pesquisa, acreditamos que nossa maior contribuição se apresente na análise literária e tradução comentada de *Three women*, em conjunto com o diálogo das traduções de Macedo e Della Valle, ampliando, assim, o leque dos temas discutidos e as interpretações da obra, mostrando não somente as três distintas vozes do poema, mas também as três distintas vozes das traduções.

Apesar desta pesquisa estar sendo encerrada, não finalizamos nossos estudos sobre Plath. O nosso desejo de levar o poema dramático para o palco, que não foi possível pelo tamanho do *corpus* e pelo desconhecimento da mestrandia em tópicos mais pertinentes ao teatro, ainda se mantém. Para pesquisas futuras, gostaríamos de nos aprofundarmos nas teorias de tradução teatral e pensar como, se, e quais mudanças faríamos em nossa atual tradução do poema.

Por fim, gostaria, eu, de expressar o quanto cresci como pesquisadora e tradutora no percorrer da pesquisa. Foi realmente um exercício literário e tradutório que modificou a forma como via poesia e tradução. Cada escolha tradutória inicial cercada de apreensão, com medo de “manchar” o poema ou o nome de Plath foi se tornando mais assertiva e confiante. Acredito que nossa tradução e os resultados obtidos pela pesquisa fornecerão elementos que auxiliarão outras pesquisas, como também irão acrescentar a debates sobre Plath, *Three women* e os estudos feministas da tradução.



## REFERÊNCIAS

- ANNAS, Pamela J. **A disturbance in mirrors: The Poetry of Sylvia Plath**. Greenwood Press, New York, 1988.
- ANNAS, Pamela J. **The self in the world: The social context of Sylvia Plath's late poems**. In: *Women's Studies*. 1980.
- BASSNETT, Susan. **Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry**. 2005.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BASSNETT, Susan. **Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre**. In Susan Bassnett, André Lefevere ed. *Constructing culture: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.1998.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. In: **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução de Susana Kampff Lages. Werner Heidermann org. – 2. ed. – Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- BELK, Dianne Phillips. **An Interpretation of the Symbolism in Sylvia Plath's 'Three Women, a Poem for Three Voices'**. 60f. 1973. Tese – University of South Carolina, Columbia, 1973.
- BLUME, Rosvitha Friesen. **Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero**. In: *Fragmentos*, Florianópolis, n. 39. Julho-dezembro/2010, p. 121-130.
- BUTSCHER, Edward. **Sylvia Plath: Method and Madness**. 2003
- BYRNE, Mairéad Clare. **Full Figures: How Metaphor, Example, And Childbirth Make Culture**, 2001.
- BRYANT, Marsha. **IMAX Authorship: Teaching Plath and Her Unabridged Journals**. *Pedagogy*, vol. 4 no. 2, 2004, p. 241-261. Project MUSE. Disponível em: [muse.jhu.edu/article/55537](http://muse.jhu.edu/article/55537). Acesso em 01 de abril de 2019.
- CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?** Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. *TradTerm*, São Paulo, v. 29. Julho/2017, p. 216-250.
- DELLA VALLE, Marina, & Plath, Sylvia. **"Três Mulheres": Sylvia Plath e a maternidade**. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, (8), 9-45. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49425>. Acesso em 20 de set. de 2016.
- DE SWAAN, Abram. **Words of the world: the global language system**. London: Polity, 2001.

DRESSLER, Wolfgang U. MERLINI BARBARESI, Lavinia. **Morphopragmatics: Diminutives and Intensifiers in Italian, German and other Languages**. Berlin: Mouton de Gruyter. 1994.

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

FURLAN, Mauri. **A Missão do Tradutor – Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução**. In Cadernos de Tradução nº I. Florianópolis: UFSC, 1996, p.91-105.

GILL, Jo. **The Cambridge Introduction to Sylvia Plath**. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. Cambridge, 2008.

GILBERT, Sandra M. “**A Fine, White Flying Myth’: Confessions of a Plath Addict.**” *The Massachusetts Review*, vol. 19, no. 3, 1978, pp. 585–603. Disponível em: JSTOR, [www.jstor.org/stable/25088890](http://www.jstor.org/stable/25088890). Acesso em 11 dez. 2019.

GILBERT, Sandra M. “**My Name Is Darkness’: The Poetry of Self-Definition.**” *Contemporary Literature*, vol. 18, no. 4, 1977, pp. 443–457. Disponível em: [www.jstor.org/stable/1208171](http://www.jstor.org/stable/1208171). Acesso em 11 dez. 2019

HARALSON, Eric L. **Encyclopedia of American Poetry: The Twentieth Century**. Routledge; 1 edition, 2001.

HOWARD, Claud. “**The Dramatic Monologue: Its Origin and Development.**” In *Studies in Philology*, vol. 4, 1910, pp. 31–88. Disponível em: [www.jstor.org/stable/4171651](http://www.jstor.org/stable/4171651). Acesso em 21 de dezembro de 2020.

KENDALL, Tim. **Sylvia Plath – A Critical Study**. New York: Faber and Faber Limited, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela. **Three Women – A Poem for Three Voices by Sylvia Plath – a Portuguese Version. Can a Monologue be Polyphonic?** In. *Translating Gender*. (ed.) Eleonora Federici. Bern: Peter Lang, 2011.

MOSES, Kate. ‘**Sylvia Plath’s Voice, Annotated**’. In Anita Helle (ed.) *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*, 2007, pág. 89-117.

NEDER, Marcia. **Mãe Má: As sombras da maternidade**. *Revista Insight Inteligência*, 2012, p. 76-89.

NEDER, Marcia. In HuffPost Brasil. “**A maternidade só pode ser tratada como experiência de plenitude e felicidade**”, critica psicanalista. (Rep.) Amanda Mont'Alvão Veloso. Disponível em [http://www.brasilpost.com.br/2016/09/16/maternidade-imperfeitareal\\_n\\_11069142.html?utm\\_hp\\_ref=brazil&ncid=fcbklnkbrhpmg00000004](http://www.brasilpost.com.br/2016/09/16/maternidade-imperfeitareal_n_11069142.html?utm_hp_ref=brazil&ncid=fcbklnkbrhpmg00000004). Acesso em 21 de set. de 2016.

NOVALES, M. P. **The Theme of Female Creativity in Sylvia Plath's "Three Women. A Poem for Three Voices."** Barcelona English Language and Literature Studies. University of Barcelona. 1993: Vol.: 4 P. 37-46. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/120311/164734>. Acesso em 21 de maio de 2018.

OVÍDIO. **The Metamorphoses of Ovid**. California: Xist Publishing. Tradução de J.J. Howard, 2015.

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Ed. Ted Hughes, New York, Harper Collins, 1981.

PLATH, Sylvia. **A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr**. From *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press, and Ian Scott-Kilvery*. London: Routledge (1966).

PLATH, Sylvia. **Três mulheres: poema a três vozes**. Lisboa: Relógio d'água. Tradução de Ana Gabriela Macedo, 2004.

PLATH, Sylvia. **Letters Home**. Ed. Aurelia Plath, London: Faber & Faber, 1975.

PLATH, Sylvia. **The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962**. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000.

RIBEIRO JR., W.A. **Filomela, Procne e Tereu**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: [greeciantiga.org/arquivo.asp?num=1109](http://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=1109). Acesso em 26 de out. 2020.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

SHAUGHNESSY, Nicola. **The Dramatic Writings of Gertrude Stein, Virginia Woolf And Sylvia Plath, 1916-1962; Theatres Of identity**. The University of York. 1995.

SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies: New Paradigm or Shifting Viewpoints**. Amsterdam: John Benjamins, 2006.

SOUFFRANT, Leah. **Mother Delivers Experiment: Poetry of Motherhood: Plath, Derricotte, Zucker, and Holbrook**. In *Women's Studies Quarterly*, vol. 37, no. 3/4, 2009. Disponível em: [www.jstor.org/stable/27740571](http://www.jstor.org/stable/27740571). Acesso em 02 de ago 2020.

VON FLOTOW, Luise. **Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories**. Traduire la théorie, 1991.

WOOLF, Virginia. **The Pargiters: A novel-essay**. New York: The New York Public Library. 1931.

**APÊNDICE A - Tradução do poema *Three women: a poem for three voices*, de Sylvia Plath**

**Três mulheres: um poema para três vozes**

*Cenário: Uma ala de maternidade e adjacências*

**PRIMEIRA VOZ:**

Sou lenta como o mundo. Sou muito paciente,  
Girando em minha volta, sois e estrelas  
Me observam com atenção.  
A preocupação da lua é mais pessoal:  
Ela passa e volta a passar, luminosa como uma enfermeira.  
Ela sente muito pelo que vai acontecer? Acredito que não.  
Está apenas surpresa com a fertilidade.

Quando saio, aconteço.  
Não preciso pensar, nem ensaiar.  
O que acontece em mim acontece sem atenção.  
O faisão está na colina;  
Arrumando suas penas marrons.  
Não consigo deixar de sorrir pelo que sei.  
Folhas e pétalas me cuidam. Estou pronta.

**SEGUNDA VOZ:**

Quando eu a vi, a pequena sangria vermelha, não acreditei.  
Via homens caminharem em minha volta no escritório. Eram tão planos!  
Havia algo de papelão neles, e agora eu havia contraído,  
Uma planura plana de ideias, destruições,  
Escavadeiras, guilhotinas, câmaras brancas de onde gritos ecoavam,  
Ecoavam sem fim – e os anjos gelados, as abstrações.  
Sentada em minha mesa com minha meia-calça, meu salto alto,  
E o homem para quem trabalho riu: “Viu algo horrível?  
Está tão pálida, de repente”. E eu disse nada.  
Eu vi a morte nas árvores desfolhadas, uma privação.  
Não conseguia acreditar. É tão difícil  
Para o espírito conceber uma face, uma boca?  
As letras surgem das teclas pretas, e as teclas pretas surgem  
De meus dedos alfabéticos, encomendando peças,

Partes, pedaços, engrenagens, os múltiplos brilhantes.  
Estou morrendo sentada. Perdendo uma dimensão.  
Trens rugem em meus ouvidos, embarque, embarque!  
A linha prata do trem do tempo se esvazia ao longe,  
O céu branco se esvazia de sua promessa, como uma taça.

Esses são meus pés, esses ecos mecânicos.  
Tap, tap, tap, perna de metal. O meu querer é insuficiente.

Isso é uma doença que levo para casa, uma morte.  
Outra vez, uma morte. Está no ar,  
As partículas da destruição que inalo? Sou uma pulsação  
Que declina e declina, mirando o anjo gelado?  
É esta minha amante, então? Essa morte, essa morte?  
Quando criança amava um nome corroído pelo líquen.  
É este o pecado, então? Este velho morto amor pela morte?

#### TERCEIRA VOZ:

Lembro do minuto que soube de certeza.  
O vento frio sacudia os salgueiros.  
A face na lagoa era linda, mas não era minha –  
Possuía um olhar de consequência, como todo o resto,  
E tudo que podia ver era perigo: pombas e palavras,  
Estrelas e chuvas de ouro – concepções, concepções!  
Lembro de uma asa branca e fria,

E o enorme cisne, com seu olhar repugnante,  
Vindo em minha direção, como um castelo, do topo do rio.  
Há algo serpentino em cisnes.  
Ele deslizou até mim, em seu olhar havia um sinistro significado.  
Eu vi o mundo ali – pequeno, malvado e escuro.  
Cada pequena palavra enganchada a cada pequena palavra, e ato em ato.  
Um dia quente e azul floresceu em algo.

Eu não estava pronta. As nuvens brancas me cercavam  
E me arrastavam para quatro direções.  
Eu não estava pronta.  
Não havia adorações.  
Achei que poderia negar a consequência –  
Mas era tarde demais. Era tarde demais, e a face  
Foi se formando com amor, como se eu estivesse pronta.

#### SEGUNDA VOZ:

É um mundo de neve agora. Eu não estou em casa.  
Como são brancos estes lençóis. As faces não têm feições.  
São carecas e impossíveis, como as faces de minhas crianças,  
Os pequenos doentes que escapam de meus braços.  
Outras crianças não me tocam: elas são terríveis.  
Possuem muitas cores, muita vida. Não são silenciosas,  
Silêncio, como os pequenos vazios que carrego.

Tive minhas chances. Tentei e tentei.  
 Costurei vida dentro de mim como um órgão raro,  
 E caminhei de forma cuidadosa, insegura, como algo raro.  
 Tentei não pensar tanto. Tentei ser natural.  
 Tentei ser cega de amores, como as outras mulheres,  
 Cega em minha cama, com meu cego e querido amor,  
 Não procurar, através da grossa escuridão, pela face do outro.

Não olhei. Mas a face ainda estava lá,  
 A face do feto que amava suas perfeições,  
 A face do morto que poderia ser perfeito apenas  
 Em sua cômoda paz, poderia se manter sagrado apenas assim.  
 E então havia outras faces. Faces de nações,  
 Governos, parlamentos, sociedades,  
 Faces sem traços de homens importantes.

São esses homens que me preocupam:  
 São tão invejosos de tudo que não é plano! São deuses invejosos  
 Que tornariam o mundo todo plano porque eles são.  
 Vejo o Pai conversando com o Filho.  
 Toda essa planura só pode ser sagrada.  
 “Vamos fazer um paraíso”, dizem.  
 “Vamos aplanar e limpar toda a sujeira dessas almas”.

#### PRIMEIRA VOZ:

Estou calma. Estou calma. É a calmaria antes da tempestade:  
 O minuto amarelo antes do vento andar, quando as folhas  
 Erguem suas mãos pálidas. É tão quieto aqui.  
 Os lençóis, as faces, são brancos e imóveis, como relógios.  
 Vozes recuam e ecoam. Seus hieróglifos visíveis,  
 Em telas planas de pergaminhos para proteger do vento.  
 Eles pintam segredos em árabe, chinês!

Sou tola e marrom. Sou uma semente prestes a partir.  
 O amarronzado é meu eu morto, e é sombrio.  
 Não deseja ser mais, ou diferente.  
 O crepúsculo me cobre de azul agora, como Maria.  
 Oh cor de distância e esquecimento!  
 Quando será, o momento em que o tempo irá romper  
 E a eternidade irá tragar, e eu me afogar completamente?

Converso comigo, comigo apenas, separada –  
 Limpa e repulsiva de desinfetantes, sacrificial.

A espera pesa minhas pálpebras. Pesa como sono,  
 Como um grande mar. Longe, longe, sinto a primeira onda puxar  
 A carga de agonia em minha direção, inevitável, como a maré.  
 E eu, uma concha, ecoando nesta praia branca  
 Encaro as vozes que sobrecarregam, o terrível elemento.

TERCEIRA VOZ:

Sou uma montanha agora, entre mulheres montanhosas.  
 Os médicos se movem entre nós como se nossa imensidão  
 Amedrontasse a mente. Eles sorriem feito idiotas.  
 São culpados por eu estar assim, e sabem disso.  
 Abraçam suas planuras como se fosse saúde.  
 E se eles fossem surpreendidos, como eu?  
 Iriam enlouquecer.

E se duas vidas vazassem entre minhas coxas?  
 Vi a branca e limpa sala de parto, com os instrumentos.  
 É um lugar de gritos. Não é feliz.  
 “Você virá aqui quando estiver pronta”.  
 As luzes da noite são de uma lua vermelha e opaca. Estão opacas de sangue.  
 Eu não estou pronta para o que irá acontecer.  
 Eu deveria ter assassinado isso que me assassina.

PRIMEIRA VOZ:

Não há milagre mais cruel que esse.  
 Sou arrastada pelos cavalos, os cascos de ferro.  
 Eu aguento. Eu aguento firme. Eu cumpro um trabalho.  
 Túnel escuro, por onde apressam as visitas,  
 As visitas, as manifestações, as faces surpresas.  
 Sou o centro de uma atrocidade.  
 Que dores, que tristezas devo carregar como mãe?

Pode algo tão inocente matar e matar? Suga minha vida.  
 As árvores secam na rua. A chuva é corrosiva.  
 Sinto ela em minha língua, e os horrores maleáveis,  
 Os horrores imóveis, as desprezadas madrinhas  
 Com seus corações que batem e batem, com suas bolsas de instrumentos.  
 Eu serei parede e telhado, protegendo.  
 Eu serei céu e colina de bem: Me deixe ser!

Um poder cresce em mim, uma velha tenacidade.  
 Estou rompendo como o mundo. Há uma escuridão,  
 Esse ataque de escuridão. Eu pouso minhas mãos em uma montanha.  
 O ar é denso. É denso com esse labor.

Eu sou usada. Sou pulsada em uso.  
 Meus olhos são comprimidos por essa escuridão.  
 Eu vejo o nada.

SEGUNDA VOZ:

Eu sou acusada. Sonho com massacres.  
 Eu sou um jardim de agonias pretas e vermelhas. E as bebo  
 Me odiando, odiando e sentindo medo. E agora o mundo concebe  
 Seu final e corre na direção ao fim, com os braços abertos em amor.  
 É um amor da morte que adocece tudo.  
 Um sol morto mancha o papel-jornal. É vermelho.  
 Eu perco vida após vida. A terra escura as bebe.

Ela nos vampiriza todos. Assim ela nos sustenta,  
 Nos engorda, é gentil. Sua boca é vermelha.  
 Eu a conheço. A conheço intimamente –  
 Cara velha de inverno, infértil, velha bomba-relógio.  
 Homens a usam vilmente. Ela vai devorá-los.  
 Devorá-los, devorá-los, devorá-los no final.  
 O sol se pôs. Eu morro. Eu faço uma morte.

PRIMEIRA VOZ:

Quem é ele, esse menino azul, furioso  
 Brilhoso e estranho, como se tivesse sido arremessado de uma estrela?  
 Parece tão furioso!  
 Voou para dentro do quarto, acompanhado de um grito.  
 O azul suaviza. Ele é humano, afinal.  
 Uma lótus vermelha se abre em um lago de sangue;  
 Eles estão me costurando com seda, como se eu fosse um tecido.

O que meus dedos faziam antes de o segurar?  
 O que meu coração fazia com seu amor?  
 Nunca vi nada tão claro.  
 Suas pálpebras são como flores roxas  
 E macio como uma mariposa, seu respirar  
 Eu não vou soltar.  
 Não há malícia ou deformações nele. Que continue assim.

SEGUNDA VOZ:

Lá está a lua na alta janela. Acabou.  
 O inverno preenche minha alma! E aquela luz de calcário  
 Pousando suas camadas nas janelas, janelas de escritórios vazios,  
 Salas de aulas vazias, igrejas vazias. O, quanto vazio!  
 Há uma suspensão. Uma terrível suspensão de tudo.



Esses corpos empilhados em minha volta agora, esses corpos gelados-  
Qual raio azul da lua congela seus sonhos?

Eu sinto algo entrar em mim, frio, estranho, como um instrumento.  
No final, aquela face louca, dura, a boca em ó  
Aberta pasma em luto perpétuo.  
É ela que arrasta o mar escuro como sangue?  
Mês após mês, com suas vozes de fracasso.  
Estou tão impotente quanto o mar na ponta de sua corda.  
Estou inquieta. Inquieta e inútil. Eu, também, crio cadáveres.

Vou me mudar para o Norte. Me mudar para uma longa escuridão.  
Me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher,  
Nem uma mulher, feliz de ser como um homem, nem um homem  
Liso e plano o suficiente para não sentir a perda. Eu sinto a perda.  
Levanto meus dedos, dez estacas brancas.  
Viu, a escuridão está vazando das fendas.  
Eu não consigo a conter. Eu não consigo conter minha vida.

Eu vou ser uma heroína do periférico.  
Eu não serei acusada por botões soltos,  
Buracos nos calcanhares das meias, faces mudas e brancas  
De cartas não respondidas, confinadas em uma caixa.  
Eu não serei acusada, eu não serei acusada.  
O relógio não vai achar que não sou boa o suficiente, nem as estrelas  
Que se cravam no lugar, abismo após abismo.

#### TERCEIRA VOZ:

Eu a vejo em meu sono, minha garota vermelha e terrível.  
Ela está chorando através do vidro que nos separa.  
Ela está chorando, e está furiosa.  
Seus gritos são ganchos que agarram e chamam como gatos.  
É por esses ganchos que ela escala para a minha atenção.  
Ela está chorando para a escuridão, ou para as estrelas  
Que tão distantes de nós brilham e giram.

Eu acho que sua pequena cabeça é talhada na madeira,  
Uma madeira vermelha e dura, olhos fechados e boca bem aberta.  
E da boca aberta emite choros afiados  
Arranhando meu sono como flechas,  
Arranhando em meu sono, e entrando em meu lado.  
Minha filha não tem dentes. Sua boca está aberta.  
E emite sons tão sombrios que não pode ser bom.

## PRIMEIRA VOZ:

O que é isso que lança essas almas inocentes em nós?  
 Veja, eles estão tão exaustos, estão todos completamente adormecidos  
 Em seus berços bidimensionais, nomes amarrados em seus pulsos.  
 Pequenos troféus prata conquistados por eles.  
 Há alguns com grossos cabelos escuros, há alguns carecas.  
 Suas peles tingidas de rosa ou amarelo, marrom ou vermelho;  
 Eles estão começando a lembrar de suas diferenças.

Eu acho que eles são feitos de água, não têm expressões.  
 Suas feições estão dormindo, como luz em água mansa.  
 São verdadeiros monges e freiras em suas roupas idênticas.  
 Eu os vejo cadentes como estrelas no mundo –  
 Na Índia, África, América, esses seres miraculosos,  
 Essas imagens pequenas e puras. Eles cheiram a leite.  
 Suas solas do pé estão intocadas. Eles são andadores de ar.

Pode o nada ser tão pródigo?  
 Aqui está meu filho.  
 Seus olhos grandes naquele azul opaco e insípido.  
 Ele está virando para mim como uma pequena planta cega e luminosa.  
 Um choro. É o gancho que me segura.  
 Eu sou um rio de leite.  
 Eu sou uma colina quente.

## SEGUNDA VOZ:

Eu não sou feia. Sou até bonita.  
 O espelho reflete uma mulher sem deformidades.  
 As enfermeiras devolvem minhas roupas, e uma identidade.  
 É comum, elas dizem, algo assim acontecer.  
 É comum em minha vida, e na vida de outras.  
 Eu sou uma em cinco, algo assim. Há esperança.  
 Eu sou linda como uma estatística. Aqui está meu batom.

Eu desenho na velha boca.  
 A boca vermelha que eu guardo com minha identidade  
 Um dia atrás, dois dias atrás, três dias atrás. Era uma sexta.  
 Eu nem preciso de folga; eu posso ir ao trabalho hoje.  
 Eu posso amar meu marido, que vai entender.  
 Que vai me amar por meio da nuvem da minha deformidade  
 Como se eu tivesse perdido um olho, uma perna, uma língua.

Então me levanto, um pouco sem visão. Então caminho  
 Para longe em rodas, em vez de pernas, elas servem também.

E aprendo a falar com os dedos, não a língua.  
 O corpo é habilidoso.  
 O corpo de uma estrela-do-mar regenera seus braços  
 E salamandras são pródigas com suas pernas. E que eu seja  
 Tão pródiga com o que me falta.

#### TERCEIRA VOZ:

Ela é uma pequena ilha, adormecida e tranquila,  
 E eu sou um navio branco bradando: Adeus, adeus.  
 O dia está escaldante. É muito pesaroso.  
 As flores nesse quarto são vermelhas e tropicais.  
 Elas têm vivido cercadas de vidros a vida toda, foram cuidadas com carinho.  
 Agora elas enfrentam um inverno de lençóis brancos, faces brancas.  
 Há muito pouco o que pôr em minha mala.

Há roupas de uma mulher gorda que não conheço.  
 Há um pente e uma escova. Um vazio.  
 Estou tão vulnerável, de repente.  
 Eu sou uma ferida saindo do hospital.  
 Eu sou uma ferida que eles estão deixando ir.  
 Eu deixo minha saúde pra trás. Eu deixo alguém  
 Que iria se agarrar em mim: eu solto seus dedos como bandagens: Eu vou.

#### SEGUNDA VOZ:

Sinto-me eu novamente. Não há pontas soltas.  
 Sangrei até ficar branca como cera, não tenho vínculos.  
 Estou plana e virginal, o que significa que nada aconteceu,  
 Nada que não possa ser apagado, rasgado e raspado, começado outra vez.  
 Esses pequenos galhos escuros não querem brotar,  
 Nem essas secas, secas calhas sonham com a chuva.  
 Essa mulher que me encontra em janelas – ela é limpa.

Tão limpa que é transparente, como um espírito.  
 Que timidamente sobrepõe seu limpo ser  
 No inferno de laranjas africanas, e porcos pendurados pelos calcanhares.  
 Ela está adiando a realidade.  
 Sou eu. Sou eu –  
 Sentindo o amargor entre meus dentes.  
 A incalculável malícia de todo dia.

#### PRIMEIRA VOZ

Por quanto tempo consigo ser uma parede, mantendo o vento longe?  
 Por quanto tempo consigo  
 Suavizar o sol com a sombra de minha mão,

Interceptando os raios azuis da lua fria?  
 As vozes da solidão, as vozes da tristeza  
 Batem em minhas costas, inevitáveis.  
 Como isso vai os acalmar, essa cantiga de ninar?

Por quanto tempo consigo ser uma parede em volta de minha propriedade verde?  
 Por quanto tempo minhas mãos conseguem  
 Ser faixas para seus ferimentos, e minhas palavras  
 Brilhantes pássaros no céu, consolando, consolando?  
 É terrível.  
 Ser tão aberta: parece que meu coração  
 Colocou uma face e foi para o mundo.

#### TERCEIRA VOZ:

Hoje as faculdades estão bêbadas com a primavera.  
 Minha beca preta é um pequeno funeral:  
 Mostra que sou séria.  
 Os livros que carrego encaixam do meu lado.  
 Já tive uma ferida, mas está sarando.  
 Sonhei com uma ilha, vermelha de chorar.  
 Era um sonho, e não significou nada.

#### PRIMEIRA VOZ:

A aurora floresce na grande árvore ao lado de casa.  
 As andorinhas voltaram. Eles são barulhentos como foguetes de papel.  
 Eu ouço o som das horas  
 Aumentar e morrer nas cercas vivas. Eu ouço o mugir das vacas.  
 As cores se refazem, e a palha  
 Molhada evapora no sol.  
 O narciso abre as faces brancas no pomar.

Estou reconfortada. Estou reconfortada.  
 Essas são as cores claras e brilhantes do quarto do bebê.  
 Os patos falantes, os cordeiros felizes.  
 Eu sou simples novamente. Eu acredito em milagres.  
 Eu não acredito naquelas crianças terríveis  
 Que ferem meu sono com seus olhos brancos, suas mãos sem dedos.  
 Elas não são minhas. Elas não me pertencem.

Vou refletir sobre normalidade.  
 Vou refletir sobre meu filhinho.  
 Ele não caminha. Ele não fala uma palavra.  
 Ele está ainda envolto em faixas brancas.  
 Mas ele é rosa e perfeito. Sorri com frequência.

Coloquei papel de parede com grandes rosas em seu quarto.  
Pintei coraçõezinhos em tudo.

Eu não o encorajo a ser excepcional.  
É a exceção que interessa ao diabo.  
É a exceção que escala a colina triste  
Ou se senta no deserto e fere o coração de sua mãe.  
Vou o encorajar a ser ordinário,  
E me amar como eu o amo,  
E casar o que quiser e onde quiser.

#### TERCEIRA VOZ

Meio-dia quente nos campos. As margaridas  
Derretem e transpiram, e os amantes  
Passeiam, passeiam.  
Eles são escuros e planos como sombras.  
É tão lindo não ter vínculos.  
Sou solitária como as ervas. O que perdi?  
Vou encontrar, o que quer que seja?

Os cisnes foram embora. O rio ainda  
Lembra como eles eram brancos.  
E os persegue com suas luzes.  
Encontra seus formatos nas nuvens.  
Qual é aquele pássaro que chora  
Com tanta tristeza em sua voz?  
Sou jovem como sempre, diz ele. O que eu perdi?

#### SEGUNDA VOZ:

Estou em casa à luz do abajur. As noites são longas.  
Estou consertando uma camisola de seda: meu marido está lendo.  
Como é bonita e luz que abrange essas coisas.  
Há uma espécie de fumaça no ar da primavera,  
Uma fumaça que toma os parques, as pequenas estatuas  
Com um rosado, como se a ternura despertasse  
Uma ternura que não se cansa, que cura.

Eu espero e dói. Eu acho que estou sarando.  
Há muito mais a se fazer. Minhas mãos  
Conseguem costurar renda habilidosamente nesse tecido. Meu marido  
Pode virar e virar as páginas de um livro.  
E então estamos em casa juntos, depois do trabalho.  
É apenas o tempo que pesa sobre nossas mãos.  
É apenas o tempo, e ele não é físico.

As ruas podem virar papel, de repente, mas eu me recupero.  
Da grande queda, e me encontro na cama,  
Segura no colchão, mãos preparadas, como para uma queda.  
Me encontro outra vez. Não sou uma sombra  
Apesar de haver uma sombra partindo de meus pés. Eu sou uma esposa.  
A cidade espera e sente dor. As pequeninas ervas,  
Rebentam as pedras e são verdes de vida.