

O sonho de uma língua comum: a tradição segundo Adrienne Rich

Sarah Valle Camargo *

Resumo: O artigo aborda aspectos do conjunto de poemas *Twenty-One Love Poems*, de Adrienne Rich (1929-2012), incorporados na obra *The Dream of a Common Language* (1974-1977); a partir da crítica de Alice Templeton, explora a noção de diálogo, bem como a revisão crítica da tradição dos sonetos de amor performada por essa sequência de poemas lésbicos, talvez a primeira escrita por uma grande poeta norte-americana. Discute-se o desafio enfrentado por Rich na busca de uma linguagem feminista em confronto com o cânone masculino, ao reelaborar formas poéticas clássicas sob outra perspectiva, à procura do “sonho de uma língua comum”, alinhada ao político e ao poético. O artigo apresenta traduções, inéditas e de autoria própria, de cinco dos poemas para o português, a fim de demonstrar a recriação de seus traços retórico-formais como, por exemplo, sua ambivalência rítmica.

Palavras-chave: Adrienne Rich; Estudos da Tradução; Poesia Lésbica; Poesia Norte-Americana.

The dream of a common language: the tradition by Adrienne Rich

Abstract: The article addresses aspects of Adrienne Rich's set of poems *Twenty-One Love Poems* (1929-2012), incorporated in *The Dream of a Common Language* (1974-1977). Based on Alice Templeton's critic, it explores the notion of dialogue as well as the critical review of the love sonnets' tradition performed by this sequence of lesbian poems, perhaps the first one written by a great North American poet. Thus, it discusses the challenge faced by Rich in the search for a feminist language in confrontation with the masculine canon, as she reworks classic poetic forms from another perspective, looking for "the dream of a common language", aligned with the political and the poetic. The article also presents unpublished translations, of my own making, of five of the poems to Portuguese, in order to demonstrate the re-creation of their rhetorical-formal traits such as their rhythmic ambivalence.

Keywords: Adrienne Rich; Translation Studies; Lesbian Poetry; North American Poetry.

* Mestranda e bolsista Capes do programa de Estudos da Tradução, Tradusp, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Michel Sleiman. Contato: valle.sarah@gmail.com

*Vinte e Um Poemas de Amor*¹, livro escrito por Adrienne Rich entre 1976 e 1978, constitui talvez a primeira sequência de poemas abertamente lésbicos composta por uma grande poeta norteamericana. A narrativa de um relacionamento que prospera e se desintegra recupera fantasmagorias da história de mulheres. Silenciamentos verbais e corpóreos são evocados a partir do exame dos discursos românticos tradicionais. Parte da relevância literária desses poemas deve-se ao uso e à reimaginação que fazem de formas convencionais a fim de veicular um processo de autocriação idealista, como aponta Sheila Black (1998). Dessa revisão criativa da tradição, obtém-se não apenas outro modelo para “subjetividades femininas”, mas também uma postura dialógica e autocrítica da persona poética.

Do ponto de vista narrativo, o casal é apresentado ora em cenas da vida cotidiana na *Manhattan* da década de 70, ora em mergulhos especulativos, lembranças e utopias que aludem a paisagens naturais. Entre os poemas XIV e XV, intercala-se o poema flutuante, não numerado, que celebra a sexualidade enquanto lugar de reciprocidade, paralela ao discurso e ao tempo. Após o fim do relacionamento, no último poema, a poeta aparece sozinha em paisagem semelhante a *Stonehenge*, nem real, nem imaginária, apenas mental.

As análises seguintes derivam do processo da tradução realizada por mim desse conjunto de poemas para o português. Conforme a compreensão daquilo que está em questão no projeto poético de Adrienne Rich se incorpora ao meu projeto de transcriá-los, retorno aos desafios formais na constituição de um texto “paramórfico”, canto paralelo, na expressão de Haroldo de Campos. A obra de arte verbal é autônoma enquanto texto criado em outra língua, mas ambas as produções textuais, “como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1992, p. 34). Sigo o caminho proposto por Mário Laranjeira (2003), no qual a equivalência possível seria a recuperação de marcas de significância, não de significado; na tentativa de traduzir “a iconicidade do signo estético”, em suma, sua fisicalidade, seu modo de significar, aproximo-me das abordagens textuais. Neste artigo, serão apresentados alguns aspectos retórico-formais que dão o tom dos poemas em questão. Tom conferido pelo confronto ou conformidade que exercem em relação aos padrões que os inserem numa tradição cultural, imprimindo-lhes marcas de seu tempo e espaço. Parto da evocação que os poemas fazem às sequências de sonetos enquanto aspecto retórico-formal que liga a poética de Rich a um diálogo com a tradição, de que se vislumbra a dialética entre mobilizá-la e revertê-la, o conflito frente ao uso da língua engendrada por séculos pelo cânone masculino.

Pelo viés de uma poética da tradução, o artigo busca oferecer ao público brasileiro uma apresentação do trabalho de Adrienne Rich.

O sonho em diálogo

Publicados antes em edição limitada e artesanal, *Twenty-One Love Poems* passaram de unidade independente a seção central do livro *The Dream of a Common Language*. Considerando a arquitetura do volume, o conjunto de poemas se estabelece ao centro, a desabrochar, cercado por duas seções, que trazem poemas com versos livres menos padronizados. Os poemas numerados constituem o mais clássico do livro e foram chamados por alguns críticos de modificações com

traços de soneto. Evocando uma sequência de sonetos, Rich os posiciona no eixo dos discursos tradicionais de amor. O objetivo deste artigo é investigar essa escolha de uma forma que remete ao tradicional justamente quando se vai falar do mais íntimo e anticonvencional.

As línguas são tidas como pactos comuns. É a negação desse pressuposto que encabeça o conjunto de poemas. Com o que se está sonhando em *O Sonho de uma Língua Comum*? A língua é comum para quem? Com o título, Rich nomeia o projeto poético que visa romper silêncios seculares e realiza-se constantemente pela consciência da ambivalência do poder da palavra, oscilando entre uso e recusa.

O Sonho de uma Língua Comum é seu primeiro volume a tratar explicitamente da sexualidade e do desejo lésbicos. Em sentido amplo, a obra constitui um rito de passagem, conforme sugere Cheri Colby Langdell (2004), em que ela atravessou um limiar rumo a uma vida recém-constelada. Mais do que isso, realiza o retrato da afeição entre mulheres, em geral, enquanto *continuum* ignorado e cerceado historicamente. Dessa coerção, uma linguagem cancelada tremeluz, a todo tempo trazida à tona. O não-dito é evocado, superposto. No ato de escrever, é que se descobre o que não se está dizendo, o com que ainda se embater, o por re-imaginar. “O que sei, sei através de fazer poemas”² (RICH apud KEYES, 2008, p. 200).

Em *The Dream and The Dialogue* (1994), Alice Templeton ressalta que, da década de 70 em diante, os poemas de Adrienne Rich continuamente complicaram e depuraram sua visada feminista, seu feminismo agindo reciprocamente como teoria resistiva com a qual e contra a qual eles funcionavam. A escrita testa a teoria e lhe resiste. Toda visão que silencie a arte deve ser redirecionada, mas o feminismo, por sua vez, testa os limites subjetivos e estéticos convencionais da experiência poética. A tensão entre dois impulsos, salvaguardar a estética poética, enquanto se desafia a subjetividade e os limites dessa mesma experiência, é uma dentre as várias resistências interiores aos poemas do volume. Resultando que a resistência, entendida em sentido amplo, é um princípio estrutural no modo como Rich constitui sua voz. Não há espaço para o reativo, mesmo quando o poder da poesia é questionado, uma vez que o próprio questionamento é trabalhado com maestria formal, alternando versos de fortes ressonâncias métricas – “Que tipo de fera faria da vida palavras?” / “*What kind of beast would turn its life into words?*” [VII]³ – com outros de tendências prosaicas – “séculos de livros não escritos empilhados atrás dessas prateleiras” / “*centuries of books unwritten piled behind these shelves*” [V] – em uma dosagem que não perde de vista o/a leitor/a e também não lhe permite acomodar-se na forma. A resistência, portanto, formula a alternância, o paradoxo, mas evita o hermetismo, o eruditismo, o formalismo.

Ainda sobre a polissemia do título do livro, pode-se ler nele também o sonho de uma língua comum ao político e ao poético. Desafio contra o valor estrito e autorregulado do estético, afastado das implicações práticas (acepção negativa de *sonho*, delírio das formas linguísticas) e a busca pelo estético como práxis de mobilização dos valores comuns (acepção positiva de *sonho*, esperança de um sistema simbólico compartilhável).

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

simbólico existente. Correndo o risco, assim, de sustentar mais a tradição do que corrompê-la, uma vez iniciado o jogo do estético. Rich incorporou esse risco.

Adrienne Rich atuou como escritora, professora, editora, panfletista, palestrante, ativista e, sobretudo, poeta no *Women's Liberation Movement*, engajando-se também em movimentos por direitos civis, como o apoio aos Panteras Negras e o repúdio à Guerra ao Vietnã. Ao mesmo tempo, parafraseando um de seus livros, foi uma “paciência selvagem” com o trabalho sobre as formas que lhe rendeu mais de vinte prêmios, dentre os quais, o *Book Critics Circle Award*, o *Lannan Lifetime Achievement Award* e o *National Book Award*, esse último recebido em conjunto com as indicadas Audre Lorde e Alice Walker, em 1974, mediante à decisão tomada pelas três frente ao contexto de segregação racial que privilegiaria a premiação de Rich. Em 1997, Rich recusa ainda o *National Medal of Arts*, criticando as políticas da Casa Branca em carta que se tornou célebre: “Não há fórmula simples para a relação entre arte e justiça. Mas sei que a arte – no meu caso, a arte da poesia – nada significa se simplesmente decora a mesa de jantar do poder que a mantém refém.”⁴ (RICH, 1974).

Rich é uma poeta cujo projeto se metamorfoseou radical e gradualmente. Ela dispôs de ferramentas para tornar-se formalmente competente, tendo começado a escrever segundo as convenções do modernismo formalista dos anos 50 e de poetas do pós-guerra, como W.H. Auden, T.S. Eliot e Robert Frost, sob a perspectiva do *New Criticism*. Isso acresce complexidade ao seu esforço, paralelo ao de outros/as poetas da mesma época, de desvencilhar-se de certa formação tradicional em escrita poética, buscando uma nova expressão. Nahid Mohammadi (2013) avalia no primeiro livro da poeta, *A Change of World* (1951), ganhador do *Yale Younger Poets Prize* pela seleção do próprio W.H. Auden, o balanço entre uma maioria de poemas alinhados a um discurso dominante, de voz “neutra” ou masculina, e uma minoria tratando de algo particular, com “gênero”, através das imagens de mulheres mudas, cuja voz não chega à superfície. Para Mohammadi, esse balanço antevê a meia-volta rumo à autoexpressão e ao feminismo que sua obra performará. A complexidade dessa metamorfose é apreendida numa visada de seus trabalhos acadêmicos, em que são abordados antissemitismo, literatura canônica masculina, existência lésbica, maternidade enquanto instituição e que trazem, com maior ou menor hesitação, uma reflexão de si. Em certo ponto, Adrienne se denomina “*a split at the root*”, divisão na raiz: “Às vezes sinto que tenho visto de vários ângulos desconectados por tempo demais: branca, judia, antissemita, racista, antirracista, casada, lésbica, de classe média, feminista, sulista *ex-matriada*.”⁵ (RICH, 1986, p. 106). Dito isso, conseguimos vislumbrar as resistências múltiplas de uma poeta que faz emergir temas sublimados e confrontadores e que acaba, não obstante, canônica, desafiando o cânone.

O que a torna legendária é justamente o paradoxo de ter se engajado em lutas lésbico-feministas e de resistência ao racismo, ao militarismo e à homofobia mantendo o *status* de poeta incorporável ao cânone, caminhando nessa corda bamba com uma aura de integridade e autoconsciência, um tom provocador, encantatório, lúcido e límpido, entendendo a escrita como exercício constante de “re-visão”. Exemplo é o poema “Tempos Norte-Americanos”, de versos próximos a máximas: “Tudo que escrevemos / usarão contra nós / ou contra quem amamos. / Esses são os termos, / é pegar ou largar. [...] Seguimos, mas nossas palavras ficam / tornam-se responsáveis / por mais do que pretendíamos / e isso é privilégio verbal.”⁶ (RICH, 2013, p. 132).

A poesia de Rich se refina à medida que abandona conclusões explícitas e performa as resistências. “Um tema velho até para mim: / a linguagem não pode tudo”⁷ (RICH, 1978, p. 19). A dialética entre produção poética e teoria feminista previne que sua teoria se torne regressivamente ortodoxa e permite à sua poesia ser politicamente efetiva. A não coincidência entre ambas entendida como uma condição de suas aberturas. O sonho diz respeito a uma língua comum à mulher, à poeta e à pensadora ativista coexistentes e em persistentes revoluções nas vozes de Rich.

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

O Sonho de uma Língua Comum rende uma poesia que não é tanto uma afirmação de temas culturais feministas dirigidos a/o leitor/a convencional quanto um ato de participação cultural feminista que reforma as reações entre poeta, leitor/a, poema, assunto e a própria tradição poética.⁸ (TEMPLETON, 1994, p. 69)

Afastando-se de seus primeiros trabalhos, nos quais predominavam pose formalista, suposta objetividade e universalidade impessoais, ela passa a problematizar a instância da voz poética, chegando a incluir seu próprio nome no poema XVIII: “onde sou Adrienne sozinha”⁹, gerando um efeito de intimismo ímpar, calculado “*coming out*”¹⁰ ético. Pois, mesmo nesse novo momento, a voz em seus poemas caminha não para intimismo ou ficção de si, mas para o lugar em que o estético visa escolhas éticas em termos das possibilidades existenciais da poeta e do/a leitor/a, ao invés de reconciliações. Esse caráter autorreflexivo de sua poesia posterior relaciona-a ao moderno romantismo, de que é também característica a relação entre subjetividade e paisagem, marcada no processo de “*out-in-out*” dos *Vinte e Um Poemas de Amor*. Esse processo romântico pode ser resumido da seguinte forma: um aspecto da paisagem evoca reflexão e dela atinge-se um *insight*, uma decisão moral ou uma resolução emocional. Nesse formato circular, o poema ao final retorna à cena exterior que lhe serviu de motivo e o sujeito apresenta um novo humor ou entendimento.

O paradoxo é que o projeto de Rich pretende afastar-se da transcendência egotista e escapista, embora alguns poemas reencenam, em partes, um processo de transcendência íntima através de imaginações que se voltam para ambientes idílicos ou partem de cenas urbanas. Indo além desse modelo, seus poemas de amor se propõem como alternativa crítica e criativa ao legado de uma

cultura em que os próprios valores culturais, nas suas palavras, tomaram a forma da subjetividade masculina: “e ainda temos de encarar esta abstenção / de homens que não iriam, mulheres que não poderiam, falar / à nossa vida—este buraco ainda inescavado / chamado civilização, este ato de tradução, este meio-mundo. [V]”¹¹.

A armadilha, como ela mesma reitera, é que a poesia nunca teve a chance de ficar fora da história, sendo quase impossível um ato de reinterpretação tão radical que não acabe por conservar a tradição no ato de mobilizá-la. Não obstante, a busca literária de Adrienne passa a ser liberar autora e leitor/a dos mitos culturais que impedem uma nova compreensão histórica, convidando à reinterpretação do passado, a ser narrado sob perspectivas de mulheres.

Assemelhando-se a uma moderna poética romântica, a poética feminista de Rich talvez pareça nostálgica e contraditória, se não impossível, na medida em que, finalmente, a poeta deve decidir o que é “adequado” para o sujeito. Em outras palavras, sua poética feminista corre o risco de replicar o egotismo romântico, independentemente de quão autocrítica seja ou de quão opositórios sejam seus motivos.¹² (TEMPLETON, 1994, p. 30)

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

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

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

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

[...]

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

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

[...]

*A cable of blue fire ropes our bodies
burning together in the snow We will not live
to settle for less We have dreamed of this
all of our lives. (RICH, 1978, p. 4-6)*

A representação do acontecimento histórico é impactante: corpos de mulheres corajosas vencidas pela nevasca, ainda enlaçadas na neve, ecoando seu coletivo “sim”. Uma das estratégias representativas do livro constitui essa espécie de micro-historiografia imaginária, através da qual revisita a vida de mulheres históricas, representando suas vozes, imaginando o que teriam dito. Ainda na primeira parte do livro, a pintora Paula Becker e a escultora Clara Westhoff, artistas ofuscadas por seus maridos, são postas em diálogo. Um poema gira em torno do silêncio de Marie Curie em relação aos custos para sua saúde de suas pesquisas com a radioatividade. Assim Rich mobiliza o projeto de criar uma cultura a partir do que não foi dito. Convoca-nos a continuamente nomear e encontrar uma cultura própria: tudo questionar, olhar com frescor, descrever, umas para

as outras, “desde os afrescos da Era do Gelo aos selos da civilização Minoica, a face da lua com a marca da sola humana, o vírus microscópico, o corpo do planeta Terra.” (RICH, 1995, p. 13). Trata-se de tecer toda uma observação aguda sobre a história da humanidade.

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

VI

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

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

*bearing on its sides
 figures of ecstatic women striding
 to the sibyl's den or the Eleusinian cave –
 such hands might carry out an unavoidable violence
 with such restraint, with such a grasp
 of the range and limits of violence
 that violence ever after would be obsolete.* (RICH, 1978, p. 27-28)

Celebrando as ações possíveis das mãos da amante, a persona poética redescobre as próprias capacidades e, por extensão, as de mulheres. Entretanto, mais à frente, no poema XII, há a contrapartida: “*our bodies, so alike, are yet so different*”, “nossos corpos, tão parecidos, são ainda tão diferentes”. A dialética entre semelhança e diferença gira em torno da tentativa de comprimir uma distância entre as duas. Como aponta Sheila Black (1998), isso se dá através de uma poética que, no caso acima, prefigura mulheres em espaços tradicionalmente masculinos – “pilotar o exploratório navio de resgate” [VI] – e, simultaneamente, refigura presenças ancestrais de sábias e parteiras, aproximando-as e invocando a criança não nascida, retomada do poema V: “o silêncio enterrando crianças indesejadas – / mulheres, desviantes, testemunhas – na areia do deserto”¹³. O retorno final à sibila, ancestral simbólica, “profeta feminista revitalizada que proverá novo acesso às fontes”¹⁴ (BLACK, 1998, p. 16), antecede um lance para o futuro na projeção de uma sociedade utópica, desfecho que resvala em crença na infalibilidade da virtude feminina, tudo isso funcionando analogamente à busca por superar os silêncios dentro do casal, derivados daquelas alienações históricas entre mulheres e seus pares. Não situado no passado, nem no futuro, tampouco no presente, o poema é construído em tempo condicional, “*could*” ou “poderia”, reforçando seu caráter de sonho. O tempo futuro do pretérito e o modo subjuntivo se repetem na sequência, condicionando hipóteses e ações com o brilho de afirmações semi-operantes.

Tendo tratado do caráter dialógico que sua poesia incorpora simultaneamente em relação ao/à leitor/a, a outras mulheres do presente e do passado e à figura da amante, depreendemos do título *O Sonho de uma Língua Comum* um último sentido evocado: a existência lésbica. Aqui opta-se por *língua* e não *linguagem*, pois tratamos do sexo, do corpo. Essa opção na tradução do título recupera um caráter ambíguo, embora de forma imprevista no texto original, compensador da perda de ambiguidade em outros momentos da tradução.

É importante ressaltar que, para Rich, a existência lésbica não deveria andar à margem do pensamento feminista.¹⁵ A autora descreve um “*continuum* lésbico” que abarcaria não apenas o desejo sexual genital por outra mulher, mas muitas mais formas de intensidade primária entre mulheres, até mesmo outra constituição da libido, repensando os limites do erótico, não confinado a qualquer parte do corpo ou ao corpo em si. O termo pretende abarcar um grande escopo de variedades de experiências de identificação entre mulheres, ao longo da vida de cada mulher e através da história, em termos de uma agência politicamente motivada. Para Rich, a existência lésbica deveria ser reconhecida historicamente visto que empodera as vidas de todas as mulheres.

Considerando a possibilidade de que todas as mulheres existam em um continuum lésbico – da criança mamando no seio de sua mãe até a mulher adulta que experimenta sensações orgásticas enquanto sua própria criança está mamando, talvez lembrando o cheiro do leite de sua mãe em seu próprio leite, ou considerando até duas mulheres, tais como Chloe e Olivia, descritas por Virginia Woolf, que dividiam um laboratório, ou, ainda mais, se consideramos até mesmo a mulher que está morrendo aos noventa anos, tocada e amparada por mulheres – podemos nos ver como a mover para dentro e para fora desse continuum, mesmo se não nos identificamos como lésbicas.¹⁶ (RICH, 1986a, p.54)

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

Que tipo de fera

Adrienne Rich já foi acusada de falhar em dar formas novas à poesia, como se sua poética reforçasse a apreciação de formas legitimadas pelos “cânones masculinos”. Isso pois, como observa Domeneck (2012), em geral, a composição imagético-discursiva que predomina em sua escrita, salvo certas circunvoluções metafóricas, mantém-se direta se comparada à de poetisas que começaram a escrever na mesma época, essas por sua vez “buscando uma intervenção política mais na maneira como uma mulher usa a língua que naquilo que é dito ou na ironia contra a imagética geralmente usada para definir a sensibilidade feminina, esta última estratégia a que Adrienne Rich prefere.” (DOMENECK, 2012). Como conclui Domeneck, tais estratégias de intervenção formais talvez parecessem demasiado oblíquas para uma poeta-ativista como ela.

Ao escolher para o tratamento da existência lésbica poemas que remetem ao soneto, Rich insere o recusado na forma legitimada. Conta com o reconhecimento do/a leitor/a de formas tradicionais contra as quais os próprios poemas se posicionam. O ceticismo estético leva Rich a recusar certo “experimentalismo” que arrisca chamar a atenção demais para si ou justificar-se em si mesmo. Alice Templeton (1994) rebate ainda com um outro argumento críticos como Margaret Homans, que acusam Rich de alegar conceber uma poesia inteiramente nova, contudo replicando formas tradicionais. Seu argumento é que o impacto cultural do trabalho de Rich seria criticar e expandir nossas formas de ler, pressionando a tradição poética.

O problema particular que Rich enfrenta ao adotar um modelo dialógico para sua poesia é incitar o/a leitor/a a se envolver com o poema enquanto preserva ceticismo estético suficiente de que o ato

poético e o ato político não são equacionados de forma reductiva nem separados de modo fatalista.¹⁷ (TEMPLETON, 1994, p. 73)

Observe-se, primeiramente, que alguns dos *Vinte e Um Poemas de Amor* se iniciam com um verso ou conjunto de versos rítmicos, gerando expectativa para os seguintes, que então se revelam menos regulares. De modo geral, seus versos sempre mantêm uma qualidade derivada da existência nas bordas do verso regular. Derek Attridge (1996) explica que muito do que é chamado verso livre pode parecer com verso metrificado, sem querer necessariamente se engajar na experiência rítmica distintiva que se chama “metro”. Em seu livro *Poetic Rhythm*, é um poema de Rich que toma como exemplo de ritmos saltando de dentro para fora da regularidade, criando um andamento formal em que se pode ouvir a tradição métrica do inglês.

O que aproxima *Vinte e Um Poemas de Amor* de uma sequência de sonetos? Um soneto inglês ou shakespeariano é constituído convencionalmente por quatorze versos decassílabos, dispostos numa única estrofe em três conjuntos de rimas alternadas – *ababcdcdefef* – e por um dístico final ou “couplet” de rimas emparelhadas – *gg* –, separado da estrofe por um espaço. *Vinte e Um Poemas de Amor* não reproduz nenhum esquema de rimas, as quais são pouco frequentes. Quanto à quantidade de versos, os poemas oscilam entre 12 a 21, geralmente sendo maiores do que sonetos. A hipótese explorada neste artigo é a de que o pentâmetro iâmbico funcionaria como “metro fantasma” nessa sequência, enquanto fator justificativo de sua aproximação com os sonetos, além de maneiras de iniciar e finalizar os poemas como sendo modos de convocar e desimaginar essa forma tradicional, pelo efeito de uma ambiguidade rítmica. O poema VII revela tais características, sendo feito em treze versos. Inicia-se com um pentâmetro iâmbico, ritmo que se dissolve, e finaliza com uma reflexão desdobrada, vagamente semelhante a resoluções típicas de sonetos:

VII

Que tipo de fera faria da vida palavras?
De que expiação isso tudo trata?
– e ainda, escrevendo essas palavras, sigo viva.
Elas soariam como uivos de carcajus,
aquela cantata modulada da selva?
ou, quando longe de você, tento criá-la em palavras,
apenas a uso, como usaria uma guerra ou um rio?
E como tenho usado guerras, como tenho usado rios
para escapar da escrita do pior –
não os crimes dos outros, nem mesmo nossa morte,
mas o fracasso em querer nossa liberdade com paixão suficiente
de modo que olmos rachados, rios doentes, massacres pareceriam
meros emblemas daquela profanação de nós mesmas?

*What kind of beast would turn its life into words?
 What atonement is this all about?
 – and yet, writing words like these, I'm also living.
 Is all this close to the wolverines' howled signals,
 that modulated cantata of the wild?
 or, when away from you I try to create you in words,
 am I simply using you, like a river or a war?
 And how have I used rivers, how have I used wars
 to escape writing of the worst thing of all –
 not the crimes of others, not even our own death,
 but the failure to want our freedom passionately enough
 so that blighted elms, sick rivers, massacres would seem
 mere emblems of that desecration of ourselves?* (RICH, 1978, p. 28).

Observe-se a notação rítmica:

<i>What kind of beast would turn its life into words?</i>	-/ -/ -/ -/ --/
<i>What atonement is this all about?</i>	--/\ --/\
<i>–and yet, writing words like these, I'm also living.</i>	-/ /-/-/-/-/-
<i>Is all this close to the wolverines' howled signals,</i>	-/-/--/--/ /-

O primeiro verso é um pentâmetro iâmbico, formado por cinco pés binários crescentes, chamados iampos ou jambos, constituídos por uma sílaba poética átona seguida por uma tônica (-/) ou semi-tônica (-\), sendo possível também a combinação de uma semi-tônica com uma tônica (\/). No caso, um dos pés é um anapesto (--/), uma variação aceitável. Em “*writing words like these, I'm also living*”, tem-se um ritmo binário decrescente, que poderia ser transcrito como: /-/-/-/-/- ; enquanto em “*Is all this close to the wolverines' howled signals*” pode-se perceber uma modificação do pentâmetro iâmbico com dois pés anapestos (--/) e uma inversão trocaica no último pé (/ -). Nota-se que, na tradução, busca-se manter a mesma extensão aproximada de verso, flertando com o metro, sem alterar demais a sintaxe simples e direta característica. Prioriza-se o rigor nos momentos em que o ritmo é rompido e retomado destacando frases específica, especialmente significativas.

Que tipo de fera faria da vida palavras?	-/--/--/--/--/
De que expiação isso tudo trata?	-/--/ /-/-/
e ainda, escrevendo essas palavras, siga viva.	-/--/--/--/--/
Elas soariam como uivos de carcajus,	/---/\-/\----/

Em se tratando de poemas com metros fixos, convencionou-se traduzir pentâmetros iâmbicos por decassílabos ou, em alguns casos, por dodecassílabos¹⁸. Para recriar o efeito de se estar às voltas com o metro, disponho de duas estratégias: 1) produzir um verso tradicional em língua

portuguesa como o decassílabo, o hendecassílabo e o dodecassílabo; ou 2) buscar conservar semelhante cadência, ritmo, quantidade e alternância de acentos tônicos, imitando diretamente o ritmo do inglês, a depender das necessidades de cada verso, uma vez que os poemas não comportam, como já dito, inversões sintáticas, preciosismos, extravagâncias. Numa relação ambígua com a tradição, precisam soar naturais, especialmente nas transições entre os versos mais ritmados, os entremeios variados e os finais às vezes “antiestéticos”.

Em “Que tipo de fera faria da vida palavras?”, obtém-se um ritmo anapéstico e a manutenção de cinco acentos tônicos. Outra opção seria reduzir para quatro os acentos e obter um hendecassílabo dactílico (2-5-8-11) ou “galope à beira-mar”: “Que fera faria da vida palavras?”. Essa opção foi descartada por interessar manter versos de doze e quatorze sílabas métricas a fim de obter maior fluidez entre os poemas no conjunto e uma sintaxe direta, mais prosaica. De todo modo, esse primeiro verso contém um hendecassílabo (2-5-8-11-14), isto é, contempla o metro e o ultrapassa. O verso seguinte constitui um decassílabo (2-5-6-8-10), com um acento a mais na 5ª sílaba. E o último também contém um decassílabo (2-6-10-12-14) e o ultrapassa, fazendo coro com as quatorze sílabas do primeiro verso. Destaca-se o ritmo iâmbico de “e como tenho usado guerras, como tenho usado rios”: -/-/-/-/-/-/-/-/, o qual parece reproduzir a cadência de um trabalho contínuo.

Quanto aos versos intermediários, sua extensão varia de onze a dezessetesílabas métricas. Busca-se neles concisão, o que justifica opções como traduzir “*words like these*” por “essas palavras”; “*is all this close*” por “elas soariam” e “*howled signals*” por “uivos”. Além disso, recriam-se correspondências sonoras, a exemplo das sonoridades dos três versos que acabam em “*war – wars – worst thing of all*”, finais transpostos como “rio – rios – do pior”; ou as ressonâncias entre as palavras “*wild – living – howled – word*” transpostas como “selva – viva – uivos – palavras”. Ao final, os três últimos versos são longuíssimos e fogem de qualquer padrão métrico, apesar de realizarem a conclusão que caberia ao dístico final de um soneto, mantendo o registro elevado desse poema especulativo.

No poema II, a ambiguidade rítmica é bastante marcada, ainda que ele não se assemelhe a um soneto. Isso mostra que a ambiguidade rítmica não se dá apenas em relação ao pentâmetro.

II

Acordo em sua cama. Sei que estive sonhando.
Muito antes, o alarme nos separou,
você esteve em sua mesa por horas. Sei o que sonhei:
nossa amiga poeta entra em meu quarto
onde venho escrevendo há dias,
esboços, carbonos, poemas espalhados por toda parte,
e quero mostrar-lhe um poema
que é o poema da minha vida. Mas hesito,
e acordo. Você beijou meus cabelos
para que eu acordasse. *Sonhei, você era um poema,*

digo, poema que eu mostraria a alguém . . .
 e rio e volto a sonhar
 que desejo mostrá-la aos que amo,
 que avançamos livremente, juntas
 na força gravitacional, que não é simples,
 que carrega o campo emplumado tão abaixo da expiração.

*I wake up in your bed. I know I have been dreaming.
 Much earlier, the alarm broke us from each other,
 you've been at your desk for hours. I know what I dreamed:
 our friend the poet comes into my room
 where I've been writing for days,
 drafts, carbons, poems are scattered everywhere,
 and I want to show her one poem
 which is the poem of my life. But I hesitate,
 and wake. You've kissed my hair
 to wake me. I dreamed you were a poem,
 I say, a poem I wanted to show someone . . .
 and I laugh and fall dreaming again
 of the desire to show you to everyone I love,
 to move openly together
 in the pull of gravity, which is not simple,
 which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air.*
 (RICH, 1978, p. 25).

A primeira frase que se refere ao estado onírico aparece em ritmo iâmbico.

<i>I wake up in your bed. I know I have been dreaming.</i>	-\/--/ -/-\/\
Acordo em sua cama. Sei que estive sonhando.	-/-/-/- /--/--/-

Embora não haja relação estrita, os lugares em que os versos mais regulares aparecem tendem a ser significativos. A forma gera sentido ao passo em que destoa. Nota-se o predomínio do ritmo iâmbico em versos de descrições idealistas e de enlevo. No caso desse poema II, o ritmo de iambs e anapestos só retorna no próximo momento de enlevo e desejo, aspectos reiterados, na tradução, pela utilização do tempo futuro do pretérito.

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

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

Na tradução, o ritmo se estendeu uma linha a mais, reforçando sua relação com a parte idealista. Quanto ao final “que carrega o campo emplumado tão abaixo da expiração”, pode-se aproximá-lo à tendência a finalizações com sínteses de peso e leveza, beleza e pesar:

salpicados de cicatrizes, mas brotando exuberantes, / nossa paixão animal
 enraizada na cidade.
dappled with scars, still exuberantly budding, / our animal passion rooted in the city. [I]

sua boca generosa, delicada / onde dor e riso dormem juntos.
your generous, delicate mouth / where grief and laughter sleep together. [XVI]
 (RICH, 1978, p. 25, 33).

Casos semelhantes de associação entre ritmo iâmbico e momentos harmoniosos se repetem. No caso do poema IV, temos um exemplo diverso.

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

where a man, taut, elderly, carefully composed
lets the door almost close on me. –For god’s sake hold it!
I croak at him. –Hysterical,– he breathes my way. (RICH, 1978, p. 26).

No verso “*I croak at him –Hysterical,– he breathes my way*”: -/-/-/-/-/, a palavra “*hysterical*” interrompe o andamento de um verso que poderia ser um pentâmetro iâmbico, mas ganha uma sílaba, performando o incômodo que sente a personagem, em contraste ao bem estar que sentia ao voltar da casa da mulher amada. A tradução reproduz com exatidão o efeito e o decassílabo ganha duas sílabas: “*resmungo assim. – Histérica, – sussurra ele.*”: -/-/-/-/-/.

Paralelamente à ambiguidade rítmica que buscamos exemplificar, é geralmente no final dos poemas que se evita a acomodação. Alice Templeton (1994) identifica duas estratégias que Rich opera para instar o/a leitor/a de volta à ação nos versos finais, após acolhê-lo/a. São os verbos de ação e as “sentenças gnômicas”. Quanto aos verbos de ação, o recurso estilístico de terminar enfatizando verbos no infinitivo e declarando a intenção da poeta de agir, como Templeton aponta, trata-se de uma tendência em certos poemas feministas:

VIII

Revejo-me faz anos em Sunião
 sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes
 em forma de mulher, manquejando demorado caminho,
 me recostando num cabo sobre o mar escuro,
 olhando embaixo as rochas rubras onde uma curva muda
 e branca me contou que uma onda as golpeará,
 supondo a tração da água àquela altura,
 sabendo que suicídio deliberado não era meu *métier*
 e ainda todo tempo aleitando, medindo aquela ferida.
 Bem, isso está acabado. A mulher que acarinhava
 seu sofrimento está morta. Sou sua descendente.
 Amo a malha-de-cicatrizes que ela me concedeu,
 mas quero seguir daqui com você
 resistindo à tentação de fazer uma carreira de dor.

*I can see myself years back at Sunion
 hurting with an infected foot, Philoctetes
 in woman's form, limping the long path,
 lying on a headland over the dark sea,
 looking down the red rocks to where a soundless curl
 of white told me a wave had struck,
 imagining the pull of that water from that height,
 knowing deliberate suicide wasn't my métier,
 yet all the time nursing, measuring that wound.
 Well, that's finished. The woman who cherished
 her suffering is dead. I am her descendant.
 I love the scar-tissue she handed on to me,
 but I want to go on from here with you
 fighting the temptation to make a career of pain.* (RICH, 1978, p. 28, 36).

<i>I can see myself years back at Sunion</i>	/ \ /- / \ /- /-
<i>hurting with an infected foot, Philoctetes</i>	/---- /- /- \

Revejo-me faz anos em Sunião,	- /- - /- - /	2-6-10
sofrendo com um pé infeccionado, Filoctetes	- /- - /- - /- - /-	2-6-10-14

No exemplo acima, o poema se aproxima do tom elevado dos sonetos, com exatos quatorze versos. Começo a tradução às voltas com o decassílabo heroico, ainda que os versos em inglês não sejam pentâmetros iâmbicos. Reforço, desse modo, a associação entre ritmo crescente e tom

elevado, o que compensa outros momentos da tradução nos quais ela se perde. No caso, o tom elevado se deve à associação do sofrimento íntimo com uma figura mitológica. Assim também reforço a disparidade entre o começo desse poema e seu final, ou seja, sua passagem do ritmo regular de um martírio idealizado para o tom prosaico de uma postura ética no último verso: “resistindo à tentação de fazer uma carreira de dor”. Aqui a força do amor, negligenciada nos primeiros livros da autora, leva a uma resolução de confiança em que se passa da vitimização para a responsabilidade e a escolha. Isso o torna tão importante como parte dessa sequência que é um marco na poética de Adrienne Rich, ponto de virada em que a vontade de mudança se realiza. Ainda quanto à tradução, o poema tem muitas sonoridades, reinventadas: “*limping long path*”, “manquejando demorado caminho”; “*lying headland dark*”, “recostando cabo escuro”; “*red rocks*”, “rochas rubras” e aliteraões em “*looking down – soundless curl – told had struck*”, “olhando embaixo – curva muda – rubra branca altura”.

Mais adiante, o poema XV é composto em quinze versos, contudo o ritmo se afasta do pentâmetro iâmbico e o tamanho dos versos é bastante irregular, chegando ao curtíssimo “o fracasso foi nosso?”, pergunta para qual o poema todo se encaminha ao descrever uma situação hipotética num único fôlego, em tom prosaico e no modo subjuntivo. Os dois versos finais exemplificam a segunda estratégia apontada por Templeton (1994) para desviar quem lê do cômodo reino da complacência estética, trata-se da “senteça gnômica”, antiestética. Seu tom é algo reducionista, brusco, um pouco hermético ou próximo de um dizer popular. Esses versos solucionam o poema de modo enfaticamente anti-intelectual.

XV

Se eu me deitasse naquela praia com você
branca, vazia, água verde aquecida pela Corrente do Golfo
e deitadas naquela praia não pudéssemos ficar
porque o vento lançava contra nós areia fina
como se estivesse contra nós
se tentássemos resistir ao vento e falhássemos –
se fôssemos até outro lugar
para dormir nos braços uma da outra
e as camas fossem estreitas como leitos de prisão
e cansadas não dormíssemos juntas
e se nos deparando com isso, agimos de acordo –
o fracasso foi nosso?
Agarrada às circunstâncias, poderia me sentir
não responsável. Só aquela quem diz
que não escolheu é a perdedora no final.

*If I lay on that beach with you
white, empty, pure green water warmed by the Gulf Stream
and lying on that beach we could not stay
because the wind drove fine sand against us
as if it were against us
if we tried to withstand it and we failed –
if we drove to another place
to sleep in each other's arms
and the beds were narrow like prisoners' cots
and we were tired and did not sleep together
and this was what we found, so this is what we did –
was the failure ours?
If I cling to circumstances I could feel
not responsible. Only she who says
she did not choose, is the loser in the end. (RICH, 1978, p. 32-33).*

As duas tendências finais – os verbos de ação e as sentenças gnômicas – contrastam com as expectativas geradas na maioria dos inícios. Dentre outras recorrências nas finalizações, tem-se as dialéticas entre dentro e fora, união e dispersão, específico e genérico, dadas por repetição antitética. Essas finalizações parecem evitar um reducionismo, ainda que sejam dialéticas, como se descrevessem um desafio.

e de algum modo, cada uma vai ajudar outra a viver, / e em algum lugar,
cada uma deverá ajudar a outra a morrer.
*and somehow, each of us will help the other live, / and somewhere, each of us
must help the other die. [III].*

e essas são as forças que dispuseram contra nós / e essas são as forças que
dispusemos dentro de nós / dentro de nós e contra nós, contra nós e
dentro de nós.
*and these are the forces they had ranged against us, / and these are the forces we
had ranged within us, / within us and against us, against us and within us.
[XVII]. (RICH, 1978, p. 26, 34).*

A essas misturam-se ainda finalizações com assunções da própria fragilidade:

e eles ainda controlam o mundo, e você não está nos meus braços.
and they still control the world, and you are not in my arms. [IV].

onde sou Adrienne sozinha. E cada vez mais fria.
where I am Adrienne alone. And growing colder. [XVIII]. (RICH, 1978, p. 27, 34).

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

Outros aspectos, como o uso peculiar de dêiticos para nomear o corpo e o poema não numerado, o qual resiste a ser cooptado na sequência, caberiam em outra análise.

Em resumo, destaco: 1) a alternância entre versos de ritmos mais ou menos marcados; 2) o uso de frases antiestéticas, no que rompem a expectativa formal, performando a tensão entre poético e político; 3) o uso de verbos de ação e o aspecto dialógico, no que criam o poema enquanto ato e experiência, engajando o/a leitor/a em uma relação de diálogo, que não privilegia atos de mente monológicos e distorções para atingir reconciliações; 4) cultivo de contradições, ao invés de conclusões e 5) manutenção do ceticismo, que se revela na constante alternância entre uso e recusa da palavra e na ausência de circunvoluções estéticas.

Ao maximizar tensões entre maestria formal e consciência do trabalho poético como processo de engajamento cultural, a poesia de Rich olha-nos de frente. Sua busca por um diálogo com a amante, quem supostamente iria nos mostrar, mas cuja presença míngua, acaba por nos tornar interlocutores/as. Não nos basta testemunhar encantos e fracassos que reconhecemos. Fala-se diretamente, com precisão e clareza, àquelas forças que não cessam de nos mover.

duas mulheres juntas é um trabalho
que nada na civilização tornou simples
duas pessoas juntas é um trabalho
heroico em sua banalidade,
a hesitante colheita de um campo, em seletiva lentidão
onde a atenção mais feroz vira rotina
– olhe para os rostos de quem escolheu isso.

*two women together is a work
nothing in civilization has made simple,
two people together is a work
heroic in its ordinariness,
the slow-picked, halting traverse of a pitch
where the fiercest attention becomes routine
– look at the faces of those who have chosen it. (RICH, 1978, p. 35)*

Mas também é com muita doçura que faz jus àquilo que, em nós, é devaneio.

quero alcançar sua mão enquanto escalamos a trilha,
sentir pulsarem suas artérias entre meus dedos,
sem deixar de notar a pequena flor feito joia
que desconhecemos, sem ter nome até que a renomeemos,
que se agarra às mutações lentas da rocha–

*I want to reach for your hand as we scale the path,
to feel your arteries glowing in my clasp,
never failing to note the small, jewel-like flower
unfamiliar to us, nameless till we rename her,
that clings to the slowly altering rock – (RICH, 1978, p. 30)*

E, em meio a tantos pretéritos imperfeitos, sela “isso” no presente intemporal do discurso, ainda que escape.

seu toque em mim, firme, protetor, que me
busca, sua língua forte e seus dedos esguios
atingindo onde estive esperando anos por você
na minha caverna rosa-molhada—aconteça o que for, é isso.

*your touch on me, firm, protective, searching
me out, your strong tongue and slender fingers
reaching where I had been waiting years for you
in my rose-wet cave – whatever happens, this is. (RICH, 1978, p. 32)*

Ao insistir no diálogo com a tradição, Rich oferta ao amor lésbico sua vez no discurso clássico ocidental, constituindo sua crítica a essa tradição. Dessa forma, ela nos libera para seguir adiante, rumo a outros experimentalismos e tradições futuras. Seu caráter clássico cria uma ponte entre os movimentos lésbicos e feministas e a história, cunha uma tradição poética partindo do que lhes foi roubado. Seu caráter didático e claro é muito precioso e necessário ainda hoje. Frequentemente lemos nesses poemas frases que mapeiam experiências íntimas e generalizadas. Adrienne Rich nos lembra de dar um passo atrás, ler aquelas que vieram antes, buscar vestígios, mesmo em um momento de tamanha ebulição prática e teórica. Ao retratar o fracasso do diálogo, move-nos para o início de outra comunicação. Esclarece e dignifica vivências proscritas. Até mesmo através de um olhar clínico sobre o desastre, coloca o desejo a uso da reconstrução.

Notas

- 1 As traduções dos poemas e trechos de *Twenty-One Love Poems* (RICH, 1978, p.23-36) e dos demais poemas de Adrienne Rich apresentadas neste artigo são de autoria de Sarah Valle, bem como as traduções da fortuna crítica.
- 2 “*What I know, I know through making poems*”.
- 3 Os versos que aparecem apenas numerados pertencem à sequência *Twenty-One Love Poems* (RICH, 1978, p.23-36).
- 4 “*There is no simple formula for the relationship of art to justice. But I do know that art – in my own case the art of poetry – means nothing if it simply decorates the dinner table of power which holds it hostage*”.
- 5 “*Sometimes I feel I have seen too long from too many disconnected angles: white, Jewish, anti-Semite, racist, anti-racist, once-married, lesbian, middle-class, feminist, ex-matriate-southerner*”.
- 6 “*Everything we write / will be used against us/ or against those we love. / These are the terms, / take them or leave them. [...] We move but our words stand / become responsible / for more than we intended / and this is verbal privilege*”.
- 7 “*It was an old theme even for me: / Language cannot do everything*”.
- 8 “*The Dream of a Common Language yields poetry that is not so much a statement of feminist cultural themes addressed to the conventional reader as an act of feminist cultural participation that reforms the reactions among the poet, the reader, the poem, the poem's subject, and poetic tradition itself*”.
- 9 “*where I'm Adrienne alone*”.
- 10 Expressar publicamente a orientação sexual, equivalente a “saída do armário”.
- 11 “*and we still have to stare into the absence / of men who would not, women who could not, speak / to our life—this still unexcavated hole / called civilization, this act of translation, this half-world*”.
- 12 “*Like a modern romantic poetics, Rich's feminist poetics may seem contradictory and nostalgic, if not impossible, in that finally the poet must decide what is “adequate” for the subject. In other words, her feminist poetics risks replicating romantic egotism, no matter how self-critical it is or how oppositional its motives are*”.
- 13 “*the silence burying unwanted children—women, deviantes, witnesses—in desert sand*”.
- 14 “[...] *the Sibyl as a revitalized feminist prophet who will provide women with new access to their own buried resources*”.
- 15 Dentre as tendências do pensamento lésbico, o dito “feminismo lésbico” tem no pensamento de Adrienne Rich o paradigma que reforça o laço com o feminismo e reivindica a identidade “mulher”, paralelamente a outras tendências como o movimento “lésbico radical”, representado por Monique Wittig, que simbolizou a separação do feminismo e da categoria política “mulher”, no uso independente da identidade lésbica.
- 16 “*If we consider the possibility that all women – from the infant suckling at her mother's breast, to the grown women experiencing orgasmic sensations while suckling her own child, perhaps recalling her mother's milk smell in her own, to two women, like Virginia Woolf's Chloe and Olivia, who share a laboratory, to the women – exist on a lesbian continuum, we can see ourselves as moving in and out of this continuum, whether we identify ourselves as lesbian or not*”.
- 17 “*The particular problem Rich faces in adopting a dialogic model for her poetry is urging the reader to engage with the poem while preserving enough aesthetic skepticism that the poetic act and a political act are neither reductively equated nor fatalistically separated*”.
- 18 Cf. Britto, 2008.

Referências

- ATTRIDGE, D. *Poetic Rhythm: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BLACK, S. F. *Cleft of light: the divided female subject in Adrienne Rich's "Twenty-one love poems"*. 1998. 72 págs. Dissertação para obtenção de Master of Arts – The University of Montana, Dezembro de 1998.
- BRITTO, P. H. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. GUERINI, A.; TORRES, M-H. C.; COSTA, W. C. (Org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BRITTO, P. H. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011, p. 127-140.
- CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- DIAZ-DIOCARETZ, M. *Translating Poetic Discourse: Question on Feminist Strategies in Adrienne Rich*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1985.
- DOMENECK, R. “Pensando sobre o trabalho de Adrienne Rich: seu contexto e suas implicações”. 2012. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2012/04/pensando-sobre-o-trabalho-de-adrienne.html>>. Acesso em 12 jun. 2014.
- LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LANGDELL, C. *Adrienne Rich: the moment of change*. Westport, CT: Praeger Publishers, 2004.
- MOHAMMADI, Nahid. *Formalism or “the regime of truth”: a reading of Adrienne Rich’s “A Change of World”*. *International Journal of Linguistics and Literature (IJLL)*, vol. 2, no 4, p.19-28, Set. 2013.
- RICH, A. *Blood, Bread and Poetry*. New York: W.W. Norton & Company, 1986a.
- RICH, A. “Compulsory heterosexuality and Lesbian Existence”. In: *Blood, Bread, and Poetry*. New York: Norton Paperback, 1986a. p. 23-75.
- RICH, A. *The Dream of a Common Language*. New York: Norton Paperback, 1978.
- RICH, A. *On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.
- RICH, A. Carta em que declina o National Medal of Arts, 3 de julho de 1997. Disponível em: <<https://www.brainpickings.org/2013/05/16/adrienne-rich-national-medal-of-arts-letter/>>. Acesso em: 07 set. 2017.
- TEMPLETON, A. *The Dream and The Dialogue*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.

Recebido em: 25 de setembro de 2017

Aceito em: 13 de fevereiro de 2018