



## DOIS POEMAS DE MARGARET ATWOOD EM TRADUÇÃO

### TWO POEMS BY MARGARET ATWOOD IN TRANSLATION

Carolina Paganine<sup>1</sup>

#### RESUMO

Pouco se destaca o fato de que Margaret Atwood começou sua carreira literária como poeta, apesar de ter ganhado destaque internacional como romancista. Neste artigo, apresento a minha tradução comentada dos poemas “This is a Photograph of Me”, do livro *The Circle Game* de 1966, e “Tricks with Mirrors” publicado em *You are happy*, de 1974, que fazem parte da primeira fase poética da autora canadense. Ambos os poemas tratam da figura da mulher por meio da relação com dispositivos de imagem, a fotografia no primeiro texto e o espelho no segundo, para propor reflexões sobre a objetificação da mulher e a percepção da realidade. Nos comentários, discuto as estratégias utilizadas para traduzir o verso livre cujo ritmo, nos poemas de Atwood, é marcado por repetições, pelo uso de *enjambements* e pela textura fônica. Por último, com base nos estudos feministas da tradução, discuto a tradução de termos relacionados à posição feminista da autora, marcando o gênero feminino no texto traduzido.

**Palavras-chave:** tradução poética; verso livre; tradução feminista.

#### ABSTRACT

*Little is known about the fact that Margaret Atwood began her literary career as a poet, although she gained international prominence as a novelist. In this article, I present my translation, with commentaries, into Brazilian Portuguese of the poems “This is a Photograph of Me”, published in *The Circle Game* (1966), and “Tricks with Mirrors” published in *You are happy* (1974), both part of the Canadian author’s initial poetic phase. Both poems are centered in the figure of women in relation to image devices, photography in the first text and mirror in the second, to propose reflections on the objectification of women and the perception of reality. In the comments, I discuss the strategies used to translate free verse and its rhythm which, in Atwood’s poems, are*

<sup>1</sup> Professora Associado de Teorias da Tradução no Departamento de Ciências da Linguagem, Universidade Federal Fluminense e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (POS-LING/UFF). E-mail: carolinagp@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8958-1483>

marked by repetitions, enjambments and phonic texture. Finally, taking into consideration feminist translation studies, I discuss the translation of expressions related to the author's feminist position, emphasizing the feminine gender in the translated text.

**Keywords:** poetry translation; free verse; feminist translation.

Recentemente, a escritora Margaret Atwood ganhou grande popularidade por meio da adaptação em 2017 para série de TV de seu mais famoso romance *The Handmaid's Tale* (1985), no Brasil, *O conto da aia*. A autora, nascida no Canadá em 1939, é bastante traduzida no Brasil, em especial seus romances, a maior parte deles publicados pela Editora Rocco desde o fim da década de 1980.<sup>2</sup> Além de romancista, Atwood também escreveu poemas, contos, livros infantis e ensaios, tendo uma obra bastante prolífica em todos esses gêneros.

Neste artigo, traço um breve panorama da sua carreira poética e apresento um pequeno recorte de sua obra a partir da minha tradução comentada de dois de seus poemas, a saber “This is a Photograph of Me”, do livro *The Circle Game* de 1966 e “Tricks with Mirrors” publicado em *You are happy*, de 1974. Os textos base para tradução foram retirados da coletânea, organizada pela própria autora, *Selected Poems 1965-1975* (1976), edição e-book Kindle. Nos comentários à tradução, concentro-me na discussão de estratégias para traduzir o verso livre e de propostas que explicitam um ponto de vista feminista na tradução.

O primeiro livro de poemas de Margaret Atwood, *Double Persephone*, foi publicado de modo independente em 1961, mas é *The Circle Game* (1964), vencedor do mais importante prêmio canadense para as artes, o *Governor General's Awards*, que é considerado pela crítica seu primeiro livro maduro. Publicou mais alguns livros de poesia até lançar seu primeiro romance, *The Edible Woman*, em 1969, e a partir daí surgiram mais 15 livros de poesia até sua penúltima coletânea, *The Door*, publicada em 2007, e a última, publicada no final de 2020, intitulada *Dearly*.

Durante muito tempo, *The Door* foi a única tradução de poemas de Atwood publicada em livro no Brasil, tendo sido lançado com o título *A porta* pela Editora Rocco em 2013 e traduzido por Adriana Lisboa. Somente em 2020, a Rocco publica mais um livro de poemas, *Políticas do poder*, em inglês *Power Politics* (1976), e, em seguida, no final de 2022 temos *Poemas tardios*, versão de *Dearly*, ambos em tradução de Stephanie Borges. Dos dois livros mais recentes, apenas *Políticas do poder* recebeu atenção de uma mídia de maior alcance, uma resenha da professora Maria Esther Maciel para a *Folha de São Paulo* (23 fev. 2021). Nela, Maciel trata mais dos temas dos poemas do que de questões da forma, e restringe seu comentário sobre a tradução à afirmação de que o livro saiu “numa edição bilíngue, com tradução cuidadosa de Stephanie Borges” (2021, n/p). Ainda que breve, a partir desse comentário podemos notar a importância dada ao fato de se tratar de uma edição que traz o texto de partida e a tradução, algo nem sempre contemplado nas edições de poesia traduzida. Em outro trecho, podemos notar também a sensibilidade da resenhista para questões da forma que se revelam em expressões destacando que Atwood trabalha “[s]em prescindir dos recursos sensoriais da linguagem e do cuidado na construção dos versos” e “usando um lirismo irônico, marcado pela visualidade e por uma dicção por vezes coloquial”.

<sup>2</sup> Alguns romances, inclusive, contam com retraduações. É o caso de *The Handmaid's Tale* que saiu primeiro como *A história da Aia* em tradução de Marcia Serra (Marco Zero, 1987) e a segunda edição sob o título *O conto da aia*, traduzido por Ana Deiró (Rocco, 2006), e também de *O assassino cego* que saiu pela Rocco em 2001 traduzido por Lea Viveiros de Castro, e pela Bertrand Brasil em 2009 traduzido por Elisa T. S. Vieira. O título em inglês é *The Blind Assassin*, o livro vencedor do *Booker Prize* em 2000.

Já para *A porta*, primeiro livro de poemas de Atwood publicado em português brasileiro, encontrei três resenhas de destaque nos jornais *Gazeta do Povo*, *Rascunho* e *Folha de São Paulo*,<sup>3</sup> e este último é o único em que o resenhista, Felipe Fortuna, comenta a tradução se perguntando “*Até quando um livro de poemas estrangeiros traduzidos para o português não merecerá uma edição bilíngue?*” e diz que isso “*traz prejuízos para o trabalho da tradutora, Adriana Lisboa, que não poderá ser perfeitamente avaliado pelo leitor de poesia*” (Fortuna, 2013, n/p). Parece que o resenhista presume que o público-alvo de poesia estrangeira seria necessariamente bilíngue ou que textos poéticos traduzidos não possam funcionar independente tanto de seus textos de partida como de uma avaliação comparativa por um leitor especialista nas línguas. Como tradutora e pesquisadora de tradução, tendo a preferir, de fato, edições bilíngues, mas me pergunto se, para um leitor não especialista, esse fator é mesmo importante visto que a concepção tradicional de tradução evoca a ideia da transparência e de uma ilusória não interferência do tradutor. Isso se complica um pouco no caso desse livro, pois a tradutora é uma escritora conhecida e isso foi valorizado na orelha do livro e retomado nas resenhas da *Folha* e do *Rascunho*. Sobre isso, é importante observar que, se por um lado a edição de 2020 de *Políticas do poder* corrige essa demanda e se apresenta em formato bilíngue, por outro lado, a edição de 2022 de *Poemas tardios* é, mais uma vez, uma edição monolíngue.

Voltando à resenha de Felipe Fortuna, gostaria de destacar que a crítica principal do autor é a uma “*perda de ritmo e aliteração*”, exemplificada com alguns versos:

[o poema] “*Coruja e Gato, Alguns Anos Mais Tarde*” contém versos como “*Whacking the heads off dandelions, / or bats or bureaucrats, / smashing car windows*” (“*Decepar cabeças de dentes-de-leão, / morcegos ou burocratas, / esmagar as janelas dos carros*”), onde se percebe alguma perda de ritmo e de aliteração. No mesmo poema, Atwood escreve “*this crowd [...] has finally admitted / to itself it doesn’t give / much of a fart for art*” (“*esta multidão [...] finalmente admitiu / para si mesma que não dá / a mínima para a arte*”), o que tampouco encontrou a melhor solução em português (Fortuna, 2013, n/p).

Pela minha leitura da tradução, a perda parece advir de uma tradução baseada especialmente nos conteúdos semânticos empreendida por Adriana Lisboa, dando menor atenção às alternâncias rítmicas menos padronizadas que vemos no verso livre. De fato, ao lermos os poemas traduzidos de *A porta* é difícil identificar a variação que Atwood costuma elaborar entre versos mais coloquiais e prosaicos e outros em que há uma metrificação intencional ou um trabalho na textura fônica do poema, variação essa também observada por Maciel.

Esse conceito de textura fônica é justamente um dos principais aspectos trabalhados por Álvaro Faleiros (2012, p. 143-145) em “Traduzir o verso livre”, para quem a reiteração de sons, pausas e estruturas sintáticas organiza o verso e carrega valores expressivos. Sabe-se que o bom verso livre não significa ausência de regras, mas, como afirma Paulo Henriques Britto, compreende “um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro,

<sup>3</sup> A saber, *Gazeta do Povo*: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/jose-castello/a-poeta-do-presente-17jo4wy7t-tenkuamasec4uo16/>; *Jornal Rascunho*: [rascunho.com.br/entre-por-favor/](https://rascunho.com.br/entre-por-favor/); e *Folha de São Paulo*: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1247136-critica-a-porta-tem-destreza-nos-versos-mas-publicacao-peca-por-nao-ser-bilingue.shtml>. Acesso em: 22 jan. 2023.

práticas poéticas que abrem mão do verso” (Britto, 2014, p. 31) que trabalham para a construção do ritmo poético. Para Octavio Paz, no verso livre contemporâneo:

os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. Em algumas ocasiões – por exemplo, na poesia francesa contemporânea – a ênfase transferiu-se dos elementos sonoros para os visuais. Mas o ritmo permanece: subsistem as pausas, as aliteraões, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. O verso livre é uma unidade rítmica (1982, p. 87).

A própria Margaret Atwood é consciente das reflexões sobre o verso livre e afirma em uma entrevista que:

Meus poemas geralmente começam com palavras ou frases mais atrativas pelo som do que pelo sentido, e **o movimento e o fraseado de um poema** são muito importantes para mim. Mas, como muitos poetas modernos, eu costumo esconder rimas ao colocá-las no meio dos versos e evito aliteraões e assonâncias imediatas em favor de ecos posicionados posteriormente no poema. Para mim, cada poema tem **uma textura de som** que é, ao menos, tão importante para mim quanto o “argumento”<sup>4</sup> (Atwood, 1978, n/p, grifo meu).

A partir dessas colocaões sobre verso livre e ritmo, busquei empreender a minha própria tradução de dois poemas de Margaret Atwood, tentando traduzir o ritmo não convencional e não prescrito do verso livre de modo a pensar quais estratégias poderiam me ajudar na recriaão do ritmo e da textura fônica dos poemas da autora canadense.

Os poemas foram escolhidos levando em consideraão os seguintes critérios: a baliza da crítica e a popularidade dos textos, a afinidade temática (os dois poemas tratam de mulher e dispositivos de imagem: fotografia e espelho), a variedade da construção poética e a recorrência de temas e técnicas característicos da obra poética de Atwood, como a figura do duplo, a objetificação da mulher, um dialogismo entre um eu lírico e um tu/você que é incluído nos poemas (Macpherson, 2010, p. 104-110).

“This is a Photograph of Me” é o poema de abertura do que é considerado o primeiro livro de fato de Atwood, *The Circle Game* (1966). Sobre esse livro, o crítico David Staines afirma que a autora estava “se aprofundando na interconexão das relações humanas e nos jogos em que as pessoas entram por meio dessas conexões” (2021, p. 17).<sup>5</sup> Para Branko Gorjup, este livro já apresenta as marcas do estilo que consagraria a escritora: “*irônico, direto, sem adornos, acessível, pouco emotivo, além de preciso e contundente como um punhal*” (2021, p. 144).<sup>6</sup> Ainda para Gorjup, esta obra também introduz o tema da “percepção” como central para a escritora canadense, que questiona as distorções, os limites e a veracidade do que vemos da realidade, algo presente neste primeiro poema da coletânea e abaixo traduzido:

<sup>4</sup> alvo indicado, todas as traduções são de minha autoria. “My poems usually begin with words or phrases which appeal more because of their sound than their meaning, and the **movement and phrasing of a poem** are very important to me. But like many modern poets, I tend to conceal rhymes by placing them in the middle of lines, and to avoid immediate alliteration and assonance in favor of echoes placed later in the poems. For me, every poem has a **texture of sound** which is at least as important to me as the ‘argument.’”

<sup>5</sup> “she was now a mature poet delving into the interconnectedness of human relationships and the games people play in the way of these connections”.

<sup>6</sup> “*The Circle Game* introduced into Canadian poetry a new idiom that would be recognized as quintessentially Atwoodian: ironic, direct, unadorned, accessible, emotionally detached, and as precise and pointed as a stiletto”.

Quadro 1 – Texto de partida e tradução de “This is a Photograph of Me”

<p>This Is a Photograph of Me</p> <p>It was taken some time ago. At first it seems to be a smeared print: blurred lines and grey flecks blended with the paper; then, as you scan</p> <p>it, you see in the left-hand corner a thing that is like a branch: part of a tree (balsam or spruce) emerging and, to the right, halfway up what ought to be a gentle slope, a small frame house.</p> <p>In the background there is a lake, and beyond that, some low hills.</p> <p>(The photograph was taken the day after I drowned.</p> <p>I am in the lake, in the center of the picture, just under the surface.</p> <p>It is difficult to say where precisely, or to say how large or small I am: the effect of water on light is a distortion</p> <p>but if you look long enough, eventually you will be able to see me.)</p> <p>(Atwood, 1976, posição 82-91)</p>	<p>Esta é uma fotografia minha</p> <p>Foi tirada há um tempo. A princípio parece ser uma impressão manchada: traços turvos e pontos escuros borrados no papel; aí, quando você a</p> <p>examina, você vê no canto esquerdo algo como um ramo: pedaço de uma árvore (abeto ou pinheiro) emergindo e, à direita, na metade superior do que deve ser uma suave colina, uma pequena casa de madeira.</p> <p>Ao fundo, vê-se um lago, e mais além, alguns morros.</p> <p>(A fotografia foi tirada um dia depois que me afoguei.</p> <p>Eu estou no lago, no meio do retrato, logo abaixo da superfície.</p> <p>É difícil dizer em que local precisamente, ou dizer se sou grande ou pequena: o efeito da água sob a luz é uma distorção</p> <p>mas se você olhar por um bom tempo, finalmente será capaz de me ver).</p> <p>(tradução nossa)</p>
--	---

Fonte: a autora.

Característica comum em poemas modernos, o título parece se integrar ao restante do texto, talvez renunciando as margens e imagens borradas, a mistura entre o sujeito que fala e sobre quem se fala. Essa confusão na percepção se reflete também nos vários *enjambements* ao longo do poema que sinalizam um espaço visual entre um verso e outro e um hiato sintático também, visto que a frase não se completa no fim do primeiro verso, mas continua no segundo, produzindo um momento de ambiguidade e ênfase na leitura. Há outras ambiguidades: a descrição da fotografia, um artifício que se pretendia em seu início uma reprodução da realidade, seleciona fragmentos de uma paisagem natural para destacá-los assim como o fotógrafo também manipula cores, luz e enquadramento ao fotografar. Quando quase toda a percepção é sugerida – “*it seems to be*”, “*a thing that is like a branch*”, “*what ought to be*” e “*It is difficult to say where*”, há uma quebra no centro do poema com um verso abruptamente direto em um texto que até então as imagens eram mais sugeridas do que declaradas: “*The photograph was taken/the day after I drowned./I am in the lake, in the center/ of the picture, just under the surface*”. Essa quebra textual, sinalizada pela abertura de um parêntesis, espelha também a centralidade do eu-lírico no lago no meio da fotografia. Aqui vê-se que o ritmo do poema marcado pelos *enjambements* também é marcado por uma mudança gráfica, o

parêntesis, e pela mudança de estilo do incerto para o assertivo. Em seguida, o poema se volta novamente para a falta de precisão: “*how large or small I am:/ the effect of water/ on light is a distortion*” e finaliza com a possibilidade de que o tempo pode trazer novos modos de percepção ou de conhecimento sobre o outro.

Na tradução, procurei manter a alternância rítmica entre a incerteza e a asserção revezando também em português os tempos verbais – presente, modal e subjuntivo – e mantendo a ambiguidade e a ênfase dos *enjambements*. Assim, gostaria de comentar em específico sobre a tradução da primeira estrofe e sobre a dificuldade de manter a mesma ordem sintática dos versos nos *enjambements* devido às diferenças entre as línguas inglesa e portuguesa. Na primeira estrofe, “*at first it seems to be/a smeared/print*” (v.2-4) parecia ideal manter “impressão” no quarto verso, por conta da proximidade da conexão semântica entre o objeto “*print*” e sua descrição “*blurred lines and grey flecks*”. Minha primeira opção havia sido “a princípio parece haver/manchas/na impressão”, que foi descartada pelo problema de usar haver (que dá uma ideia mais direta e concreta do que é descrito) enquanto “ser”, como “to be” em inglês, estabelecem uma possibilidade sobre o estatuto daquele objeto sendo descrito. No último verso dessa primeira estrofe e o primeiro da seguinte – “*then, as you scan/it, you see in the left-hand corner*” – há outro *enjambement* que joga com as possibilidades sintáticas do inglês dividindo verbo e objeto. Em português, por conta das diferentes regras entre a norma padrão e o uso sobre colocação pronominal, a minha solução tradutória soa mais formal: “aí, quando você a/ examina, você vê no canto esquerdo”, mas outras opções como “aí, quando você examina/ela” ou “aí, quando você examina/a foto” também não me pareciam satisfatórias por aumentarem o número de sílabas no último verso da estrofe e também explicitarem o objeto ao substituir o pronome “a” pela coisa em si “a foto, a imagem”.

Ainda na primeira estrofe, há outra observação a ser feita além do uso de *enjambements*: o quarto verso possui uma acentuação diferente, majoritariamente com acentos fortes por conta do uso de monossílabos tônicos:

print: blurred lines and grey flecks  
/ || / / - / /

Isso provoca um ralentando do ritmo. Em português, procurei usar assonâncias em “u” e aliterações em “t” para recriar o ritmo marcado do texto de partida e sua textura fônica, e esse ritmo acaba surgindo também numa certa regularidade na acentuação:

manchada: traços turvos e pontos escuros  
- / - || / - | / - | - / - | - /

Nos dois últimos versos da segunda estrofe, ocorre mais um *enjambement* – “*what ought to be a gentle/slope, a small frame house*” – e nesse último verso vemos uma repetição de palavras monossilábicas acentuadas. Neste caso, mantive em português o uso menos comum do adjetivo anterior ao substantivo e no último verso decidi usar palavras com mais sílabas para desacelerar o ritmo do verso, usando “pequena casa” em vez de “casinha” e a explicitação do material “de madeira”, resultando em “do que deve ser uma suave/colina, uma pequena casa de madeira”. Destaco aqui também a rima interna nesta estrofe “direita” (v. 10) e “madeira” (v. 12).

Passo agora a “Tricks with Mirrors”, publicado pela primeira vez em *You are happy*, de 1974. Do ponto de vista formal, o poema é dividido em 5 partes ou seções e com estrofes bastante

simétricas, compostas em sua maioria por dísticos, sendo que há um terceto na estrofe de abertura e três versos únicos nos finais das seções 2, 3 e 4. Há alguns *enjambements* neste poema, mas o ritmo apoia-se mais na pontuação com o uso de vírgulas e pontos finais, com a repetição de palavras, expressões e estruturas sintáticas, como o uso dos verbos no imperativo, e a própria disposição gráfica das palavras no poema. Segue, no próximo quadro, o texto de partida e a tradução:

Quadro 2 – Texto de partida e tradução de “Tricks with Mirrors”

Tricks with mirrors	Truques de espelhos
i	i
It's no coincidence this is a used furniture warehouse.	Não é coincidência que este seja um armazém de móveis usados.
I enter with you and become a mirror.	Entro com você e me torno um espelho.
Mirrors are the perfect lovers,	Espelhos são as namoradas ideais,
that's it, carry me up the stairs by the edges, don't drop me,	é isso, me carregue escada acima pelas bordas, não me deixe cair,
that would be bad luck, throw me on the bed	isso daria azar, me jogue na cama
reflecting side up, fall into me,	reflexo pra cima, deite-se sobre mim,
it will be your own mouth you hit, firm and glassy,	vai bater com a própria boca, firme e vítrea,
your own eyes you find you are up against closed closed	seus próprios olhos você vê estão contra você fechados fechados
ii	ii
There is more to a mirror than you looking at	há mais coisas em um espelho do que você olhar pro
your full-length body flawless but reversed,	seu corpo inteiro perfeito mas invertido,
there is more than this dead blue oblong eye turned outwards to you.	há mais coisas que esse olho azul oblongo e mortiço voltado pra você.
Think about the frame. The frame is carved, it is important,	Pense na moldura. A moldura é entalhada, é importante,
it exists, it does not reflect you, it does not recede and recede, it has limits	ela existe, ela não reflete você, não recua e recua, tem limites
and reflections of its own. There's a nail in the back	e reflexões próprias. Há um prego atrás
to hang it with; there are several nails, think about the nails,	pra pendurar; há muitos pregos, pense nos pregos,
pay attention to the nail marks in the wood,	preste atenção nos pregos e suas marcas na madeira,
they are important too.	elas são importantes também.

(continuação Quadro 2)

<p>iii</p> <p>Don't assume it is passive or easy, this clarity</p> <p>with which I give you yourself. Consider what restraint it</p> <p>takes: breath withheld, no anger or joy disturbing the surface</p> <p>of the ice. You are suspended in me</p> <p>beautiful and frozen, I preserve you, in me you are safe.</p> <p>It is not a trick either, it is a craft:</p> <p>mirrors are crafty.</p> <p>iv</p> <p>I wanted to stop this, this life flattened against the wall,</p> <p>mute and devoid of colour, built of pure light,</p> <p>this life of vision only, split and remote, a lucid impasse.</p> <p>I confess: this is not a mirror, it is a door</p> <p>I am trapped behind. I wanted you to see me here,</p> <p>say the releasing word, whatever that may be, open the wall.</p> <p>Instead you stand in front of me combing your hair.</p> <p>v</p> <p>You don't like these metaphors. All right:</p> <p>Perhaps I am not a mirror. Perhaps I am a pool.</p> <p>Think about pools.</p> <p>(Atwood, 1976, posição 1554-1589)</p>	<p>iii</p> <p>Não acredite que seja passiva ou fácil essa claridade</p> <p>com a qual eu te ofereço a si mesmo. Considere o comedimento</p> <p>necessário: prender a respiração, sem raiva ou alegria agitando a superfície</p> <p>de gelo. Você está suspenso em mim</p> <p>elegante e congelado, eu te preservo, em mim está seguro.</p> <p>Não é truque nenhum, é uma arte</p> <p>espelhos são arteiros.</p> <p>iv</p> <p>Queria acabar com isso, essa vida achatada contra a parede,</p> <p>muda e desprovida de cor, feita de luz pura,</p> <p>essa vida de visão apenas, apartada e remota, um lúcido impasse.</p> <p>Confesso: isto não é um espelho, é uma porta</p> <p>Estou presa atrás. Queria que você me visse aqui,</p> <p>dissesse a palavra que libertasse, qualquer que fosse, abrisse a parede.</p> <p>Ao invés você está à minha frente penteando o cabelo.</p> <p>v</p> <p>Você não gosta dessas metáforas. Tudo bem:</p> <p>Talvez eu não seja um espelho. Talvez eu seja um lago.</p> <p>Pense nos lagos.</p> <p>(tradução nossa)</p>
--	---

Fonte: a autora.

Ainda que o poema deixe ambíguo o gênero do eu lírico e do destinatário, conhecendo a obra de Atwood e sua tomada de posição feminista, acredito ser pertinente a leitura de que no poema é uma mulher que se metamorfoseia em um espelho que reflete, não sem problemas e ambiguidades, o próprio companheiro, em um jogo de espelhos que comenta as relações de poder

entre um casal. Apesar de pertinente, essa leitura, necessária para a tradução para o português, acaba por delimitar os gêneros dos interlocutores no poema traduzido, algo que não ocorre no poema em inglês, que se vale da neutralidade da língua quanto ao gênero dos substantivos.

Além disso, podemos pensar também que Atwood estava ecoando o famoso argumento de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, na tradução brasileira de Bia Nunes de Sousa:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. [...] É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens (Woolf, 2014, p. 18).

As ideias colocadas por Woolf em 1929 de que a subjugação das mulheres é necessária para manter a superioridade masculina e de que as mulheres seriam meros reflexos viria a ser um dos pilares também da crítica feminista de Simone de Beauvoir que no final da década de 1940, em *O Segundo Sexo*, como o próprio título já explica, a mulher desempenharia um papel secundário, constituindo-se como o *Outro*, oprimido e inferiorizado por um sistema patriarcal que consideraria apenas os homens como sujeitos. Como feminista e poeta, Atwood recria e reverbera esses argumentos em seu poema, mas aqui a autora canadense, como numa resposta às suas precursoras, destaca os “tricks”, indicando os “truques”, “feitiços”, “brincadeiras” ou “artimanhas” que os espelhos (as mulheres) podem pregar através de metamorfoses, marcas e/ou limites, mostrando que a submissão e a subserviência são contestadas e desafiadas.

Na minha tradução para a língua portuguesa, portanto, escolhi usar o gênero feminino para o eu lírico e isso certamente já encerra (ou abre?) uma leitura feminista para o poema ao mesmo tempo que revela uma tomada de posição feminista de tradução, entendida aqui como o objetivo de tornar visível, por meio da tradução, o feminino na linguagem (Von Flotow, 2021). Assim, a escolha de traduzir “lovers” (v. 7) por “namoradas”, e não “namorados”, marca a ideia de que o espelho, o *Outro*, aquele que serve de reflexo para o sujeito é uma mulher.

Como em “This is a Photograph of Me”, em “Tricks with Mirrors” as imagens podem ser distorcidas e as bordas carregam significados, nos levando a pensar em aspectos menos centrais para além da imagem/reflexo que ambos os dispositivos, espelho e fotografia, costumam incitar. Ao final do segundo poema, tem-se o retorno à água, uma superfície também espelhada e simbólica do primeiro poema, sendo que agora a referência ao mito de Narciso é dada em uma chave irônica ao interlocutor que “não gosta dessas metáforas”. Outra referência subjacente que vale a pena mencionar é ao poema “Mirror”,<sup>7</sup> de Sylvia Plath, também escrito em verso livre e também com um eu-lírico que se identifica na primeira estrofe como um espelho e na segunda estrofe com um lago. No poema de Plath, além da discussão sobre a objetividade da percepção através de um espelho, a autora americana acrescenta o tema da passagem do tempo.

Com relação ao ritmo e à textura fônica do poema, algumas estratégias importantes no processo de tradução foram o uso de vogais abertas na primeira seção e, na segunda seção, a predominância de vogais fechadas, movimentos que acompanham o plano semântico mais leve, típico

<sup>7</sup> “Mirror” foi publicado em 1963 na revista *New Yorker* e depois coligido postumamente no livro *Crossing the Water* (1971). Cf. <https://www.encyclopedia.com/science-and-technology/physics/physics/mirror#2896500068>. Acesso em: 22 jan. 2023.

de um encontro inicial, em um primeiro momento para o alargamento da noção de espelho que pensa também a noção de moldura – limitada e reflexiva, mas não do outro.

Ainda nesta segunda seção, noto os seguintes versos que possuem uma métrica mais regular, dois pentâmetros, ou dois versos de cinco pés, distribuídos irregularmente em três versos. Na tradução, procurei uma regularidade ainda que não totalmente correspondente em decassílabos. Um dos objetivos era também manter o termo “nails” / “pregos” nas mesmas posições no poema traduzido. No quadro abaixo, os números indicam a quantidade de pés em inglês e de sílabas poéticas em português. O asterisco indica que este verso é catalético.<sup>8</sup>

Quadro 3 – Métrica regular

There's a nail in the back / -   / -   - / (3)	Há um prego atrás (4)
to hang it with; there are several nails,   - /   - -    / -   / -   / (2    2*)	pra pendurar; há muitos pregos, (4   4)
think about the nails, (3*) / -   / -   /	pense nos pregos (4),

Fonte: a autora.

Na seção 4, chamo a atenção para os “ecos” em português entre “vida” (v.2) e “desprovida” (v.3) e “de visão” (v.), que pode soar também como “divisão”, termo de campo semântico que inclui “apartada” no mesmo verso. Tal estratégia acaba por ser um acréscimo de rimas internas na tradução que não ocorriam no texto de partida:

Quadro 4 – Ecos no poema traduzido

iv  I wanted to stop this, this life flattened against the wall,  mute and devoid of colour, built of pure light,  this life of vision only, split and remote, a lucid impasse.	iv  Queria acabar com isso, essa vida achatada contra a parede,  muda e desprovida de cor, feita de luz pura,  essa vida de visão apenas, apartada e remota, um lúcido impasse.
--	--

Fonte: a autora.

Creio que essa repetição mais óbvia do que aquelas do texto de partida funciona neste trecho porque o poema se estrutura justamente a partir de abundantes repetições, de maneira que esse acréscimo não destoa do restante apesar de trazer mais reverberações no plano fônico. No poema, temos repetição de expressões, como as duas ocorrências de “There is more” na seção 2 e duas ocorrências de “I wanted” na seção 4, repetição do pronome “you” / “você” com o qual o eu lírico conversa, duas ocorrências de “closed” no verso 17 no final da primeira seção, o uso conjunto de “craft”/ “crafty”, substantivo e adjetivo respectivamente, mas com acepções divergentes, o uso

<sup>8</sup> Segundo o Houaiss, cataléptico é o verso “a que se suprime uma sílaba ou mais em seu final, para que seja obtida medição perfeita”.

dos verbos no imperativo, como dando instruções, e, por fim, a estruturação em dísticos do poema que acaba por reforçar a noção de “duplo” que permeia o texto.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fotografia e espelho são temas recorrentes na literatura para pensar tanto questões de percepção, seja como uma representação objetiva, seja uma representação ilusória da realidade, quanto questões de alteridade. Margaret Atwood usa ambos os dispositivos em sua escrita poética para tratar das relações humanas enfocando a condição feminina, desafiando percepções de uma suposta passividade e subordinação da mulher, colocada na posição do outro e do objeto sobre o qual se contempla. Nesses poemas de Atwood, como mencionado anteriormente, tanto o tema quanto a forma estão numa situação de jogo de linguagem e de interpretação, um jogo que é provocativo porque desestabiliza a objetividade do olhar e de noções pré-concebidas. Assim como em seus romances, ao lermos os poemas a sensação de desafio à “normalidade” é constante.

Certamente haveria mais aspectos a comentar sobre os dois poemas aqui traduzidos, mas acredito que aqueles abordados nesta tradução comentada são suficientes para ilustrar alguns recursos usados tanto no texto de partida quanto no texto traduzido para estruturar o ritmo dos poemas em verso livre. Na minha leitura dos poemas e nas traduções, o enfoque esteve na recriação do ritmo por meio de sua textura fônica, ou seja, por meio da observação de pausas no uso da pontuação, no uso gráfico de *enjambements* e no uso de repetições de diversas ordens – sintática, semântica e fonética.

Por último, procurei observar questões do estilo da autora, caracterizado pela crítica, em linhas gerais, como irônico, incisivo e antissentimental. Não menos importante, a posição declaradamente feminista da autora canadense foi evidenciada tanto na escolha dos poemas a traduzir quanto na própria materialidade da tradução, em que optei por usar o gênero feminino nos substantivos quando, em inglês, havia uma neutralidade obrigatória da linguagem. Ao final, espero que este texto contribua para pensar tanto a tradução do ritmo no verso livre quanto estratégias de tradução que evidenciem um ponto de vista feminista sobre a linguagem.

## REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. *A porta*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- ATWOOD, M. On being a poet: a conversation with Margaret Atwood by Joyce Carol Oates. *New York Times*, May 21, 1978. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/97/09/21/reviews/oates-poet.html>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- ATWOOD, M. *Poemas tardios*. Tradução de Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.
- ATWOOD, M. *Políticas do poder*. Tradução de Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- ATWOOD, M. *Selected poems 1965-1975*. Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt, 1976. Edição Kindle.
- BRITTO, P. H. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra*compoeitics, [S. l.], n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>. Acesso em: 22 jan. 2023.

FALEIROS, Á. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

FORTUNA, F. Crítica: “a porta” tem destreza nos versos, mas publicação peca por não ser bi-lingue. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1247136-critica-a-porta-tem-destreza-nos-versos-mas-publicacao-peca-por-nao-ser-bilingue.shtml>. Acesso em: 22 jan. 2023.

GORJUP, B. Margaret Atwood’s poetry and poetics. In: HOWELLS, C. A. (ed.). *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. 2 ed. Cambridge UP: Cambridge, 2021.

MACIEL, M. E. Margaret Atwood pensa o jogo de poder entre os sexos evitando militância. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2021. Ilustrada: Livros. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/margaret-atwood-pensa-o-jogo-de-poder-entre-os-sexos-evitando-militancia.shtml>. Acesso em: 22 jan. 2023.

MACPHERSON, H. S. Poetry. In: MACPHERSON, H. S. *The cambridge introduction to Margaret Atwood*. Cambridge UP: New York, 2010. p. 104-110.

PAZ, O. Verso e prosa. In: *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATH, S. *Crossing the water*. Harper Perennial: New York, 1971. Edição Kindle.

STAINES, D. Margaret Atwood in her canadian context. In: HOWELLS, C. A. (ed.). *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. 2. ed. Cambridge UP: Cambridge, 2021.

VON FLOTOW, L. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 492-511, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/75949>. Acesso em: 22 jan. 2023.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## Sites

<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/jose-castello/a-poeta-do-presente-17jo4wy7ttenkuamasec4uo16/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

<https://www.encyclopedia.com/science-and-technology/physics/physics/mirror#2896500068>. Acesso em: 22 jan. 2023.