

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

**EMILY DICKINSON E MANUEL BANDEIRA:
UM DIÁLOGO ENTRE POETAS**



ARARAQUARA – SP
2020

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

**EMILY DICKINSON E MANUEL BANDEIRA:
UM DIÁLOGO ENTRE POETAS**

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires.

ARARAQUARA – SP
2020

Jeremias, Gilliale de Souza

Emily Dickinson e Manuel Bandeira: um diálogo
entre poetas / Gilliale de Souza Jeremias – 2020
101 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Emily Dickinson. 2. Manuel Bandeira. 3. Tradução
Literária. 4. Esmorecimento. 5. Morte. I. Título.

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

**EMILY DICKINSON E MANUEL BANDEIRA: UM DIÁLOGO ENTRE
POETAS**

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires.

DATA DA DEFESA: 31/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

PRESIDENTE E ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO DONIZETI PIRES
UNESP – ARARAQUARA

MEMBRO TITULAR: PROF. DR. BRUNNO VINICIUS GONÇALVES VIEIRA
UNESP – ARARAQUARA

MEMBRO TITULAR: PROFA. DRA. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
UNESP – ASSIS

Para todos os poemas que salvaram a minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o ensino da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Assis, por me mostrar os caminhos da pesquisa e me emancipar de todas as maneiras possíveis. Agradeço aos amigos, funcionários e professores por todo o apoio e companhia. Agradeço àqueles que viveram na moradia e sabem o que é lutar por uma Educação pública e de qualidade para todos.

Agradeço ao programa de pós-graduação da FCLAr por me proporcionar momentos tão significativos para a minha carreira docente e me formar como pessoa pensante na área dos Estudos Literários. Agradeço aos amigos e professores que ali conheci, também.

Agradeço à minha mãe Dora e ao meu irmão Giorge, pois foram peças essenciais ao meu desenvolvimento como pessoa. Não somente levaram um menino de 17 (dezessete) anos para Assis para enfrentar obstáculos inimagináveis, mas me deram amor e suporte para que eu pudesse lutar e chegar até aqui.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires por toda a amizade e orientação desde o primeiro e-mail enviado e logo respondido. A sua colaboração me foi essencial para acreditar em minha pesquisa e nortear os meus infinitos pensamentos acerca da poesia.

Agradeço, com carinho, à Profa. Dra. Cleide Rapucci e ao Prof. Dr. Carlos Daghlian (in memoriam). Nos caminhos da literatura inglesa, ela me apresentou algumas peças de teatro e prosas de renome e, por fim, a pesquisa do professor Daghlian com a poeta que hoje admiro, leio e pesquiso. Serei eternamente grato por terem ouvido e orientado um jovem cheio de receios e sonhos.

Por fim, agradeço a todos os livros e poemas que tive e tenho a oportunidade de ler. Sem a literatura, eu jamais conseguiria me tornar a pessoa e o professor que me tornei hoje em dia, pois me foi amparo, caminho e subversão.

*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies,
And Lads and Girls -
Was laughter and ability and Sighing
And Frocks and Curls.*

*This passive place a Summer's nimble mansion
Where Bloom and Bees
Exists an Oriental Circuit,
Then ceased, like these -*

- Emily Dickinson

CEMITÉRIO

Este pó foram damas, cavalheiros,
Rapazes e meninas;
Foi riso, foi espírito e suspiro,
Vestidos, tranças finas.

Este lugar foram jardins que abelhas
E flores alegraram.
Findo o verão, findava o seu destino...
E como estes, passaram.

- Tradução de Manuel Bandeira

RESUMO

O ato de traduzir determinado texto implica uma parte substancial da cultura e subjetividade daquele que se predispõe ao exercício da tradução, isto é, do tradutor. Emily Dickinson, poeta norte-americana do século XIX, foi autora de uma poesia que estava às margens do movimento literário então vigente e introduzida à Língua Portuguesa pela tradução inaugural de apenas cinco de seus poemas por Manuel Bandeira que, ao selecioná-la, traduzi-la para a nossa língua e introduzi-la aos nossos leitores, sente-se contemplado na poesia de Dickinson através de sua intuição criadora enquanto tradutor. Nascidos em tempos diferentes e influenciados por autores distintos, mesmo que ambos os poetas estejam temporal e culturalmente distantes, vislumbramos, através da obra de ambos, poetas que se emparelham por seus temas e estilo. O esmorecimento e a morte elucidados por um estilo coloquial-irônico simbolizam o cotidiano de forma irônica, quase jocosa, e de maneira que a linguagem empregada por ambos esteja tão livre, irregular e cheia de consciência que, através do seu traço irônico, tanto Dickinson quanto Bandeira fazem uso de traços romântico-simbolistas, inicialmente, empregando seus próprios significados ante a efemeridade da vida, mas avançam rumo a uma poesia de consciência, vale dizer, uma poesia irônica que corrobora com a inclusão de Emily Dickinson na modernidade e a irmana com Manuel Bandeira. O presente trabalho tem por objetivo demonstrar as intersecções entre a poesia de Emily Dickinson e Manuel Bandeira partindo de seus recursos estilísticos e temáticos, além de elucidar os aspectos da tradução do poeta brasileiro enquanto tradutor. O estilo coloquial-irônico e as recorrentes temáticas de esmorecimento e morte são traços igualmente presentes em Dickinson e Bandeira durante a sua criação poética em suas particularidades enquanto poetas e, mais especificamente neste estudo, na atividade de tradução e recepção de Emily Dickinson no Brasil por Manuel Bandeira no começo do século XX.

Palavras-chave: Poesia lírica moderna; Literatura comparada; Tradução poética; Emily Dickinson; Manuel Bandeira.

ABSTRACT

The act of translating certain texts implies a substantial part of the culture and subjectivity of the person who is predisposed to the exercise of translation, that is, the translator. Emily Dickinson, North-american poet of the 19th century, was the author of a poetry that was on the sidelines of the literary movement from that period of time. She was introduced to the Portuguese Language by the inaugural translation of five of her poems by Manuel Bandeira who selected, translated, and felt contemplated in Dickinson's poetry through his creative intuition as a translator. Born at different times and influenced by different authors, even though both poets are temporally and culturally distant, we see, through their work, poets who are matched by their themes and style. Fading and death elucidated by a colloquial-ironic style certainly symbolize daily life in such a way that the language used by both is so free, irregular and full of conscience that Dickinson and Bandeira make use of romantic-symbolists features initially through their own meanings before the ephemerality of life and advance towards a poetry of conscience, that is to say, an ironic poetry that corroborates for the inclusion of Emily Dickinson in modernity and brings her closer to Manuel Bandeira. This work aims to clarify the intersections between the poetry of Emily Dickinson and Manuel Bandeira starting from their stylistic and thematic resources, besides elucidating the aspects of literary translation of the Brazilian poet as a translator himself. The colloquial-ironic style and the frequent themes of fading and death are equally present in Dickinson and Bandeira in their poetic creation and particularities as poets and, more specifically in this study, in the translation and reception of Emily Dickinson in Brazil by Manuel Bandeira in the beginning of the 20th century.

Keywords: Modern lyric poetry; Comparative literature; Poetic translation; Emily Dickinson; Manuel Bandeira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1: EMILY DICKINSON: POESIA, ESTILO E TEMAS	17
Emily Dickinson: a poeta norte-americana do século XIX	17
Emily Dickinson no Brasil	23
A poética de Emily Dickinson: Estilo e Temas	29
Análise de poesia	36
2: MANUEL BANDEIRA E A POÉTICA DA TRADUÇÃO	44
A Poética de Manuel Bandeira: Estilo e Temas	44
Bandeira tradutor	50
A Poética da Tradução	55
Análise de poesia	64
3: TRADUÇÕES DE EMILY DICKINSON	74
Análise de poesia	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	100

INTRODUÇÃO

A própria poesia, como forma e como matéria, vai aos poucos perdendo seus vínculos com o modo de ser coletivo, passando a encaminhar-se no rumo das inquietações pessoais do poeta, cuja voz, tendo deixado de ecoar fora, passa a aguardar no silêncio da página impressa que a intervenção do leitor lhe atualize as potencialidades, tornando-a voz de todos (MOISÉS, 2007, p. 91).

Por muito tempo, entendeu-se a universalidade do espírito e aquilo que homens e mulheres queriam significar através da palavra como uma garantia de que a tradução seria igualmente universal. Entretanto, segundo Octávio Paz, poeta e teórico que conduziu boa parte das discussões acerca da poesia moderna nessa pesquisa, a Idade Moderna destruiu o conceito unívoco de que a tradução seria “uma garantia da unidade do espírito”, pois compreendeu-se a existência da pluralidade de línguas e sociedades em que “[...] cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo. O sol que canta o poema asteca é diferente do sol do hino egípcio, mesmo que o astro seja o mesmo” (PAZ, 2009, p. 9-10). As ideias supostamente dadas, segundo essa perspectiva, são meros objetos coercitivos da linguagem e por ela sustentados, pois são tão arbitrários e idiossincráticos quanto as línguas em que são produzidos.

Tais conceitos, quando entendidos como pressupostos teóricos basilares, passam por teorias da literatura e tradução que tomam as línguas e suas culturas como produtos históricos e sociais e que, assim sendo, suscitam diferentes imagens e compreensões dependendo da região e do período em que estão situados. As imagens dos poemas que cantam sóis astecas e egípcios de maneira distinta, por exemplo, justificam tal afirmativa. Quando imaginamos o sol, a lua, a cidade, as pessoas e os lugares, colocamos ativas e atuantes as nossas próprias visões de mundo e, quando lemos tais representações poéticas, isto é, imagens representadas no verso de um poema, ativamos conceituações e compreensões muito próprias.

A representação e a compreensão no/do verso de determinada língua serão outras representações e compreensões em língua estrangeira, revelando o caráter multiforme da tradução que, por um lado,

[...] suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções (PAZ, 2009, p. 13).

Partindo dessa coleção de múltiplos diferentes, a tradução se revela primeiramente como um processo linguístico complexo e deixa de ser vista unicamente como o produto final de breves associações entre línguas diferentes. Para Roman Jakobson (1959/2012, p. 127), esse processo tradutório só acontece quando há a produção ativa de sentido em signos linguísticos que se traduzem em outros signos alternativos e novos e que se dão na reformulação da mesma língua, entre línguas diferentes e/ou entre diferentes sistemas de signos. A proposta do teórico é salientar que qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou reelabore qualquer outro processo linguístico pode ser visto como tradução. Anthony Pym (2017), professor e pesquisador das teorias da tradução, explica tal conceituação:

[...] uma vez que as línguas se baseiam na repetição de enunciações em diferentes situações, produzindo sentidos diferentes porém relacionados, assim como todos os textos se tornam significativos por meio da intertextualidade, qualquer uso da linguagem pode ser considerado tradução (p. 278-279).

A classificação de Jakobson, de certo modo, privilegia inicialmente os signos verbais assim como o semioticista dinamarquês Louis Hjelmslev o fizera anteriormente e o teórico italiano Umberto Eco algumas décadas depois. Como ponto de partida para entendermos as teorias da tradução e mais propriamente a tradução literária, é válido observarmos que esses teóricos conceituam os processos tradutórios dentre os sistemas semióticos e que, assim sendo, percebem a língua como

[...] uma linguagem semiótica para a qual todas as outras linguagens semióticas podem ser traduzidas – tanto todas as outras línguas quanto todas as outras estruturas semióticas concebíveis. Essa traduzibilidade

reside no fato de que todas as línguas, e apenas elas, estão em posição de formar algum sentido [...] (HJELMSLEV, 1943/1963, p. 109).

Seja no sentido de “dizer a mesma coisa” em outra língua ou recriar certos processos linguísticos de determinada língua na outra, vemos que a complexidade reside no fato de que a tradução não pode ser compreendida isoladamente dentro dos campos da Linguística. Os Estudos Literários, por exemplo, nos demonstram que outras possibilidades de abordagem desses pressupostos surgirão para estreitar as relações dos processos tradutórios às pesquisas em outras áreas do conhecimento, como os Estudos Culturais e até mesmo as Artes Visuais em certos pontos.

Segundo Paulo Henriques Britto (2012) em *A tradução literária*, a tradução deve ser lembrada primeiramente como uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura e que pode ser tomada como uma atividade inteiramente automatizada se considerarmos apenas os nomes equivalentes das coisas existentes em outro idioma. Mais do que isso, Britto defende que “traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*” (p. 18-19), revelando concomitantemente as condições artísticas e culturais de tal processo.

A “virada cultural” dos estudos da tradução, segundo o teórico, se inicia com as teorias de tradutólogos como Holmes, a título de exemplo, que passam a ver o texto como um fenômeno cultural, inserido em um contexto hermético e pujante, muito além dos fatores exclusivamente linguísticos.

Da suposta hierarquia entre texto original e tradução que alguns teóricos trazem, Britto vai tecendo suas próprias conceituações acerca das reflexões de pensadores como Barthes ou Foucault que afirmam haver certo preconceito instaurado entre a distinção entre esses tipos de texto. Para Britto (2012), a tradução e a criação literária não são exatamente a mesma coisa e o conceito de equivalência ou fidelidade deve ser levado em conta na leitura crítica de traduções com certo grau de objetividade (p. 27-28). O conjunto de sentidos que está presente em uma criação literária deve ser considerado pelo tradutor que deverá reproduzir os efeitos de sentido, de som, entre outros elementos, possibilitando que o leitor da tradução leia, de certa forma, o original (p. 28). Sustentando-se em Jiří Levý, afirma que as traduções visam representar uma obra literária para leitores que não dominam a língua em que foi escrita e, nesse sentido, sente-se leitor de Walt Whitman, Allen Ginsberg ou Elizabeth Bishop, por exemplo, ao tê-los lido em suas traduções. Em síntese, para Britto,

[...] ainda que concordemos que nenhuma obra é inteiramente original e que não há uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções – já que alguns textos se situam numa posição intermediária -, isso não nos permite dizer que não há nenhuma diferença entre originais e traduções. A impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação (p. 36).

O tradutor responsável (ou ético), por assim dizer, deveria produzir um texto que correspondesse de maneira razoável, com os recursos de que dispõe, ao texto que pretende traduzir. Os elementos originais são percebidos, elencados e priorizados e essa escolha há de variar de um tradutor para outro, certamente, o que culminará em traduções muito distintas. O esforço do tradutor, portanto, reside na manutenção da literariedade do texto.

Para alguns teóricos como André Lefevere e Nabokov, há uma intraduzibilidade em poesia que é defendida e justificada pelo grau de literariedade do gênero e que, para Britto, seria apontada como uma “nostalgia da perfeição”. A possibilidade de se traduzir poesia é vista nos inúmeros esforços a partir de escritores, tradutores e leitores que se debruçam em obras literárias, seja para lê-las ou traduzi-las, e espalham as suas significâncias para outros povos, línguas e culturas.

O tradutor de poesia identifica certas características relevantes do texto poético e se empenha em reproduzir na língua estrangeira as que lhe apresentam mais importantes. O sentido do poema é recorrentemente fundamental, mas os elementos formais (forma e conteúdo) podem ser tão complexos ou mais importantes do que o próprio significado (BRITTO, 2012, p. 133). Esse conceito é amplamente explorado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos em sua teoria da transcrição poética, como explicitado no segundo capítulo dessa dissertação.

Aproximando a tradução criativa e/ou transcrição poética da teoria da literatura, Haroldo faz uso da crítica do seu próprio instrumento de trabalho, a língua, para afirmar que certos tradutores (tradutores-criadores) produzem efeitos poéticos dos textos originais buscando em outra língua impressões particularmente idiossincráticas. A transcrição visa a tradução dos efeitos da língua de partida na língua de chegada e, isto posto, revela o caráter demarcatório do isomorfismo, das relevâncias concomitantemente formais e temáticas, para a transcrição de poesia.

A articulação dos constituintes textuais de determinado poema resultará nos efeitos e respectivos significados originais em outro idioma e na percepção dessas

nuances que extrapolam o âmbito textual enquanto a tradução literal, a grosso modo, teria como primeiro plano a significação do texto e frequentemente deixa em segundo plano os seus aspectos formais. A iconicidade do signo, como é possível perceber, é relevante para a tradução de poesia, pois propõe o mesmo efeito estético e de sentido que os seus originais e que, assim sendo, estabelece uma profunda correlação entre aqueles que criam, os poetas, e aqueles que recriam, os tradutores.

Sobre essa correspondência entre poetas precursores e seus tradutores, Augusto de Campos, na apresentação de seu livro *Verso, Reverso, Controverso*, declara haver um tipo de afeição entre eles e até mesmo se questiona como não haver tal elo:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona (CAMPOS, 2009, p. 7).

Em seu discurso em defesa de uma tradução analítica, cooperativa e criativa, Augusto de Campos se respalda em figuras como Ezra Pound que, além de pesquisar e escrever sobre poesia, eram poetas e se questionavam sobre o ofício da tradução de poesia muito proficuamente, assim como o fizera alguns poetas no Brasil como Ana Cristina César, Cecília Meireles e Manuel Bandeira.

Manuel Bandeira, poeta e tradutor brasileiro, se deparou com tais questionamentos no âmbito da tradução literária e deixou alguns relatos pessoais e teorias acerca do assunto, evidenciando suas próprias percepções. Em vida, seja por questões financeiras ou não, Bandeira assumiu a postura de poeta-tradutor durante alguns anos de sua carreira e buscou traduzir poemas que lhe despertavam a intuição criativa, como veremos adiante nessa pesquisa. Ao traduzir poesia, mais especificamente, o poeta brasileiro nos dará a amplitude do seu trabalho de tradução e, concomitantemente, da sua atuação como poeta.

Com inclinações extensivamente irônicas e metafóricas, Bandeira fazia uma espécie de recorte social ao representar ideias, pessoas e situações em sua poesia. Retratava ao mesmo tempo que criticava e satirizava. Usava a linguagem poética para expressar seus descontentamentos e escarnecer de temas que eram considerados menores (ou herméticos). Talvez por tal razão se via como “poeta menor”, pois articulava a palavra poética para gerar dúvida e questionamento acerca de concepções sociais usualmente

estáveis. Para Bosi (2002, p. 351), essa ironia contida na construção da paródia é característica de poetas como Manuel Bandeira e Mário de Andrade e das suas concepções modernas de poesia e que, de certo modo, aparecerão em todas as suas traduções literárias.

Diante disso, a proposta desta pesquisa foi explorar as imagens poéticas do esmorecimento e da morte na poesia de Emily Dickinson, buscando identificar essas representações nas traduções realizadas por Manuel Bandeira, e verificar o estilo coloquial e irônico que, de certo modo, é assumido por ambos ao elaborarem tais alegorias no verso.

Emily Dickinson teve uma vida privilegiada sendo membro de uma família respeitada e financeiramente confortável que, por sua vez, estava inserida em uma comunidade calvinista da Nova Inglaterra no século XIX. Ainda assim, a poeta escolheu viver boa parte da sua vida dentro de casa, isolada da sociedade que a rodeava e da Guerra Civil que explodia nos Estados Unidos da América, recebendo a alcunha de *American Ghost* da Literatura Norte-Americana daquele século desde então. Nasceu, criou-se e faleceu em Amherst no Estado de Massachusetts nos Estados Unidos. A vida pessoal da poeta foi voltada para o seu mundo interior, levando uma vida aparentemente tranquila em um país que ela nunca ousou deixar, a não ser através de sua poesia.

A poeta viveu praticamente toda a vida de forma isolada em uma comunidade no interior da Nova Inglaterra, sendo uma situação contrastante com a originalidade de sua poesia que transpunha barreiras e estabelecia diálogos com outros espaços e tempos. Viveu toda a vida com a família e viveu casos amorosos majoritariamente platônicos, viajou apenas às cidades ao redor da sua para visitar parentes, cuidou dos pais na velhice e faleceu solteira.

Contemporânea de Walt Whitman e da Guerra Civil Norte-americana, Emily Dickinson não publicou integralmente seus poemas em vida. Foram encontrados no quarto dela, logo após a morte de Emily, quase mil e oitocentos poemas que não tinham sido publicados enquanto ela estava viva e, aqueles que chegaram a ser divulgados em vida, não por iniciativa da poeta, totalizaram apenas dez poemas (DAGHLIAN, 2016, p. 15).

Emily foi leitora de Shakespeare, Keats, Robert Browning e Elizabeth Browning, mas sua poesia não se assemelha com a deles. Recolocando a poesia em contato com os questionamentos do cotidiano e da vida (ou morte), Dickinson rompeu com a antiga ordem então vigente e estabeleceu intimidade com uma poesia subversiva e densa que,

através da palavra, transcendia as filosofias e questões de seu tempo. Valeu-se da revolução da forma e do tema, economia de expressão, volveu as concepções antigas e trouxe uma técnica nova e expressiva que permitia o conhecimento do eu e contribuía para um novo fazer poético. Ainda que inserida no período romântico, Emily é considerada precursora do modernismo e, portanto, uma poeta moderna que transpunha muito além do que se produzia na literatura inglesa de sua época (TATE, 1932) por exercer uma poesia de consciência e, vale-se dizer, irônica, corroborando para a sua inclusão na modernidade.

A poesia de Dickinson é um desafio a qualquer leitor. O fazer poético aqui é cheio de espaços interpretativos em que o leitor pode, digamos assim, divagar sobre questões diversas e achar indeterminações em sua obra (DAGHLIAN, 2009, p. 2). Sendo uma poesia paradoxal com traços puritanos e libertários ao mesmo tempo, a estrutura dos hinos religiosos com três quadras é facilmente identificada em diversos poemas da autora e seus questionamentos acerca da religião e da morte foram certamente marcas de que sua obra transcendia seu tempo (DAGHLIAN, 2016, p. 16).

Segundo Wendy Martin (2007), professor e pesquisador de Literatura Norte-Americana na Universidade de Claremont, a figura da poeta “fantasma” e reclusa persiste, até hoje, como singular e excêntrica, “[...] *painted as a young woman in white, closeted in the upper rooms of her home, isolated not only from her neighbors and friends, but also from the historical and cultural events taking place outside her door*”¹(p. 01). À vista disso, sua poesia ainda é considerada confessional e quase mórbida por abordar maioritariamente temas como esmorecimento, infinitude e morte e que, isto posto, se configuram como traços identitários e conseqüentemente distintivos da poeta.

Os poemas e manuscritos da poeta de Amherst, desde a sua póstuma publicação, chamam a atenção do seu público leitor pela contingência dual e hermética ao colocar imagens tão díspares lado a lado e, a partir disso, satiriza-las. Dickinson não se igualava aos seus contemporâneos por tais razões conceituais e poéticas que transpunham as demandas da época em que vivia. Ainda neste século, quando o verso romântico finalmente começa a atrair a atenção da crítica, Bennett (2007) destaca que

[...] *most Dickinson scholars now show little interest in it or in exploring any possible influence it might have had on her work. Rather,*

¹ [...] pintada como uma jovem mulher de branco, fechada nos cômodos superiores de sua casa, isolada não somente dos seus vizinhos e amigos, mas também dos eventos históricos e culturais que aconteciam do lado de fora da sua porta (Tradução nossa).

*they have continued to align her either with the “great” British women writers of her time (the Brontës, et al.) or with the male authors of the American Renaissance. Increasingly today, she is situated outside her own century altogether, effectively treated as a modernist in nineteenth-century dress, with no connection to her peers at all*² (BENNETT apud MARTIN, 2007, p. 215-216).

A sua lírica moderna com vestidos do século XIX, como afirmou Martin, representa o seu espírito de liberdade e pertencimento ainda que a poeta esteja situada em um terreno predominantemente romântico e prosaico. Considerada como física e literariamente “isolada” do cenário cultural em que as poetisas mulheres começavam a ser consideradas artistas e não “*domestic ideologues*”³, Emily Dickinson contribuiu para tal desdobramento na história da literatura estadunidense à sua maneira estremada e excêntrica como estudamos nos capítulos que compõem essa dissertação.

² [...] a maioria dos estudiosos de Dickinson hoje mostram pouco interesse nisso ou em explorar qualquer possível influência que pode ter havido em sua obra. Ao invés disso, eles continuam a alinhá-la com as “grandes” escritoras britânicas do seu tempo (as irmãs Brontë, et al.) ou com autores homens da Renascença Americana. Ainda mais nos dias atuais, ela está situada fora do seu próprio século, efetivamente tratada como uma modernista em vestidos do século dezenove, com nenhuma conexão direta com seus contemporâneos (Tradução nossa).

³ Ideólogo doméstico (Tradução nossa).

CAPÍTULO 1: EMILY DICKINSON: POESIA, ESTILO E TEMAS

Emily Dickinson: a poeta norte-americana do século XIX

Desde o início da colonização dos Estados Unidos da América no século XVI, a atuação da mulher na construção de uma literatura sólida e representativa foi fundamental para o país. Nascidas na Inglaterra e após enfrentarem uma longa viagem marítima até a América do Norte, Anne Bradstreet (1612-1672) e Mary Rowlandson (1637-1711) foram as primeiras mulheres a se dedicarem ao ofício da escrita na Nova Inglaterra, segundo um levantamento feito por Elaine Showalter acerca da trajetória das escritoras norte-americanas no seu livro intitulado *A Jury of Her Peers*⁴ (2009). Advindas de um contexto extremamente religioso e, portanto, conversador, a poeta Bradstreet e a novelista Rowlandson faziam da “glória de Deus” a justificativa para escrever (SHOWALTER, 2009, p. 3). Neste período, os ingleses protestantes que migravam para os Estados Unidos da América, popularmente conhecidos como puritanos, acreditavam que os homens e suas ações eram superiores e que as mulheres deveriam estar subordinadas aos seus desejos. A literatura de autoria feminina, aqui, era autorizada e legitimada através de testemunhos e até mesmo poemas que enfatizavam a veracidade da autoria feminina, como aconteceu com Bradstreet ao ser julgada por um cunhado que afirmara com garantia de que ela mesma teria escrito seus poemas (SHOWALTER, 2009, p. 3).

Até a primeira metade do século XVIII, os sermões religiosos masculinos predominavam no âmbito das publicações locais. As mulheres publicavam raramente, sendo a maior concentração de suas publicações em forma de cartas, diários e tratados religiosos em jornais locais, mas não livros. O conteúdo desses escritos nos jornais coloniais, por exemplo, frequentemente incluía a visão das mulheres acerca dos seus casamentos e do sistema educacional daquela época. De maneira concomitante e deliberada, as respostas dos homens para esses escritos também eram publicadas (SHOWALTER, 2009, p. 15). Já na segunda metade do século XVIII, com o sucesso comercial de poetas, dramaturgas e romancistas inglesas como Fanny Burney e Ann

⁴ Um/uma júri de seus pares/semelhantes (Tradução nossa).

Radcliffe, as escritoras norte-americanas começam a seguir os modelos ingleses de maneira mais atenta e o fervor revolucionário dá os seus primeiros passos na Nova Inglaterra, sobretudo.

Isto se deu através da Educação com o surgimento de Academias exclusivas para meninas por volta de 1760 e outras reformas femininas que se desenvolveram após a Revolução encabeçadas por mulheres patriotas, que argumentavam que “*the Mothers of the New Republic also had to be educated as responsible citizens [...]*”⁵ (SHOWALTER, 2009, p. 16). Deste período, em termos de inovação artística e recepção crítica, destacam-se escritoras que enfatizaram a importância do aprendizado contínuo e da liberdade da mulher norte-americana. São elas: Mercy Otis Warren (dramaturga), Judith Sargent Murray (primeira escritora feminista de cartas), Susanna Rowson (romancista) e Phillis Wheatley (a primeira poeta Afro-americana).

Motivadas por um desejo de celebrar a terra nativa e contribuir com a criação de uma literatura norte-americana característica e distinta, as escritoras do século XIX dão início ao momento de difusão da sua literatura. (SHOWALTER, 2009, p. 32-33). Nomes como Sedgwick, Child e Caroline Kirkland lideraram as gerações de 1820 e 1830 com seus escritos de ficção e, juntas, escreveram romances para adultos, livros infantis e até mesmo biografias; editaram revistas e lutaram, sobretudo, pelo fim da escravidão. Neste período:

*They received conflicting and ambiguous messages about femininity, intellect, and creativity, from both women and men. Women were certainly entering the publishing industry, as editors as well as writers. By the 1820s, they had begun to edit periodicals whose titles, including gender-marked terms like “Ladies”, “Mother”, and “Home”, showed that they were addressed to a female audience*⁶ (SHOWALTER, 2009, p. 33).

Embora estivessem difundindo seus trabalhos através de livros e periódicos, as mulheres ainda estavam atreladas ao ideal puritano da mulher “do lar”, visto que o termo fora citado em inúmeros escritos publicados por elas mesmas. Neste período, mais de

⁵ As Mães da Nova República também tinham que ser educadas como cidadãos responsáveis (Tradução nossa);

⁶ Elas receberam mensagens conflitantes e ambíguas sobre feminilidade, intelecto e criatividade, vindos de mulheres e homens. As mulheres estavam certamente adentrando a indústria editorial, como editoras assim como escritoras. Por volta dos anos 1820, elas começaram a editar periódicos cujos títulos incluíam termos com marcas de gênero como “Senhoras”, “Mãe” e “Lar” e mostravam que estavam endereçados ao público feminino (Tradução nossa);

seiscentas mulheres participavam da edição de periódicos e se auto intitulavam “editress”⁷.

Em 1825, houve a publicação da primeira antologia anual norte-americana de poesia e ficção, *The Atlantic Souvenir*, abrindo ainda mais o mercado editorial para as mulheres escritoras. Por volta dos anos 1840, os livros norte-americanos já eram lidos por todo canto e os escritos de Sedgwick, Child e Kirkland tinham contribuído em grande parte para essa mudança. Quanto ao desprendimento dos padrões ingleses, isso ainda era uma questão a ser levantada (SHOWALTER, 2009, p. 51).

A partir dessa alteração no mercado editorial e no fluxo de publicação interna estadunidense, emergiu a visão de um “*poet-hero*”, isto é, um salvador da literatura dos Estados Unidos que pudesse criar trabalhos épicos e imortais e, dessa forma, legitimar a literatura do país. Por 1840, os intelectuais aguardavam o aparecimento desse escritor herói que estabeleceria a nação entre os clássicos literários do mundo. Margaret Fuller (1810-1850), intelectual feminista norte-americana da época, lutava para que a mulher pudesse ser também uma heroína nacional e ganhasse o seu espaço na literatura de sua terra ao encontrar uma forma ou mesmo veículo que a legitimasse como tal. Conforme Fuller percebeu afirmando que “[...] *the essential problem for women writers was finding, or inventing, a suitable form: not traditional poetry, not the romantic novel, not the philosophical essay, but some combination and transformation of them all*”⁸ (SHOWALTER, 2009, p. 54). A combinação de poesia, romance e ensaio filosófico, para Fuller, seria a chave para a subversão dos padrões até então estabelecidos pelos veículos de crítica e publicação nacional. O herói nacional (ou heroína) nasceria dessa fusão, portanto.

A poesia deste período, assim como a era romântica dos Estados Unidos como um todo, era contra os valores iluministas. Com o fim do século XVIII, o Romantismo propunha ser um novo movimento que trouxesse ideais igualmente novos. A crença na ciência e na razão dava espaço aos ideais românticos de fé no sujeito e suas emoções. O movimento romântico propunha uma expansão da capacidade humana de se expressar em seus múltiplos meios através da individualidade.

⁷ Palavra derivada de “editor” com sufixo *tress* que, em língua inglesa, caracteriza palavras destinadas ao gênero feminino, como *mistress*, *waitress* etc.

⁸ O problema essencial para as mulheres escritoras era achar, ou inventar, uma forma adequada: não a poesia tradicional, não o romance romântico, não o ensaio filosófico, mas uma combinação e transformação disso tudo (Tradução nossa);

Como movimento de carácter literário revolucionário, o Romantismo norte-americano fora definido por Harmon (2006) como:

*Literary and philosophical theory that tends to see the individual at the center of all life, and it places the individual, therefore, at the center of art, making literature valuable as an expression of unique feelings and particular attitudes and valuing its fidelity in portraying experiences (...) although romanticism tends at times to regard nature as alien, it more often sees in nature a revelation of truth... and a more suitable subject for art than those aspects of the world sullied by artifice. Romanticism seeks to find, the absolute, the ideal, by transcending the actual*⁹ (HARMON, 2006, p. 457).

Em outras palavras, o Romantismo nos Estados Unidos da América foi um movimento em que artistas e escritores reagiram aos ideais iluministas e às amarras neoclássicas e se direccionaram ao sujeito como único e possível transformador de si e do meio em que vive. Através das emoções e sentidos, assim sendo, poderia atingir verdades que anteriormente seriam alcançadas somente através da razão, embora alguns gêneros literários ainda carregassem estigmas da tradição.

Primeiramente, esperava-se que a maioria das mulheres norte-americanas do século XIX escrevesse poesia, pois o próprio gênero parecia, aos olhos da época, "*easy, ladylike, convenient, and publishable*"¹⁰ (SHOWALTER, 2009, p. 58). Segundo, a poesia feita por mulheres era classificada como de cunho "*sentimental, morbid, and weepy*"¹¹ (SHOWALTER, 2009, p. 59). A imagem da escritora/poeta daquele período, segundo especialistas na poesia de autoria feminina do século XIX nos Estados Unidos como Paula Bennett, era totalmente desprestigiada por conta do sentimentalismo e subjetivismo que lhes eram automaticamente atribuídos. Muito frequentemente, neste contexto, as próprias poetisas se apresentavam como rouxinóis sem arte cuja música emanava diretamente de seus interiores.

Embora a poesia seja considerada uma arte "espontânea", a sua elaboração se dá através de estudo e imitação, maestria das formas clássicas e das convenções literárias,

⁹ Teoria literária e filosófica que tende a ver o indivíduo no centro de toda a vida e o coloca, portanto, no centro da arte, tornando a literatura valiosa como expressão de sentimentos únicos e atitudes particulares e valorizando sua fidelidade em retratar experiências [...]. Embora o romantismo tende, às vezes, a considerar a natureza como estranha, ele vê com mais frequência na natureza uma revelação da verdade [...] e um assunto mais adequado para a arte do que os aspectos do mundo sujados pelo artifício. O romantismo procura encontrar o absoluto e o ideal, transcendendo o real (Tradução nossa).

¹⁰ "fácil, feminino, conveniente e publicável" (Tradução nossa);

¹¹ "sentimental, mórbido e choroso" (Tradução nossa);

até mesmo dos metros tradicionais. O poeta se empenha em demonstrar domínio da construção poética. Para ser original em poesia é uma tarefa mais árdua do que ser original em um romance (SHOWALTER, 2009, p. 59). Segundo a autora de *A Jury of her Peers*, pouquíssimos escritores do século XIX o fizeram nos Estados Unidos e alcançaram destaque, sendo merecido nomear Walt Whitman e Emily Dickinson, considerados "*uniquely independent figures who challenged tradition and had the determination and support to get away with it*"¹² (SHOWALTER, 2009, p. 59).

A primeira edição e publicação dos poemas de Emily Dickinson se deu nos volumes de *Poems and Letters* por T. W. Higginson e Mabel Loomis Todd em 1890. Após essa primeira publicação, ergue-se uma disputa familiar pelo direito sobre os poemas publicados a partir da irmã de Emily, Lavinia Dickinson, sua cunhada e confidente, Susan Gilbert Dickinson e até mesmo de uma amante de seu irmão, Austin Dickinson. Sobre essa disputa, Betsy Erkkila escreve um texto intitulado "The Emily Dickinson Wars" (2007) e aborda o conflito como uma *guerra feminina* que gera marcas até mesmo em edições publicadas devido ao grande interesse do público em relação ao trabalho da poeta e das próprias seleções dos seus escritos (ERKKILA, 2007, p. 15). Destes destacados, Susan Dickinson e Thomas Wentworth Higginson merecem destaque pela recepção crítica inicial da obra de Emily Dickinson, visto que ambos recebiam cartas e poemas sucessivos de Emily, tornando-se os primeiros leitores da poeta. Susan, amiga e cunhada, discutia poesia, literatura e questões cotidianas nessas cartas de maneira muito íntima, até mesmo sugerindo alterações em alguns poemas. A cunhada foi a primeira recepção crítica, por assim dizer, dos versos de Emily. Higginson, crítico literário do periódico *The Atlantic Monthly*, foi o segundo receptor dos poemas através de cartas, embora sendo o primeiro crítico literário a avaliar o trabalho de Dickinson.

Responsável pelo primeiro volume publicado da poesia de Emily Dickinson, Higginson, juntamente a Mabel L. Todd, torna publicamente conhecida a obra da poeta logo nos primeiros anos após sua morte. O sucesso da primeira edição, segundo Smith (2007), se dá pela apreciação da vida e obra da poeta em conjunto, isto é, a imagem que fora criada pelos seus próprios editores acerca dos seus aspectos biográficos (SMITH, 2007, p. 55-58), visto que era conhecida (e ainda o é) pela sua reclusão ante a sociedade da sua época e a sua recusa ao protestantismo pregado pelos seus familiares.

¹² "figuras unicamente independentes que desafiaram a tradição e tiveram a determinação e apoio para se livrar dela" (Tradução nossa).

Logo após as primeiras publicações e adentrando o século XX, seguiram-se outras edições lideradas por Martha Bianchi Dickinson, sua sobrinha, e por Millicent Todd Bingahm, filha de Mabel L. Todd. Alguns títulos são *The Single Hound* (1914), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1924), *Further Poems of Emily Dickinson* (1929), *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences by Her Niece* (1932), *Poems by Emily Dickinson* (1937), *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson* (1945), *Ancestor's Brocade: The Literary Debut of Emily Dickinson* (1945), *Emily Dickinson: A Revelation* (1954) e *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family* (1955).

De todas as edições publicadas de Emily Dickinson até metade do século XX, três momentos são destacados por Richard B. Sewall (1963) como mais significativos: as primeiras edições dos anos 1890 que obtiveram sucesso popular, a publicação de *The Single Hound* (1914), por Martha Dickinson Bianchi, que obteve prestígio da crítica, e a publicação de *Bolts of Melody* (1945), por Millicent Todd Bingahm, trazendo uma quantidade discrepante de poemas publicados se comparado às edições anteriores e despertando a necessidade de uma edição mais completa de sua poesia. Em 1955, por fim, Thomas Johnson edita o que seria a primeira publicação da obra poética completa de Emily intitulada *The Poems of Emily Dickinson*.

Ainda que o trabalho de Johnson tenha sido de grande importância para a divulgação da poesia de Dickinson, outras publicações foram surgindo com o intuito de reproduzir a obra poética da poeta a partir da forma e distribuição dos originais, tentando seguir a sequência dos manuscritos. A partir disso, R. W. Franklin publicou em 1981 um livro intitulado *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, tendo como objetivo essa reprodução original.

Para sua época, século XIX, Emily era vista ora como “*the most eccentric, but also innovative, daring, and determined woman artist*”¹³ ora como “*confused, broken, a kaleidoscope without any color*”¹⁴ por seus contemporâneos (SHOWALTER, 2009, p. 150). As visões díspares acerca da sua poesia são equivalentes ao seu fazer poético ambíguo e desafiador. Alguns críticos, conforme sugere Showalter (2009), até mesmo tentaram categorizá-la como representante de seu tempo ou epítome do puritanismo da Nova Inglaterra, recebendo alcunhas diversas como “*the ghost that haunts American*

¹³ “A artista mulher mais excêntrica, mas também inovadora, atrevida e determinada” (Tradução nossa)

¹⁴ “Confusa, quebrada, um caleidoscópio sem cor alguma” (Tradução nossa)

literature”¹⁵ e “*a gothic American ‘woman in white’*”¹⁶ (SHOWALTER, 2009, p. 150).

Para a crítica feminista, Dickinson foi a representante mais desenvolvida da escrita feminina no século XIX, apontando para o uso recorrente de imagens literárias ligadas ao feminino como “*the pent-up volcano, the spider-artist who spins her solitary web, and the housewife stitching and piecing her verbal quilt*”¹⁷ (SHOWALTER, 2009, p. 151).

Do século XX, podemos afirmar que a poesia de Emily Dickinson foi avivada pela publicação de *The Single Hound*, em 1914, por sua sobrinha Martha Dickinson Bianchi, e despertou o interesse da crítica literária, levando a outras edições e publicações. A partir de 1920, os livros e antologias de literatura norte-americana dão destaque aos poemas de Emily e sua popularidade começa a crescer no Ocidente como um todo, conforme salienta Wells (1929), justificando tamanho reconhecimento e recepção ao fato de suas particularidades poéticas se aproximarem do movimento literário modernista que se desenvolvia na época: “*The flippancy of many of the religious poems, the epigrammatic brevity of all, and the unexpected mingling of sardonic wit with sentiment find numerous parallels in the work of our contemporary poets*”¹⁸ (WELLS, 1929, p.243).

Emily Dickinson no Brasil

Embora Emily nunca tenha se aventurado em terras estrangeiras, seus poemas certamente o fizeram através de publicações, referências e traduções. Em um trabalho de pesquisa acadêmica intitulado *The International Reception of Emily Dickinson*, publicado em 2009, Domhnall Mitchell e Maria Stuart organizaram uma coletânea de artigos acadêmicos sobre a temática da recepção internacional da poesia de Emily Dickinson em países como Alemanha, Austrália, Áustria, Brasil, Irlanda, Portugal, Suécia e Suíça. Diversos acadêmicos e pesquisadores discutem a recepção crítica da poesia de Dickinson

¹⁵ “O fantasma que assombra a literatura norte-americana” (Tradução nossa)

¹⁶ “A gótica ‘mulher de branco’ norte-americana” (Tradução nossa)

¹⁷ “O vulcão reprimido, a artista-aranha que enrola a sua teia solitária e a dona de casa que costura e remenda a sua colcha verbal” (Tradução nossa).

¹⁸ “A irreverência de muitos poemas religiosos, a brevidade epigramática de tudo e a mistura inesperada da sagacidade sarcástica com sentimento encontram inúmeros paralelos no trabalho de nossos poetas contemporâneos” (Tradução nossa).

fora do seu lugar de origem, Estados Unidos, e comentam essas leituras através da ótica do estrangeiro.

No contexto brasileiro, o artigo *Emily Dickinson in Brazil*¹⁹, presente na coletânea acima descrita, traz uma perspectiva contextual e histórica da recepção da poesia de Dickinson no Brasil através dos anos. Segundo Daghlían (2009), a recepção de Emily pode ser analisada década após década, cada uma contendo suas particularidades, desde 1940, quando as primeiras traduções de seus poemas e duas críticas apareceram no país. Depois disso, não houve um momento em que a sua poesia não ganhasse alguma tradução ou conquistasse algum espaço em terras brasileiras, passando pelas mãos de críticos e poetas renomados que, ao tomar seus poemas e convertê-los em textos em língua portuguesa do Brasil, expandem a sua recepção e reconhecimento em nossa região, como já considerou Paulo Henrique Britto (2006). Dos poetas brasileiros, destacamos Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987) que, em 1980, publicou uma peça sobre Emily em um jornal nacional; Cecília Meireles (1901 - 1964) que fez a segunda e uma das melhores traduções do poema “*I died for Beauty*”²⁰ além de inspirar trabalhos de tradução nos anos 1970 e no século presente; e Manuel Bandeira (1886 - 1968), tradutor dos cinco primeiros poemas de Emily Dickinson a serem traduzidos no Brasil e incluídos em diversas antologias brasileiras.

A poesia de Emily Dickinson foi introduzida aos leitores de Língua Portuguesa por Manuel Bandeira nos anos de 1943 e 1948 com a tradução de cinco poemas e também pela adaptação do texto *The Literature of the United States* do professor Morton D. Zabel para o Português em 1947, o qual contém um capítulo introdutório sobre a poeta intitulado *Sensibility and Consciousness in Lyric Poetry*²¹.

Bandeira traduziu dois poemas em 1943 (“*I never lost as much but twice*”²² e “*I died for Beauty*”) e outros três em 1948 (“*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies*”²³, “*I never saw a Moor*”²⁴ e “*My life closed twice before its close*”²⁵). Na mesma década, no ano de 1947, coincidentemente, o capítulo introdutório de Emily, escrito por Zabel, foi

¹⁹ O artigo faz parte do 7º (sétimo) capítulo da coletânea de artigos de Mitchell e Stuart, sendo trabalho escrito por Carlos Daghlían, professor emérito da UNESP, campus São José do Rio Preto, e referência em Emily Dickinson no Brasil;

²⁰ Eu morri pela Beleza (Tradução nossa);

²¹ Sensibilidade e Consciência em Poesia Lírica (Tradução nossa);

²² Eu nunca perdi tanto, mas duas vezes (Tradução nossa);

²³ Esse Pó silencioso era Cavalheiros e Damas (Tradução nossa);

²⁴ Eu nunca vi um brejo/pântano (Tradução nossa);

²⁵ Minha vida fechou/encerrou duas vezes antes do seu fim/encerramento (Tradução nossa).

traduzido e publicado no Brasil, abordando e comentando alguns poemas que foram mantidos no original e contextualizando o meio social em que os mesmos foram produzidos pela poeta (DAGHLIAN, 2009, p. 138). No mesmo ano, Cecília Meireles traduziu o poema “*I died for Beauty*”, o que seria a sua única conexão pública com a poeta de Amherst e que acabou sendo um trabalho de excelência que contribuiu para a disseminação do trabalho de Emily Dickinson no Brasil, visto que a sua tradução fora incluída em diversas antologias de poesia internacional.

Na década seguinte, Olívia Krahenbuhl realiza a publicação do primeiro livro inteiramente dedicado a Emily Dickinson, *Poesias Escolhidas de Emily Dickinson* (1956), com 41 (quarenta e um) poemas traduzidos. Para os anos 50, além de um livro exclusivo, Emily ganhou em território brasileiro quatro grandes tradutores: O poeta e crítico Décio Pignatari ao traduzir “*There is a certain Slant of light*” em 1952; o crítico Cassiano Nunes que traduziu a primeira estrofe do poema “*This is my letter to the world*” em um artigo de jornal e contextualizou o período literário em que se encontravam o Brasil e os Estados Unidos da América e as suas relações subsequentes com a literatura europeia do século XIX; Mário Faustino, crítico e poeta, que transformara sete poemas de Emily em prosa e afirmara reconhecer a expressão verbal da poeta como muito rara e não vista desde Blake ou Landor; e por último Nise Martins Laurindo, ganhadora do prêmio *American Literature Parks Contest* promovido pelo Centro Binacional Brasil - Estados Unidos pela tradução de dez poemas. Quanto à crítica nos anos 1950, poucos jornais e artigos de revista citavam a poesia de Emily Dickinson. Alguns faziam referências aos aspectos biográficos da poeta e suas temáticas mais recorrentes. Outros eram revisões breves do livro de Krahenbuhl. Ainda assim, a melhor crítica existente e publicada sobre a poesia de Dickinson, até o final da década de 50, era o capítulo de Zabel (DAGHLIAN, 2009, p. 139).

Na década de 1960, o livro *An Interpretive Biography*, publicado por Thomas H. Johnson em 1955, foi traduzido por Vera das Neves Pedroso no ano de 1965 como *Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson*, publicado pela editora Lidador no Rio de Janeiro e recebeu destaque por ser o primeiro livro de crítica a aparecer no Brasil e a ganhar uma vasta distribuição nacional. Além de Pedroso, outros tradutores e poetas se empenharam na tradução da poesia de Dickinson nessa mesma década, rendendo um total de 165 poemas completos e 73 incompletos, marcando a década de 60 como um período produtivo. Em 1967, o livro *Retrato dos Estados Unidos à Luz da Sua Literatura* foi publicado por Carolina Nabuco e trazia um capítulo intitulado “Farol e

Lâmpada, Walt Whitman e Emily Dickinson” no qual ela compara e contrasta os dois poetas, salientando que a poesia de ambos era melhor compreendida na segunda metade do século XX do que no período em que ambos escreveram. Por fim, em 1969, George Monteiro chega ao Brasil como professor visitante bolsista da Fulbright para lecionar na Universidade de São Paulo e se torna um fator decisivo para a expansão dos estudos e do conhecimento da poesia de Emily em Língua Portuguesa do Brasil ao encorajar seus alunos de graduação a lerem os poemas de Emily Dickinson (DAGHLIAN, 2009, p. 140).

Nos anos 1970, a antologia de poemas norte-americanos traduzidos por Paulo Vizioli e publicados pela editora Lidador, como parte da celebração do bicentenário da Independência Norte-Americana (1976), incluía um capítulo dedicado a Emily com dez poemas traduzidos e se tornou um marco da década por ser amplamente divulgada e distribuída. Como esperado, a difusão da poesia de Dickinson através das décadas fez crescer o número de estudos literários comparativos e, nesta década, apareceram os dois primeiros trabalhos dessa ordem, sendo um deles o livro *A Poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*, publicado em 1973 por Blanca Lobo Filho e traduzido por Oscar Mendes. O livro fora originado a partir de um artigo em inglês escrito e apresentado em uma conferência pela autora que relacionava a vida e obra de Emily com a poeta mineira Henriqueta Lisboa (1901-1985). O trabalho de dez tradutores diferentes, incluindo Vizioli, artigos de jornal e revista, a primeira dissertação de mestrado e a publicação de diversas seleções dos poemas de Dickinson constituem o panorama de sua recepção crítica no Brasil nos anos 70 (DAGHLIAN, 2009, p. 140, 141).

Os anos 1980 foram inaugurados com um artigo de jornal escrito por Carlos Drummond de Andrade com o título de “Emily Dickinson, a Rosa Interior”, no qual ele afirma:

Emily Dickinson não tinha propriamente ideias. Tinha percepções finíssimas e percebia o mundo de maneira diferente do comum das pessoas. E sua capacidade de reproduzir essas percepções em versos simples, profundamente tocante, faz com que seus leitores descubram o sentido íntimo desse enigma que é viver, e deste outro enigma que é sentir realmente a vida.²⁶

Juntamente no centenário da morte de Emily Dickinson, vários fatores contribuíram para que o nome da poeta se propagasse ainda mais no Brasil.

²⁶ Andrade, Carlos Drummond de. Emily Dickinson, a Rosa Interior. Caderno B, Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), 1980, p. 5.

Primeiramente, temos a tradução de Aíla de Oliveira Gomes de mais de cem poemas que culminou no livro *Emily Dickinson: Uma Centena de Poemas*, publicado em 1984, e ganhou o prêmio Jabuti por sua excelência em tradução literária. Em seguida, temos a peça teatral *A Bela de Amherst* de William Luce nos anos 1984 e 1985 com a temática principal sendo a vida e obra de Emily Dickinson e trazendo Beatriz Segall, renomada atriz brasileira, como estrela. Tanto o livro de Aíla quanto a peça de teatro de William que fora dirigida por Miguel Falabella foram grandes conquistas e marcos para o nome de Emily no Brasil. Ambos correram as cidades e propuseram experiências com a vida e a poesia da bela de Amherst que transpuseram as páginas dos livros. Em 1986, no centenário da morte da poeta, ocorreu a primeira conferência nacional sobre Emily Dickinson na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, trazendo mais de 60 (sessenta) acadêmicos de regiões diferentes do Brasil e seus respectivos alunos interessados. A conferência resultou em diversos artigos publicados em um jornal da universidade, *Estudos Linguísticos e Literários*, no ano de 1989.

Na década de 90, o número de poemas traduzidos publicados em livros e periódicos aumentou consideravelmente após tantos acontecimentos da década anterior. A tradução de 202 (duzentos e dois) poemas engajou por volta de 27 (vinte e sete) tradutores, dentre eles alguns poetas. Três dissertações de mestrado foram defendidas nesse período envolvendo a poesia de Emily. Cinco poemas traduzidos por Ana Cristina César na década anterior foram republicados em 1999 com comentários da autora da tradução após cada poema traduzido, salientando que a questão da rima era como um “pedregulho” no caminho do tradutor, quase que prevendo os experimentos de José Lira com a rima e a tradução de poesia no próximo século (DAGHLIAN, 2009, p. 145).

Logo na primeira década do século XXI, três tradutores foram responsáveis pela tradução de quase 400 (quatrocentos) poemas, o maior número até então. São eles: Ivo Bender, acadêmico do Rio Grande do Sul; José Lira, poeta e tradutor, que contribuiu em larga escala com os estudos de Emily Dickinson no Brasil; e Augusto de Campos, crítico, tradutor e poeta concretista, que publicou uma antologia com 45 (quarenta e cinco) poemas traduzidos. Em 2000, Lira realizou uma monografia intitulada *Ensinando a Poesia de Emily Dickinson a Estudantes de LE* em um curso de Linguística Aplicada que se tornou um livro com o título de *Poesia em sala de aula*, publicado em 2004, mesmo ano em que Lira defendeu a sua dissertação de mestrado sobre os aspectos da *estrangeirização* na poesia de Emily Dickinson. Em 2003, Lucia Castello Branco, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, publicou *A*

Branca Dor da Escrita: Três Tempos com Emily Dickinson, livro com estudos relacionados aos conceitos teóricos franceses de Jacques Lacan e Maurice Blanchot e traduções de cartas e poemas de Emily. Em 2005 e 2006, Lira manteve um blog sob o nome de “Emiliana” no qual apresentava suas impressões e reflexões acerca da tradução poética e, mais especificamente, dos poemas de Dickinson. O blog gerou inúmeros comentários e devolutivas de críticos, leitores e tradutores e até mesmo estudos nas áreas afins. Em 2006, houve a publicação de *Emily Dickinson: Alguns Poemas*, antologia organizada por José Lira com 245 (duzentos e quarenta e cinco) poemas traduzidos e um prefácio de Paulo Henriques Britto. No mesmo ano, houve a segunda conferência inteiramente dedicada aos estudos de Emily Dickinson no Brasil na cidade de João Pessoa na Universidade Federal da Paraíba. O evento recebeu o nome de *Colóquio Emily Dickinson - 120 anos* e resultou em uma edição especial do jornal da universidade com o título de *Letra Viva: A Palavra Viva de Emily Dickinson* e 12 (doze) artigos especialmente voltados aos estudos da vida e obra da poeta. Estudos comparativos (artigos de jornal, dissertações e teses) foram surgindo cada vez mais a partir dessas novas antologias e traduções, algumas comparando a poeta norte-americana com poetas brasileiras como Ana Cristina César e Cecília Meireles ou mesmo escritoras como Clarice Lispector.

Em uma página²⁷ do departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, o professor Carlos Daghlian, juntamente aos seus estudantes de graduação e pós-graduação, realizou um trabalho emblemático no que tange aos estudos de Emily Dickinson no Brasil e organizou uma relação dos poemas traduzidos da poeta desde 1940 até 2015 (ano anterior ao falecimento do professor Daghlian). Desde a antologia realizada por José Lira em 2006, diversos poetas e tradutores se dispuseram a ler e a traduzir os poemas de Emily Dickinson desde então em nosso país, sendo eles: Augusto de Campos em um livro publicado pela editora Unicamp em 2008 sob o título de *Emily Dickinson: Não sou ninguém*; Marcus Vinicius de Faria em um livro intitulado *Emily Dickinson: a rebelde do interior*, publicado em 2009 pela editora Dezfaces; Isa Mara Lando realizou em 2010 uma edição bilíngue com 55 (cinquenta e cinco) poemas traduzidos chamada *Emily Dickinson: Loucas Noites*; Nádia Montanhini publicou *Emily e eu: a arte poética de Emily Dickinson* em 2011 pela editora Livro Pronto; Adalberto Muller em *Emily Dickinson: imagem*,

²⁷ Ler mais em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/> Acesso em 04 de Março de 2019, às 13h35.

ritmo, pensamento em 2015 pela editora Cult. Em 2016, o professor Carlos Daghljan publicou um livro dedicado à poética irônica de Emily sob o título *Emily Dickinson: a visão irônica do mundo* pela editora Vitrine Literária.

Desde então, diversos artigos, dissertações e teses são elaborados e publicados no Brasil, ano após ano, a partir das discussões e leituras da poesia de Emily Dickinson. Nos dias atuais, sua obra poética está presente na sala de aula das escolas e também das universidades em nível de graduação e pós-graduação. O seu trabalho está relacionado a estudos de autoria feminina e poesia, desdobrando-se em trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações, teses etc.) e não acadêmicos (exposições, feiras livres, leituras em grupo, rodas de conversa, etc.) de modo que a sua abordagem extrapola as áreas dos Estudos Literários e se dê em diversas outras como a Linguística e a Sociologia, contribuindo para a formação do conhecimento através da poesia.

A poética de Emily Dickinson: Estilo e Temas

Emily foi uma poeta incompreendida por muitos dos seus contemporâneos, seja no âmbito pessoal ou a partir da sua obra poética, como já explicitado. Até muito recentemente, entretanto, a confluência da poesia e dos aspectos biográficos da poeta ainda gerou uma complexidade na compreensão do seu fazer poético, como afirma Camile Paglia em um capítulo dedicado inteiramente a Emily Dickinson em *Personas sexuais* (1992):

Nenhuma grande figura na história literária tem sido mais mal-entendida. Ignorada por sua própria época, Emily foi sentimentalizada em sua renascença. Após trinta anos de estudos, reconhece-se universalmente a complexidade modernista de seu alto estilo. Mas a crítica ainda ignora o grosso da lírica sentimental em suas obras completas. Não há integração de seus alto e baixo estilos (PAGLIA, 1992, p. 571-572).

Ao escrever e fazer poesia, a poeta assume uma postura ativa e crítica ante a tradição que lhe é imposta e a sua própria criação poética se faz subversiva ante os olhares da crítica. Emily foi incompreendida por ser uma mulher adulta que escolheu a reclusão

como forma de protestar contra o sistema religioso familiar e social que lhe podava, mas também por escrever da forma que escrevia. Seus poemas eram incompreendidos da mesma maneira por serem mais que meros **poemas**, mas “obras cujo conteúdo superficial esconde ou obscurece camadas de sentido mais profundas e menos acessíveis (e socialmente menos aceitas)” (GUBAR E GILBERT, 2000, p. 73).

Através da experiência com a palavra, isto é, da elaboração do plano verbal para que a significação seja atingida de maneira deliberada, a poeta cria e determina os seus poemas. Neste caso, podemos afirmar que Emily explora os seus eus-interiores para criar uma impressão externa posterior. Para Joseph Allard (2002), essa obsessão da poeta com os seus eus-interiores e suas fronteiras com o outro é claramente evidente, afirmando que “*Dickinson chose to dedicate her life to the transmission of articulated truth from inner to outer, to make manifest and objective in poetry her sometimes painful, always profound discoveries about the only world to which she had real access— the world of her own soul*”²⁸ (ALLARD, 2002, p. 158). Além disso, em outras palavras, podemos afirmar que o poder da poética de Dickinson reside na sua habilidade em transformar o invisível e transcendente em vívido e imediato em sua poesia. As suas explorações com a palavra e a imagem poéticas, por assim dizer, parecem sempre estar centradas na experiência com o poema (ANDERSON, 1984, p. 209).

Segundo Whicher (1938), em um capítulo de sua biografia de Emily Dickinson intitulado “The American Humor”, os elementos mais importantes e significativos para a determinação do clima intelectual nos anos de formação de Dickinson e, por conseguinte, na formação de sua poesia, foram a Bíblia e o *The Springfield Republican*, um jornal que se destacou por seus epigramas que açoitavam e criticavam os residentes locais de maneira irônica. A poeta procurava imitar os escritos humorísticos que lia (DAGHLIAN, 2016, p. 21) e acabava, ainda em tenra idade, elaborando textos engraçados que eram lidos por seus colegas de escola. Os “sermõezinhos” que escrevia ainda jovem colocavam lado a lado coisas discrepantes, tecendo “uma extraordinária mistura de aparente relevância e irrelevância, uma inesperada junção de frases de tonalidades diferentes, e uma rápida invenção de detalhes incongruentes” (WHICHER, 1938, p. 177).

Um dos componentes da poética de Dickinson é o uso jocoso do tom solene numa situação trivial e, ao mesmo tempo, por outro lado, projetar um significado muito grande

²⁸ Dickinson escolheu dedicar sua vida à transmissão da verdade articulada do interior para o exterior, para tornar manifesta e objetiva na poesia suas descobertas às vezes dolorosas e sempre profundas sobre o único mundo ao qual ela tinha acesso real - o mundo de sua própria alma (Tradução nossa).

sobre uma imagem comum (DAGHLIAN, 2016, p. 22). Griffith (1964), em um estudo sobre os usos que a poeta faz da ironia, afirma que o estilo irônico da poeta lhe serve como estratégia para fugir da tragédia, sempre colocando-se na defensiva, usando a metáfora de uma máscara colocada cuidadosamente entre o próprio ser e o mundo exterior (p. 41-71).

Para Daghlían (2016), podemos compreender o fazer poético de Emily Dickinson a partir da sua postura irônica em três aspectos: a *autoironia*, quando a poeta se volta para si mesma, a *visão irônica do mundo*, quando aborda questões exteriores da existência como o conhecimento humano e o sistema de crenças, e a *ironia metafísica*, quando reflete sobre os mistérios do cosmos e do universo (p. 194). Por *autoironia*, “*Dickinson desvela e expõe suas desconfianças de ser humano, feminino, dentro de uma sociedade repressora, assim como suas suspeitas com relação à eficácia do próprio instrumento de sua arte*” (DAGHLIAN, 2016, p. 194). A sua forma de ironizar a sua situação de mulher que escreve e questiona é, para muitos críticos e feministas contemporâneas, a sua marca distintiva como representante feminina do século em que viveu. Por *visão irônica do mundo*, Dickinson desenvolvia certos recursos quando abordava alguns temas, como adotar as estruturas dos hinos religiosos em seus poemas quando satirizava o sistema de crenças da sua família ou mesmo assumir uma postura ambivalente com relação aos conceitos românticos sobre a natureza e a sociedade da época (DAGHLIAN, 2016, p. 194, 195). Por *ironia metafísica*, a poeta resolvia - ou complicava - seus questionamentos com o frequente jogo de opostos em que o saber humano era transmutado em filosofia indagadora das razões de ser e estar neste mundo (DAGHLIAN, 2016, p. 195). O impacto da ironia na poética de Emily Dickinson é, para críticos e estudiosos como Carlos Daghlían, uma forma de demonstração do seu modo de ver e ser no mundo em que vivia.

Concomitantemente, tomaremos *ironia* como conceito linguístico elaborado por Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica* (2008) e inserido em uma vertente irônico-coloquial simbolista amparada por Edmund Wilson em *O Castelo de Axel* (1987). Para Brait (2008), a ironia se configura como arte, fato e efeito de linguagem,

Embora a maioria dos estudiosos e praticantes não tenha como preocupação primeira explicar os mecanismos produtores da ironia como fenômeno de linguagem, mas sim abordá-la ou utilizá-la como forma de caracterizar o estilo e a visão de mundo de autores, essas abordagens, ampliando o campo produtivo da ironia, oferecem elementos para uma visão da natureza e da complexidade desse fenômeno. Além disso, o alcance dessa generalização possibilita,

metodologicamente, a particularização, ou seja, um maior detalhamento da forma como os mecanismos produtores da ironia aparecem em diferentes discursos (BRAIT, 2008, p. 71).

Nesse sentido, apreender a ironia como procedimento discursivo e verbal nos auxilia a compreender determinados discursos literários que rompem com a tradição e pontuam seus objetos de crítica (BRAIT, 2008, p. 71-72), assim como o fizera Emily Dickinson. Ademais, atrelamos o conceito à linha do Simbolismo francês denominada pelo crítico norte-americano Edmund Wilson de “irônico-coloquial” ou mesmo “irônico-pungente”. A vertente seria a contraparte da linha tradicional “sério-estética” e cultiva valores considerados negativos por irem contra a divinizante pureza poética. Para Wilson, críticos irônicos no âmbito da poesia seriam os poetas Laforgue e Corbière na língua francesa e T. S. Eliot em língua inglesa. Para os poetas dessa linha, a poesia estava mais atrelada ao trato popular dado à palavra, isto é, ao coloquialismo.

No que diz respeito aos princípios constituintes da poesia considerada moderna, a relação entre as ideias de Edmund Wilson nos são favoráveis quando as atrelamos aos estudos de Octávio Paz no cerne da poesia e da modernidade. Wilson pontua a existência de duas vertentes simbolistas que embasaram a poesia desenvolvida no século XX: a *irônico-coloquial*, à qual se filiaram Corbière, Laforgue e Eliot e a *sério-estética*, representada por Mallarmé. Para Octavio Paz, “a história da poesia moderna, do Romantismo ao Simbolismo, é a história das diferentes manifestações dos dois princípios que a constituem desde seu nascimento: a analogia e a ironia” (PAZ, 1993, p.39). Sendo a ironia, a princípio, uma atitude perante a linguagem, para os Estudos Literários, especificamente, ela também se faz estado de consciência da cisão, da unidade perdida. A ironia, segundo Paz (1993) “é a dissonância que rompe o concerto das correspondências” (p. 38) e a consciência do espaço e do tempo em que se enuncia, portanto. Esses princípios são tomados como constituintes da poesia moderna por Paz (1993) e se irmanam às duas vertentes da poesia simbolista observadas por Wilson (1987). Para Daghlian (2016), é esse traço consciente e irônico da poesia moderna que se apresenta de maneira particular na poesia de Emily Dickinson e corrobora para a sua inclusão na modernidade (p. 24), sendo “um dos principais meios de Dickinson ‘revelar pelo menos um fragmento dos mistérios que o coração percebe’” a ironia que participa de sua própria poética (p. 183).

A poesia de Emily merece destaque em relação aos feitos poéticos da sua época não somente pelos seus traços estilísticos coloquiais e irônicos, como já citado, que a

fariam uma pensadora da modernidade em tempos românticos, mas tão somente pela sua capacidade de elaborar analogias com temas comumente evitados pelos conservadores protestantes de sua época, como o questionamento da fé e da existência do divino, a morte como finitude e não passagem para a vida eterna e mesmo o esmorecimento ante o sistema de crenças que se opunha ao saber racional humano.

Segundo Daghlian (2016, p. 55),

A exemplo do que faz com as formas dos hinos para criar situações irônicas, Dickinson explora o hábito puritano de fazer analogias para, ao invés de caminhar na direção da humildade, como queriam os puritanos, chegar a um individualismo cético, pois percebia as possibilidades irônicas da linguagem metafórica. Ela se serve da ambiguidade de sentido em sua tipologia particular para confrontar os significados metafísicos com interpretações seculares.

Os questionamentos levantados por Emily em sua poesia são, assim sendo, interpretações muito mais voltadas ao ceticismo e racionalismo individuais do que a elevação das experiências com o divino. Sua forma de abordar determinados temas não era idealizada e sentimentalista como muitos da sua época o faziam, mas era uma postura crítica e por vezes ambígua.

Segundo Thomas H. Johnson em *Final Harvest*, tais posicionamentos podem ser considerados se lembrarmos que

Emily Dickinson was an existentialist in a period of transcendentalism, a movement in her New England which saw the immanence of God in a buttercup, a state which she once or twice in poetry tried to envision. Yet her judgement persistently asserts that neither intuition nor reason can solve the riddle of existence [...] (JOHNSON apud DICKINSON, 1965, p. 13).

A sua busca, como afirma Johnson, envolve a ambiguidade existente na temática do tempo e dos paradoxos. Como poeta, ela vai adotando diferentes máscaras em contextos igualmente distintos e que nos revelam um pouco sobre a sua prática em escrever poesia e, concomitantemente, seus temas mais recorrentes.

²⁹ Emily Dickinson era uma existencialista em um período de transcendentalismo, um movimento em sua Nova Inglaterra que via a imanência de Deus em uma flor de botão de ouro, uma referência que ela uma ou duas vezes tentou visualizar na poesia. No entanto, seu julgamento afirma persistentemente que nem a intuição nem a razão podem resolver o enigma da existência [...] (Tradução nossa).

Através das edições publicadas ao longo dos anos por diferentes editores, vemos a preocupação dos indivíduos participantes em manter a forma original dos poemas escritos por Emily e em recorrer aos seus temas frequentemente abordados como uma espécie de categorização do tipo de poesia que Dickinson escreveu. Na primeira edição publicada em 1890 por T. W. Higginson e Mabel Loomis Todd, os temas de *amor e dor*, *vida e morte* e *humano e divino* estavam presentes em diversos poemas ali publicados, dentre os mais conhecidos estão “*Success is counted sweetest*”, “*If I can stop one heart from breaking*”, “*Much madness is divinely sense*”, “*I died for Beauty, but was scarce*”, “*I never saw a moor*”, “*Because I could not stop for Death*” e “*I never lost as much but twice*”.

No prefácio da segunda edição publicada dos poemas de Dickinson, Mabel L. Todd aborda a questão dos temas da primeira edição, afirmando que

*The eagerness with which the first volume of Emily Dickinson's poems has been read shows very clearly that our alleged modern artificiality does not prevent a prompt appreciation of the qualities of directness and simplicity in approaching the greatest themes - life and love and death. That "irresistible needle-touch", as one of her best critics has called it, piercing at once the very core of a thought, has found a response as wide and sympathetic as it has been unexpected even to those who knew best her compelling power*³⁰ (TODD apud DICKINSON, 1891, p. 75).

A maneira como Dickinson aborda as temáticas da vida e da morte em seus poemas destinados ao primeiro volume, segundo Todd, deve ser lembrada como o seu aspecto mais característico e distintivo. O “toque de agulha” que fura o cerne do pensamento é a maneira irônica e ao mesmo tempo metafórica da poeta em abordar certos temas à sua maneira nada comum. Sobre isso, Mabel ainda ressalta que

*Emily Dickinson scrutinized everything with clear-eyed frankness. Every subject was proper ground for legitimate study, even the sombre facts of death and burial, and the unknown life beyond. She touches these themes sometimes lightly, sometimes almost humorously, more often with weird and peculiar power; but she is never by any chance frivolous or trivial*³¹ (TODD apud DICKINSON, 1891, p. 77).

³⁰ A ânsia com a qual o primeiro volume dos poemas de Emily Dickinson foi lido mostra muito claramente que nossa suposta artificialidade moderna não impede uma pronta apreciação das qualidades de franqueza e simplicidade na abordagem dos maiores temas - vida, amor e morte. Aquele "irresistível toque de agulha", como um de seus melhores críticos o chamou, perfurando ao mesmo tempo o cerne de um pensamento, encontrou uma resposta tão ampla e simpática quanto inesperada mesmo para aqueles que conheciam melhor seu poder convincente. (Tradução nossa)

³¹ Emily Dickinson examinava tudo com franqueza clara. Cada assunto era um terreno adequado para o estudo legítimo, mesmo os fatos sombrios de morte e sepultamento, e a desconhecida vida eterna. Ela toca

A poeta de Amherst tratava a palavra e o tema, portanto, de maneira deliberada. Suas escolhas eram conscientes e, como diria Todd, nada triviais, pois o modo como ela apresentava determinados assuntos, vocábulos e pontuações era totalmente intencional.

Segundo Thurley (1974), Emily Dickinson fazia uso da palavra comum (prosaica) para produzir novos significados. Os termos e seus conceitos relacionados tomam uma nova dimensão ao serem explorados pela poeta. Muitas vezes, uma palavra concreta apresentará significado abstrato, ou uma palavra abstrata terá sentido concreto (p. 9). Tal afirmação vai ao encontro de definições dos elementos poéticos como a *imagem poética* e a *palavra poética* feitas por acadêmicos, estudiosos e poetas subsequentes aos estudos de Thurley, como Octávio Paz em *O Arco e a Lira* (1982) ou mesmo Georg W. F. Hegel com seus conceitos sobre a arte poética em *Estética* (1993). Tanto para Hegel quanto para Paz, compreendemos o sistema poético como aquele que faz uso da palavra comum, dita prosaica, para seus próprios fins e utilizando elementos interiores e exteriores ao próprio processo. A rima, o ritmo, a imagem e seus conceitos são reelaborados dentro da linguagem poética, por assim dizer, significando aquilo que for deliberado e instituído para aquele contexto.

Para Hegel, o poeta coloca em palavras, alcança uma expressão e obtém uma expressão para o conteúdo da poesia, a linguagem. A palavra é subordinada e não é em torno dela que gira a poesia. A poesia não nasce de um trabalho imanente da linguagem, ela decorre da representação. Segundo Hegel, o objeto da poesia é a expressão espiritual do poeta através da palavra que é som, cor e sentido e, ademais, transmite as intenções do seu autor (1993, p. 1087). A arte poética, para ele, é um domínio independente que transforma em poético o modo de expressão vulgar da consciência prosaica (HEGEL, 1993, p. 537-538).

Para Octávio Paz (1982), a linguagem é significado e significa de maneira distinta em cada contexto discursivo. A palavra, sendo produto da linguagem, também produzirá significados diversos em cada momento de uso. Ademais, a imagem poética, resultado da ação do poeta perante a palavra e o próprio poema, é plural, idiossincrática e por vezes imprevisível. Em outras palavras,

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular; as pedras

esses temas às vezes levemente, às vezes quase com humor, mais frequentemente com poder estranho e peculiar; mas ela nunca é, por acaso, frívola ou trivial (Tradução nossa).

continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo; pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser (PAZ, 1982, p. 120).

O conceito das “coisas reais” vira matéria para análise, oposição e aproximação. O poeta usa a imagem da pedra para tomar o seu conceito de aspereza e dureza, mas pode simplesmente utilizar a palavra pedra e dizer que é uma leve pluma. A imagem resulta escandalosa, segundo os dizeres de Paz, pois une os opostos e não aniquila suas concepções primárias, assim como o faz Emily Dickinson com seus pares opostos, conforme já afirmou Thurley (1974). Esse é o cerne da produção de sentido dickinsoniana: unir os conceitos opostos e díspares em imagens comuns, isto é, relativizar o senso comum das conceituações dadas para produzir novos significados. Quando a poeta elabora os temas das crenças religiosas, do esmorecimento e da vida e morte, ela não vai pelo caminho comum e já traçado pelos seus contemporâneos, mas, com atitudes irônicas e metafóricas, como já explicitado, produz seus próprios conceitos acerca desses assuntos.

Análise de poesia

Para ilustrarmos alguns recursos estilísticos e temáticos de Dickinson, vejamos a seguir o poema “*I never lost as much but twice*”:

*I never lost as much but twice,
And that was in the sod.
Twice have I stood a beggar
Before the door of God!*

*Angels - twice descending
Reimbursed my store -
Burglar! Banker - Father!
I am poor once more!*

(DICKINSON, 2015, p. 70)

O poema traz no primeiro verso um eu-lírico que diz nunca ter perdido tanto (*much*) senão duas vezes (*but twice*). No segundo verso, afirma que a perda foi no solo com relva (*in the sod*). Os dois primeiros versos parecem deixar algo implícito quanto ao ato de perder algo. A ambiguidade já começa a despontar e sabemos apenas que a perda aconteceu duas vezes no passado, pois os verbos “*to lose*” (perder) e “*to be*” (ser ou estar) estão conjugados no tempo verbal *Past Simple* (Passado Simples), e em solo com relva crescendo. No terceiro e quarto versos, o eu-lírico afirma ter sido, por duas vezes, um pedinte (*a beggar*) diante da porta de Deus. Aqui, o tempo verbal muda para o *Present Perfect* (Presente Perfeito) no verbo “*to stand*” (permanecer em pé) e altera o sentido de algo acabado, como nos dois primeiros versos, para algo que aconteceu em um tempo não tão distante e com implicações no presente, nos dois últimos versos da primeira estrofe.

A segunda estrofe inicia com a afirmação de que anjos (*angels*), duas vezes descendo, reembolsaram (ou recompensaram) sua provisão/reserva (*reimbursed my store*). O quinto e o sexto versos afirmam que uma certa “recompensa” é ofertada pelos anjos, mas logo nos dois últimos versos vemos que essa oferta foi possivelmente roubada, pois os dizeres “*burglar*” (ladrão), “*banker*” (banqueiro), e “*father*” (pai), aparecem juntos na penúltima estrofe, seguidos da afirmação que, mais uma vez, o eu-lírico estaria pobre (*poor*), no último verso do poema.

Segundo Daghlian (2016), o poema “*I never lost as much but twice*” põe em dúvida os críticos de literatura no que diz respeito à atitude de Dickinson para com a imagem do Deus cristão e com a espiritualidade. Ele afirma:

Segundo alguns, sua atitude é positiva e de submissão a Deus; segundo outros, de rebeldia e blasfêmia. Entretanto, pode-se admitir que seja de contestação sem chegar à blasfêmia. Dickinson estava acostumada a “brigar” com Deus, de igual para igual, como se Ele fosse um amigo íntimo. Em outras palavras, era genuinamente religiosa, sem ser ortodoxa; sua intimidade com Deus afasta a hipótese de irreverência (DAGHLIAN, 2016, p. 72).

As expressões “*that was in the sod*” e “*before the door of God*” indicam que as duas primeiras perdas estão relacionadas à morte, mas de maneira implícita. A terceira perda, que se explicita no último verso do poema, parece ser ainda mais enigmática. Os dois primeiros versos da segunda estrofe dizem que os anjos a recompensaram duas vezes, “*reimbursed*”, mas, no fim, Deus, ou a figura masculina construída a partir de “*burglar*”, “*banker*” e “*father*”, a destitui pela terceira vez. As figuras do ladrão e do banqueiro fazem

um paralelo entre a imagem positiva e negativa daquele que rouba e daquele que deposita/guarda. O pai, por último, parece transitar entre o ser que guarda o tesouro que pode nos dar e aquele que também o rouba.

O poema em questão demonstra, gradativamente, as privações que o eu-lírico experimenta. “Tais respostas são feitas de sofrimento, amargura, hesitação e resignação” (DAGHLIAN, 2016, p. 73). A morte, ali projetada em perdas, é compensada pela imagem dos anjos que recompensam, mas não evitam um terceiro sofrimento representado pela imagem daquele(a) que está pobre mais uma vez. Cada perda lhe é um bem destituído. A maior ironia do poema, para Daghljan (2016), está em que “o perdedor, a persona do poema, contempla sua perda misteriosa à distância. A própria perda está no centro do poema, enquanto o perdedor examina sua relação com ela sob todos os ângulos exceto do ângulo da posse” (DAGHLIAN, 2016, p. 73).

Na década de 1940, Manuel Bandeira traduziu o poema “*I never lost as much but twice*” que, no original em língua inglesa, não apresentava título e colocou “À Porta de Deus” em língua portuguesa. Era uma prática recorrente de Bandeira dar título aos poemas traduzidos. Tomemos o poema traduzido a seguir a nível de análise em sua relação estabelecida com o original de Emily Dickinson:

À PORTA DE DEUS

Duas vezes perdi tudo
E foi debaixo da terra.
Duas vezes parei mendiga
À porta de Deus.

Duas vezes os anjos, descendo dos céus,
Reembolsaram-me de minhas provisões.
Ladrão, banqueiro, pai,
Estou pobre mais uma vez!

(BANDEIRA, 2007, p. 76)

O poema se inicia com um título “À Porta de Deus”, colocando-nos em uma posição de espera ou mesmo pedido. Por que alguém estaria à porta de Deus? No primeiro verso, há a afirmação de que, por duas vezes, o eu-lírico perdeu tudo. No segundo verso, ele afirma que essa perda ocorreu “debaixo da terra”. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, diz que, por duas vezes, parou “mendiga” perante a “porta de Deus”. Aqui, a

perda está diretamente atrelada ao “tudo” e à “terra”. Na segunda estrofe, por duas vezes, os anjos, “descendo dos céus”, fizeram a providência de reembolsar a protagonista do poema de suas “provisões”. Nos dois últimos versos da segunda estrofe, as imagens de “ladrão”, “banqueiro” e “pai” são evocadas e seguidas de que o eu-lírico estaria “pobre mais uma vez”.

A tradução feita por Bandeira, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo destinado ao ofício da tradução do poeta, é repleta de ousadia. O título que aparece no início do poema é a primeira evidência de que o poeta brasileiro deixa o seu traço aparecer ante a tradução que se predispõe a fazer. Os travessões, marca característica de Emily Dickinson, são suprimidos e dão lugar às vírgulas e pontos finais. O ritmo do poema apresenta uma quebra se compararmos a primeira e a segunda estrofes. Lemos:

<i>I never lost as much but twice, And that was in the sod.</i>	Duas vezes perdi tudo E foi debaixo da terra.
---	--

Percebemos que os dois primeiros versos, se comparados à tradução, apresentam uma continuidade rítmica semelhante. A vírgula do primeiro verso, presente no original, é característica da língua inglesa quando posta anteriormente a conjunção “and”, diferentemente do português que não insere a vírgula antes da conjunção “e”, mas não quebra totalmente o ritmo de ambos os verbos. Na segunda estrofe, entretanto, Bandeira quebra o ritmo ao trocar os travessões e exclamações persistentes nos poemas de Dickinson. Lemos:

<i>Angels - twice descending Reimbursed my store - Burglar! Banker - Father! I am poor once more!</i>	Duas vezes os anjos, descendo dos céus, Reembolsaram-me de minhas provisões. Ladrão, banqueiro, pai, Estou pobre mais uma vez!
---	---

Podemos perceber as alterações deliberadas no verso. Bandeira tomou os versos de Dickinson com suas imagens discrepantes e expressões irônicas, certamente, mas não

se dobrou às intervenções recursivas da elaboração rítmica. Ele se apropriou do verso original para elaborar um poema distinto em língua portuguesa. Essa é a primeira impressão que temos ao lermos as traduções de Manuel Bandeira de Emily Dickinson e de outros poetas que escolhera traduzir.

Para mais um exemplo, vejamos o poema “*I never saw a Moor*”:

*I never saw a Moor –
I never saw the Sea –
Yet know I how the Heather looks
And what a Billow be.*

*I never spoke with God
Nor visited in Heaven –
Yet certain am I of the spot
As if the Checks were given –*

(DICKINSON, 2015, p. 58)

Poema curto de duas estrofes com quatro versos cada, o eu-lírico inicia o primeiro verso afirmando que nunca viu uma Charneca (*a Moor*) e que nunca viu o Mar (*the Sea*) no segundo verso. Embora não tenha visto esses dois elementos, o terceiro verso traz a afirmativa que o eu-lírico ainda assim conhece/sabe (*Yet know I*) como a Urze aparenta (*how the Heather looks*) e, no quarto verso, o que são as Ondas (*what a Billow be*). Na segunda estrofe, afirma nunca ter falado com Deus (*with God*), dando sequência no verso seguinte dizendo que nem visitara o Céu (*Nor visited in Heaven*). Nos dois últimos versos, conclui que, mesmo assim, está certo(a) do lugar/sítio (*spot*) como se as Inspeções/Pesquisas fossem dadas (*the Checks were given*).

Recurso frequentemente usado pela poeta, os substantivos “*Moor*”, “*Sea*”, “*Heather*”, “*Billow*” e “*Heaven*” apresentam letra maiúscula e se configuram como personificações neste poema. Os travessões funcionam como separadores daquilo que nunca foi visto ou vivido (a Charneca, o Mar, Deus e o Céu) e daquilo que é certo e sabido daquilo que nunca fora visto (a aparência da Urze, o que é a Onda e as Inspeções do lugar divino). Poema considerado simples a partir das suas formas concisa e direta e hermético em suas diferentes significâncias. A percepção das coisas a partir da subjetividade lírica é uma possível compreensão do que está sendo expresso nessas imagens poéticas. O campo, o mar e o céu são figuras físicas e geográficas (terra e mar) e abstratas e religiosas (céu) que nunca foram vivenciadas pelo eu-lírico, embora o mesmo seja capaz de saber

elementos importantes dessas imagens. É através do imaginário, isto é, da capacidade de refletir, inferir e vislumbrar o seu objeto de observação que as coisas se configuram neste poema.

Assim como os lugares nunca visitados podem ser imaginados, as concepções sagradas também podem ser subjetivadas quando concebidas pelo eu do verso. Dickinson parece, mais uma vez, deixar evidente que o seu poder de reflexão e imaginação sobrepõe as coisas ditas concretas e materiais ao mesmo tempo que coloca essas imagens físicas e metafísicas lado a lado. Ela joga com as oposições de maneira recorrentemente irônica, como já explorado.

Para Bandeira, a configuração dessas imagens se dá de maneira levemente distinta. Vejamos o poema traduzido “Nunca vi um campo de urzes”:

Nunca vi um campo de urzes.
Também nunca vi o mar.
No entanto sei a urze como é,
Posso a onda imaginar.

Nunca estive no Céu,
Nem vi Deus. Todavia
Conheço o sítio como se
Tivesse em mãos um guia.

(BANDEIRA, 1986, p. 417)

Bandeira adotou o título “Nunca vi um campo de urzes” para o poema traduzido. O poema foi mantido com duas estrofes de quatro versos cada, embora os travessões foram suprimidos e apenas “Céu” e “Deus” mantidos com letra maiúscula. Na primeira estrofe, o poeta não faz diferença entre “Moor” e “Heather”³², como no poema em inglês, mas usa a palavra “urze” nas duas situações. Também adota o verbo “imaginar” para falar da onda, diferenciando-se do verbo “be” no original. Vejamos:

<p>Nunca vi um campo de urzes. Também nunca vi o mar. No entanto sei a urze como é, Posso a onda imaginar.</p>	<p><i>I never saw a Moor – I never saw the Sea – Yet know I how the Heather looks And what a Billow be.</i></p>
--	---

³² “Moor” e “Heather” se distinguem na tradução, pois “Moor” é o lugar chamado charneca/pântano e “Heather” o arbusto/planta denominado urze.

Na segunda estrofe, adota os verbos “estar” e “ver” ao invés de “*visited*” e “*spoke*” e afirma ter conhecimento do sítio “como se/Tivesse em mãos um guia”, no original “*as if the Checks were given*”. Lemos:

<p>Nunca estive no Céu, Nem vi Deus. Todavia Conheço o sítio como se Tivesse em mãos um guia.</p>	<p><i>I never spoke with God</i> <i>Nor visited in Heaven –</i> <i>Yet certain am I of the spot</i> <i>As if the Checks were given –</i></p>
--	---

O coloquialismo irônico de Dickinson e suas imagens constantes do *esmorecimento* e da *morte*, nos dois primeiros poemas selecionados e traduzidos por Bandeira, são mantidos à maneira do poeta-tradutor brasileiro. Ele adapta os recursos estilísticos da língua estrangeira para a língua em que se pretende traduzir. Sua adaptabilidade é percebida pela supressão das aspas nos diálogos em inglês e pela remoção do travessão em português, como também na alteração de algumas imagens para que o “efeito” seja direto e eficaz na tradução. Os paralelismos, da mesma maneira, são mantidos, embora sejam adaptados e inseridos de maneira idiossincrática.

O poeta Manuel Bandeira se destaca por seu lirismo melancólico e temáticas relacionadas à morte em seu primeiro livro de poesia, *Cinza das Horas* (1917), o que seria compreensível a sua escolha primeira em traduzir tais poemas de Emily Dickinson. Vejamos o poema “Desencanto” a fim de estreitarmos os laços entre ambos os poetas:

Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

– Eu faço versos como quem morre.
(BANDEIRA, 1966)

O poema “Desencanto” apresenta uma quadra inicial com uma comparação do eu-lírico que parece ser o próprio poeta desabafando: “Eu faço versos como quem chora” de “desalento” e “desencanto”. Seu interlocutor é o leitor que, no poema, recebe o imperativo de “Fecha o meu livro, se por agora” não tens motivo para pranto. O leitor é convidado a refletir a sua ação no texto e, se não houver algum traço de identidade com o poema que lê, seu interlocutor avisa que o livro deve ser fechado. O poema, assim sendo, já fala sobre o ato de lamentar do eu-lírico que busca alguém que o escute (ou leia).

Na segunda estrofe, ele vai tecendo comparações entre o seu verso e o “sangue”, a “volúpia ardente”, “tristeza esparsa” e “remorso vão”. O seu verso, isto é, o seu poema, é a vida (sangue) e a paixão (volúpia) ao mesmo tempo que se faz esmorecimento (tristeza) e culpa (remorso). Nas duas últimas linhas da estrofe, afirma que o verso “dói-me nas veias” e que, “amargo” e “quente”, ele cai gota a gota de seu coração. O verso é dolorido, é a vida que pulsa em sua veia e que, ao mesmo tempo, é amarga (complexa e difícil) e quente (intensa), sendo produto do seu coração.

Na terceira estrofe, ele diz que a vida corre de seus lábios em seus versos “de angústia rouca”. A sua trajetória passa através do verso. Ao fazer isso, a sua boca fica com gosto “acre”. Em destaque, finaliza com “Eu faço versos como quem morre”.

O tema do “fazer poesia” aparece no poema “Desencanto” de modo a entendermos a própria poesia como uma fuga do sofrimento. O texto, inicialmente, parece um tanto descritivo ao tentar demonstrar um estado do eu-lírico. A comparação, elaborada na primeira estrofe, é mantida na segunda estrofe de maneira mais intensa e imagética e se encerra na sentença que é destacada do restante do poema como se fosse a grande comparação que se “esconde” por detrás de todos os versos do poema. Bandeira toma uma ação coloquial e rotineira para si, o “fazer poesia”, para comparar com os temas do sofrimento e da morte, portanto. Essa atitude perante o poema não se distancia muito daquilo que vemos na poesia de Emily Dickinson e no seu trato com a mesma. A poeta de Amherst elaborou, nos dois poemas citados, a morte pelo desamparo, pela beleza e pela verdade. Bandeira elaborou a morte ao “fazer versos”. Ambos, à sua maneira, fizeram uso da temática da morte a partir de questões cotidianas, quase banais, envolvendo indivíduos líricos que viveram com hábitos e propósitos que os levaram (ou sugeriram) ao âmbito do perecimento.

CAPÍTULO 2: MANUEL BANDEIRA E A POÉTICA DA TRADUÇÃO

A Poética de Manuel Bandeira: Estilo e Temas

Manuel Bandeira foi uma das figuras emblemáticas no âmbito da poesia moderna brasileira. Nascido no ano de 1886, coincidentemente o ano de morte de Emily Dickinson, o poeta foi fruto da cidade de Recife, Pernambuco, ocupante da cadeira 24 da Academia Brasileira de Letras (ABL) e um dos representantes da primeira geração modernista. Sua obra contempla não somente poesia, mas também crítica, prosa e tradução que lhe fizeram o escritor que conhecemos. Falecido no Rio de Janeiro no ano de 1968, sua arte poética se estende até os dias atuais através de antologias, adaptações e pesquisa acadêmica.

Segundo Ivan Junqueira em *Testamento de Pasárgada* (2003), em decorrência das inúmeras complicações que Manuel Bandeira teve ainda na adolescência com a tuberculose, o menino Bandeira passou por diferentes regiões nacionais e internacionais para tentar algum tratamento. Nessa jornada em busca da sua saúde física, foi formando o seu intelecto através de experiências pessoais intransferíveis e que o fariam iniciar a sua carreira literária. Na Suíça, ele conheceu os poetas Paul Éluard, até então Paul Eugène Grindel, e Charles Picker, por exemplo. O seu período de convalescença se estendeu por um longo tempo no Brasil e, assim sendo, ele passa por um processo de aceitação do seu estado de saúde e aprende a conviver com a ideia da morte que os próprios médicos lhe lembravam constantemente. Nascia assim o “menino doente” que será tão retomado na poesia de Bandeira (JUNQUEIRA, 2003, p. 44).

Entretanto, se por um lado a doença lhe fez um homem em constante contato com o esmorecimento e a tristeza, de outro impôs-lhe um confinamento de aproximadamente 13 (treze) anos no qual o poeta, conforme ele próprio revela no *Itinerário de Pasárgada*, formaria e tomaria conhecimento da sua técnica em poesia (JUNQUEIRA, 2003, p. 45). Sobre a sua tenra formação, Junqueira (2003) afirma que

Na verdade, a vida desse menino doente nada mais era do que uma interminável agonia, um preparatório não para a Escola Politécnica, mas para a morte – a morte com a qual ele não apenas desde sempre conviveu, mas que também aceitou e admiravelmente superou, a ponto de, com inexcedível *humour*, recebê-la como a fiel companheira de todas as horas (JUNQUEIRA, 2003, p. 45).

Isto é, a própria formação de Bandeira enquanto escritor e pensador literário se dá através de um contato estreito com a temática da morte e do sarcasmo com a mesma, elaborando-a e reelaborando-a em diversos momentos da sua vida por meio de seus textos.

O poeta, através de cada livro e poemas publicados, vai alcançando uma liberdade rítmica e lúcida e lírica licenciosidade poética (JUNQUEIRA, 2003, p. 89). Os temas passam a ser mais livres e variados. A **morte** perde o seu caráter único para dar lugar às outras facetas e temáticas dela mesma, como o **esmorecimento** e/ou **tristeza**. O lirismo, segundo o poeta, era alcançado somente através da sua total liberdade (ou libertinagem). Segundo o que afirma Junqueira (2003), essa libertação lírica se dá no verso-livre e na expressão da tristeza do poeta.

Excetuando seus versos de circunstância, dos 344 poemas deixados por Bandeira, 115 registram o emprego de palavras pertencentes ao campo semântico do esmorecimento e da tristeza, inserindo, concomitantemente, advérbios e formas nominais de verbos que lhes são afins. As palavras mais recorrentes são “melancolia”, “mágoa”, “pesar”, “pena”, “amargura”, “queixa”, “renúncia”, “infortúnio”, “infeliz”, “desencanto”, “desesperança”, “desalento”, “desgraça”, “desventura”, “desgosto”, “desconforto” e “descrença”. (JUNQUEIRA, 2003, p. 120). Sobretudo em seus três primeiros livros, Bandeira faz uso dos prefixos *-in* e *-des* com certa frequência em palavras e suas respectivas imagens poéticas que remetem ao âmbito da tristeza, contexto embasado por Junqueira (2003) como raízes que

[...] radicam na ‘angústia rouca’ daquele ‘menino doente’, na ‘cinza fria’ que lhe ficou das ‘horas ardentes’, na ‘dor de viver quando falta a esperança’, na dispnéia ‘dos pulmões comidos pelas algas’ – enfim, na dolorosa e irremissível frustração de uma ‘vida inteira que podia ter sido e que não foi’. E essa tristeza o acompanhará pela vida afora (JUNQUEIRA, 2003, p. 121).

Destaca-se, portanto, a atitude do poeta ante as circunstâncias que lhe cabiam e emanavam sentido para escrever. Em outras palavras, a tristeza era a sua vivência e, assim sendo, a sua recorrente temática, embora não seja a única.

Para Junqueira (2003), o poeta brasileiro foi aquele que teve o maior e mais intenso convívio com a **morte** em sua poesia em relação aos seus contemporâneos. Por ter sido vítima de uma tuberculose contraída aos 18 anos de idade, o jovem Bandeira fora diagnosticado pelos médicos com sentenças como “lesões teoricamente incompatíveis com a vida” e que, mais tarde, o fariam colocar em palavras as suas indagações em relação ao tema e fazer versos “como quem morre”, sem que essa atitude lhe acrescentasse ou excluísse no que tange a sua realização poética. O papel da doença, portanto,

[...] foi apenas o de conferir-lhe aos versos um aspecto genuíno e pessoalíssimo, que mais ainda se acentua quando se recorda que, em Bandeira, jamais ocorre o menor indício de divórcio entre o homem que, *morrendo, viveu* e o poeta que, a ele crucificado, fez versos *como quem viveu morrendo* (JUNQUEIRA, 2003, p. 274, grifo do autor).

O fator que deve ser levado em consideração, isto posto, é que a condição de enfermo incurável e de convalescente a prazo indeterminado impôs-lhe uma reclusão acompanhada da presença constante da sua fiel companheira – a morte. Quase ao fim da sua vida, já então curado e com um certo humor (lê-se sarcasmo e/ou ironia), o poeta haveria de confessar essa relação íntima com a morte através de “Adeus, amor”:

Todavia não estou sozinho. Nunca estive. A vida inteira
Vivi em *tête-a-tête* com uma senhora magra, séria,
Da maior distinção.
E agora até sou seu vizinho.

(BANDEIRA, 1966, p. 251)

Em decorrência de tal afirmação, Junqueira (2003, p.275) salienta que o poeta fora “não apenas vizinho [...], mas também eterno inquilino. E, sem que ele sequer o suspeitasse, foi a morte, a *sua* morte, que, paradoxalmente, lhe iria abrir todos os caminhos da vida e da poesia”. Compreendemos, portanto, que boa parte da poesia bandeiriana rege-se sob o signo da tristeza, da amargura ou do desencanto (JUNQUEIRA, 2003, p. 310) e, sobretudo, tendo como pano de fundo a temática da morte.

Bandeira escreveu e poetizou os aspectos cabais e rotineiros da vida objetivando questionar os diversos segmentos e aspectos da realidade social e, de certa forma, a sua poesia se configurou através de um lirismo intimista que nos permite a percepção do traço

distintivo do poeta. O seu aspecto banal, humilde e simples o direcionava àquilo que lhe era essencial para transformar em material poético:

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, ‘cristalizada’ desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 9; grifos e aspas do autor).

Segundo Antônio Donizeti Pires em seu artigo intitulado *A Poesia Prismática de Manuel Bandeira* (2018), tal “atitude humilde”, com implicações estilísticas e temáticas, não pode ser tomada como mera poetização do cotidiano e do prosaico, embora possa ser achada na relação do poeta com a pobreza, doença e morte, mas parece estruturar a convicção que Bandeira tem do fazer poético como uma atividade do espírito que, em súbita iluminação, concretiza-se em obras feitas de palavras, como já afirmara Arrigucci Jr. (2001).

Assim como Emily Dickinson, Manuel Bandeira fora um lúcido e intransigente consciente do fenômeno poético. Ambos fizeram uso da palavra e da imagem poéticas de modos muito particulares e similares no que diz respeito ao estilo e temáticas empregados. O esmorecimento, a morte e a tristeza, tão presentes na poesia de Bandeira, são constantes alegorias e representações na poesia de Dickinson. À sua maneira, cada um interpretou e representou, em verso, o estado esmorecido e triste ante a morte.

Em alguns poemas de Bandeira, a **morte** é representada como uma “espiã da vida”, uma “senhora magra, séria, da maior distinção” que fora sua “vizinha” enquanto a **vida** era a sua “madrasta”. A morte, para ele, seria “o fim de todos os milagres” da vida e sua “agitação feroz e sem finalidade”. No poema *A Dama Branca*, ela é representada pela figura feminina de uma dama de vestes brancas que lhe sorria a cada infortúnio e que suscita questões acerca das intenções deste sorriso. De início, na primeira estrofe, ela aparece como:

A Dama Branca que eu encontrei,
Faz tantos anos,
Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

(BANDEIRA, 1966, p. 59)

Sua conhecida “faz tantos anos”, a Dama Branca sorri-lhe em todos os desenganos. Nas estrofes que seguem, ele se questiona se seria um sorriso de “compaixão” ou “zombaria”, constatando que até em seus “júbilos interiores” ela lhe sorria, querendo bem, mas não sendo exatamente “amor”. No poema em questão, a Dama tivera amantes, mulheres e meninos, que furtava com sarcasmo, perjuras, frieza ou maldade e, no último verso, levava-lhe o pai. A imagem da Dama Branca que furta seus amantes é uma das imagens poéticas construídas no verso por Manuel Bandeira para representar aquilo que a morte lhe significa: era sua vizinha, companheira de anos, uma Dama Branca, uma ladra, etc. A convivência e a proximidade, portanto, nos parecem uma constante no que diz respeito ao conceito de morte para o poeta brasileiro.

Para Emily Dickinson, por sua vez, embora tenhamos a convivência e a proximidade presentes, a representação da morte é masculina e deveras romântica, no sentido moderno da palavra. A sua aproximação com a presença da finitude carnal é feita através de convites, diálogos e metáforas sublimes e concomitantemente ambíguas e díspares. No poema *Because I could not stop for Death*, por exemplo, a sua representação é dada pela figura masculina daquele que se aproxima com uma carruagem e a convida para um “passeio”. Logo na primeira estrofe, assim lemos:

*Because I could not stop for Death—
He kindly stopped for me—
The Carriage held but just Ourselves—
and Immortality.*³³

(DICKINSON, 2015, p. 64)

A carruagem que continha apenas eles mesmos e a imortalidade vai passeando pelos arredores com calma e por paisagens cotidianas como uma casa local, a escola, os campos e o pôr-do-sol. Na estrofe final, a persona lírica ali de “carona” com a morte percebe que os cavalos que dirigiam a carruagem estavam com suas cabeças inclinadas para a Eternidade que, assim como a Morte (o Morte, em inglês), é representada com letras maiúsculas e então personificadas.

Bandeira e Dickinson, cada um à sua maneira, refletem e demonstram as suas aproximações e distanciamentos com a imagem que lhes cabe, poema a poema, ante a

³³ Porque eu não podia parar para a Morte / Ela (Ele no original em inglês) gentilmente parou para mim / A Carruagem continha apenas a Nós mesmos / e a Imortalidade (Tradução nossa).

morte. O poeta brasileiro capturou a “canção para a minha morte” em versos como a “Dama Branca” e o “momento num café” enquanto a poeta norte-americana afirmou “*I died for Beauty*”³⁴, “*I could not stop for Death*”³⁵ e “*I never lost as much but twice*”³⁶, mas, além da temática, os poetas se irmanam naquilo que já retratamos em Dickinson e agora testemunhamos em Bandeira: o estilo coloquial e irônico de manusear a palavra poética.

Assim como a poeta de Amherst, Manuel Bandeira tinha a sua maneira irônica e jocosa de elaborar as palavras e suas imagens representativas no verso. Seu estilo era marcado por um humor relacionado aos temas do cotidiano. A morte e o esmorecimento, como já pontuamos, eram temáticas abordadas em um constante vagar e ressignificar de imagens que iam além do seu sentido comum, mas eram adornadas por uma linguagem que transitava entre a acidez e o deboche.

Em sua pungente “tentativa de aproximação” da poesia de Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade já verificou que, mesmo no momento em que o poeta fazia uso do mais intenso lirismo, ele constantemente reagia vivamente contra a emoção lírica no período de transição entre o estado difuso da poesia em que se é surpreendido e a realização final do poema. “Essa resistência que sua razão alerta oferece ao impulso lírico se manifesta sob a forma de *humour*” (ANDRADE apud JUNQUEIRA, 2003, p. 192). Assim sendo, ainda segundo o ensaísta, o humor bandeiriano seria o resultado do choque entre o seu lirismo e o sistema de barragem constituído pelo seu senso da realidade objetiva. Essas duas linhas de tensão atuam e interagem praticamente em toda a obra poética de Bandeira. Segundo Junqueira (2003, p.193-194, grifo nosso),

A conclusão a que se chega em decorrência do sagaz *insight* do ensaísta é de que o humor adquire, na poesia de Bandeira, uma função mediadora (e, como tal, gestáltica) entre a gênese do impulso criador (ou seja, a emoção em estado bruto) e a elaboração do poema enquanto forma que, objetivamente, exterioriza um conteúdo (vale dizer, a emoção já decantada ou, como nas palavras de Wordsworth, a “*emotion recollected in tranquility*”), impedindo assim que o tecido poético se esgarce ou se dissolva em inútil discurso verbal.

Assim como na poesia de Dickinson, é através do humor que compreendemos o sentido da palavra e da imagem poéticas na poesia de Bandeira. Na poesia da poeta norte-

³⁴ Eu morri pela Beleza (Tradução nossa);

³⁵ Eu não podia parar para a Morte (Tradução nossa);

³⁶ Eu nunca perdi tanto, mas duas vezes (Tradução nossa).

americana, ele divide-se naquelas três posturas irônicas mencionadas no capítulo 1 (autoironia, visão irônica do mundo e ironia metafísica) que possibilitam a fuga do trágico. Para o poeta brasileiro, essa postura é elaborada a partir de duas vertentes principais:

[...] a que atua dentro do próprio processo lírico, reduzindo-lhe todas as formas de transbordamento; e a que se converte em sarcasmo, traço característico do comportamento psicológico de Bandeira, que, em sua “humanidade irônica de tísico”, reage muitas vezes de modo agressivo contra uma realidade que lhe foi desde sempre madrastra (JUNQUEIRA, 2003, p. 194).

O humor bandeiriano, antes mesmo que o Modernismo o fizesse e ao contrário de alguns poetas modernistas, não conseguia atingir o riso ou a gargalhada. A sensação era outra, pois as suas intenções também o eram. A percepção tinha algo de “incômoda, como se alguém, valendo-se de mecanismos agressivos de autodefesa, se pusesse a ironizar não o que fosse passível de sê-lo, mas justamente o que jamais o seria, como a doença incurável, a agonia e até mesmo a morte” (JUNQUEIRA, 2003, p. 196). O humor cultivado pelo poeta é áspero, cáustico e amargo. Assim o era em Emily Dickinson, também. Quando a poeta abordava as questões religiosas e transcendentais, suas articulações e posições ante os temas eram dúbias e enigmáticas, mas eram mais recorrentemente controversas e sarcásticas. Quando Bandeira nos explicita as suas imagens da morte e da tristeza, vislumbramos condutas dissemelhantes daquelas que estamos acostumados quando comumente abordamos tais temáticas. As atitudes irônicas de ambos os poetas revelam, sobretudo, um nervosismo anguloso daquele que não lamenta o seu próprio infortúnio através de lamentos piegas, antes se detém na postura de ironizá-lo em si mesmo e, assim sendo, criticá-lo perante o todo em que está instaurado.

Bandeira tradutor

Além de antologista, cronista e poeta, Manuel Bandeira exerceu o ofício de tradutor. No que pontua José Paulo Paes em um estudo sobre a figura do poeta como tradutor no capítulo intitulado “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto” em *Tradução: A ponte necessária* (1990) e que serve como pilar para esse capítulo, em decorrência de problemas financeiros, o poeta se viu na necessidade de traduzir a partir

da década de 1930 e levou até o fim da sua vida a atividade de tradutor que se desenvolvera e se transformara em um gosto pessoal.

Conforme afirma Paes (1990), a biografia de Bandeira tradutor começa pelo seu aprendizado de línguas estrangeiras com a sua aversão pelo professor de grego, embora, ao que se saiba, nunca tenha traduzido dessa língua. Em contrapartida, traduziu inúmeros textos literários do francês, inglês, alemão e espanhol, línguas que possivelmente aprendera nos bancos de escola (p. 56).

Iniciou sua carreira profissional na tradução por volta de 1933 como suplente de uma agência de notícias, a **United Press**, onde traduzia alguns telegramas e teve como colegas de trabalho figuras como Sérgio Buarque de Hollanda e Vergílio Várzea (p. 59). Em seguida, seu amigo Ribeiro Couto o recomendara para traduzir um tratado de doenças hepáticas pela editora Civilização Brasileira. Embora fora da sua “zona de conforto” da tradução literária, Bandeira o fez de forma digna e conseguiu mais trabalhos de tradução pela editora, somando cerca de 15 (quinze) trabalhos de assuntos variados, desde biografias e narrativas de viagem até obras de cunho científico.

Se as traduções comerciais representaram o enfadonho trabalho de tradução no percurso de Bandeira tradutor sem algum estímulo intelectual, as “traduções para o moderno” foram, nos dizeres de Paes (1990), um “prelúdio de gratuidade brincalhona” (p. 59). Na seção “Mês Modernista” do jornal carioca *A Noite* do ano de 1925, as “traduções para o moderno” haviam sido publicadas com o intuito de crítica, denúncia e ironia aos padrões comumente vistos no âmbito da poesia modernista. A técnica e o espírito do poema-piada foram transferidos para o plano da autoparódia, valendo-se como uma espécie de “denúncia maliciosa” de certas maneiras de dizer e arranjos tipográficos que se tornavam clichês modernistas, conforme o próprio Bandeira o afirmava (PAES, 1990, p. 59). Algumas traduções desta empreitada eram tão afastadas dos originais em língua estrangeira que, para alguns, poderia parecer criação. Já nos poemas que iria se dedicar a traduzir a partir da década de 40, Bandeira não se permitiria mais afastar-se lúdico-parodicamente do original (PAES, 1990, p. 60).

No decorrer do *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira afirmou e formulou suas ideias pessoais acerca da tradução literária e, mais especificamente, da tradução de poesia. Através das suas indagações sobre o ofício daquele que se predispõe ao ato de traduzir, o tradutor, viemos a conhecer um pouco sobre a sua postura ao transpor textos de ordem literária em língua estrangeira para outras línguas, embora não possamos afirmar que Bandeira tenha desenvolvido uma teoria da tradução, antes uma reflexão sobre tal

atividade partindo da sua práxis, levantando questões como a intraduzibilidade da poesia e a busca por equivalência (PRADO, 2011, p. 158).

Segundo o poeta, ao se deparar com traduções suas e de outros colegas, ele se viu na incapacidade de traduzir poesia de modo a ser fiel ao sentimento que lhe sondava (que sentia) no momento da escrita do poema. Sobre isso, afirmou ter fracassado em algumas traduções, pois tivera que suprimir algumas coisas e acrescentar outras que, na sua euforia primeira, não estavam contidas. Ao se deparar com a tradução de poesia em francês, por exemplo, afirmou:

Certa vez eu estava me preparando para uma edição das *Poesias Completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de um poema meu, pedindo-me não só sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mão à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria que suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim, não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou a ideia de que poesia é mesmo coisa intraduzível. (BANDEIRA apud PAES, 1990. p. 56)

Aqui, vislumbramos uma primeira tomada de consciência acerca da tradução de poesia: Bandeira acreditava que a poesia era algo intraduzível, embora o fizesse. Acreditava, assim como outros poetas como Haroldo de Campos, que o texto traduzido era uma outra obra independente e com seus próprios recursos estilísticos e, portanto, significativos. Ademais, deixava explícitas as dificuldades e limitações que surgem no âmbito da tradução literária como um todo.

Segundo Paes (1990), se do francês podemos dizer ter sido a segunda língua de Bandeira, com o inglês não temos a mesma certeza. Em um artigo acerca das traduções poéticas dele, Abgar Renault louvou a habilidade do poeta-tradutor em fazer justiça às sutilezas, *shades of meaning*³⁷, *idioms*³⁸ e outras problemáticas de natureza gramatical ou linguística dos *Sonnets from the Portuguese*³⁹ de Elizabeth Barret Browning e de outro poema de Christina Georgina Rossetti, referindo-se não apenas à intuição poética que recria o original no exercício da tradução, mas sobretudo à uma familiaridade íntima com a língua inglesa:

³⁷ Tons de sentido/significado (Tradução nossa).

³⁸ Expressões idiomáticas (Tradução nossa).

³⁹ Sonetos do Português (Tradução nossa).

São páginas mais consideráveis de Manuel Bandeira as traduções de alguns poemas ingleses, que podem ser incorporados à sua obra como produção própria, sem embargo da fidelidade original, tal a assimilação e absorção dos textos estrangeiros, da sua forma, da sua técnica e do seu espírito à forma, à técnica, ao espírito do tradutor (RENAULT, 1986, p. 25).

Renault não se poupa em elogiar o poeta-tradutor brasileiro cujo êxito em tradução de poesia adviria não somente do conhecimento das nuances da língua original como a “proximidade de algumas características de sua poética com as da poética inglesa” (RENAULT, 1986, p. 25). Sobre isso, Bandeira não se esquivou de contradizê-lo:

Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro do meu querido amigo Abgar. Mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação (BANDEIRA apud PAES, 1990, p. 58).

Refletir e demorar-se no processo de reflexão do texto original em língua estrangeira, como nos afirma Bandeira, era uma atitude frequente e necessária quando se tratava de um texto que, para ele, poderia ser traduzido. Revela-nos, em relação ao processo de transposição da língua inglesa para a sua língua materna, um cuidado em perceber as nuances ocorridas no poema em inglês e que poderiam ocorrer (ou não) em português. Sobre a tradução de Christina Rossetti, Sérgio Milliet salienta a sua recriação poética em um processo quase autônomo, afirmando:

Se se colocar em frente desse texto o original inglês ter-se-á uma ideia precisa daquilo que eu insisto em denominar equivalência e que consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente (MILLIET apud BANDEIRA, 1996, p. 123).

Segundo Célia Prado (2011), em um artigo sobre as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira que somam àquilo que temos sobre a trajetória do poeta-tradutor em José Paulo Paes (1990), tal definição de equivalência embasa o princípio de que a sua tradução se dava mais como uma recriação e que se confirma nas palavras do próprio

tradutor: “A tradução de um poema é, afinal de contas, uma recriação. Assim que ela só é total e perfeita quando sai fiel ao poeta traduzido e fiel ao poeta tradutor” (BANDEIRA apud PRADO, 2011, p. 160-161). A tradução de Bandeira, portanto, é distintiva por estar distante do texto-fonte e por não trazer uma literalidade de cada palavra a ser traduzida para a língua-alvo (MILTON apud PRADO, 2011, p. 161).

Em sua tese de doutorado, Wanderley (1988, p.11-12) aponta alguns aspectos na poética da tradução de Manuel Bandeira, destacando sua busca por equivalência no que tange a expressão do sentimento e da imagem poética e elegendo-as a partir de “ressonâncias pessoais”; os graus de traduzibilidade para o poeta que, em determinados contextos, se faz intraduzível, pois sua “emoção poética está rigorosamente condicionada às palavras” (BANDEIRA, 1966, p. 123); e finalmente a teoria de que um conhecimento profundo da língua de partida não é indispensável, mas sim na língua de chegada, confirmando as suas deliberadas intuições no processo de tradução. Podemos afirmar, isto posto, que as traduções de Bandeira seriam recriações com características autorais nessa relação tradutor e autor (PRADO, 2011, p. 161).

Ademais, sobre a sua escolha por poemas a serem traduzidos, acrescentou “[...] só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas. Os meus ‘achados’, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições” (BANDEIRA apud PAES, 1990, p. 58). Contemplação imaginativa e proximidade, portanto, conforme nos confessa o próprio Bandeira, são pontos determinantes para ele sobre a tradução de poesia que, para o crítico José Paulo Paes, não se distanciava do seu processo de escrever poesia, afirmando:

Dá-nos a confissão de Bandeira, outrossim, um vislumbre da sua oficina de tradutor de poesia, a qual não diferia substancialmente da sua oficina de poeta; numa e outra, era a intuição criadora, a máquina secreta da subconsciência quem fornecia a matéria-prima para as elaborações da lucidez artesanal. Tanto assim que confessava só ser capaz de traduzir bem “os poemas que gostaria de ter feito”, de poetas afins do seu temperamento (PAES, 1990, p. 58).

Traduziu poemas que, segundo ele, exprimiam coisas que estavam dentro dele e se demoravam para formular algo concreto ou fixo. A leitura se demorava dentro dele e se estendia de modo a procurar “certos pontos de fixação”. Bandeira se sentia próximo dos poetas que, em suas línguas maternas, elaboravam e produziam poesia a partir das suas próprias experiências pessoais, subjetivas e idiossincráticas. De alguma forma, eram

poetas que o influenciaram, numa ou noutra época da sua vida, através das suas formas, técnicas e temas, como os alemães Heine e Lenau, os poetas de língua espanhola García Lorca, Juana Inés de La Cruz e Víctor Londoño, os franceses e belgas Villon, Musset, Guérin, Sully Prudhomme e Verhaeren, os italianos Palazzeschi, Soffici, Govoni e Ungaretti e os de língua inglesa como Christina Rossetti, Elizabeth Barrett Browning e Emily Dickinson.

Para Stefan Baciú (1966, p. 86), as traduções de Bandeira poderiam ser consideradas recriações, pelas quais temos relevados o seu “bom gosto, atenção para os menores detalhes, vestindo a obra de um aspecto digno, talvez inexistente no original”, ainda que sejam traduções da literatura considerada de massa. Entretanto, é em *Poemas traduzidos* que vislumbramos essas qualidades e a sua dedicação ao ofício da tradução de poesia.

Baciú (1966) ainda ressalta a importância do poeta-tradutor na divulgação, através das suas traduções, de poetas desconhecidos dos leitores brasileiros das primeiras décadas do século XX. Através de antologias e traduções, Bandeira recriou, por assim dizer, poemas em língua portuguesa e trouxe para o Brasil nomes da literatura estrangeira que não eram comumente lidos por nossos leitores.

A Poética da Tradução

Levando em consideração a historiografia da literatura brasileira através dos tempos, compreendemos que ela pouco se deteve na atividade dos tradutores literários se pudermos exercer uma comparação em relação aos autores de literatura. Na *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, por exemplo, são raras as referências a eles. Alguns apontamentos feitos pelo autor chegam a indicar certo preconceito contra a tradução de poesia, pois, segundo ele, a “poesia não se traslada sem perder a maior parte de sua essência” (ROMERO apud PAES, 1990, p. 9). Somente no inventário crítico de nossa produção intelectual em livro, *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins, encontraremos referências mais frequentes à tradução, particularmente do seu período áureo nas décadas de 1940 e 1950.

Segundo José Paulo Paes (1990), é somente no século XX a partir dos anos 30 que começam a criar no Brasil as condições mínimas, material e socialmente falando, para o exercício da tradução literária como atividade profissional. Surge uma indústria editorial com renome e que está vinculada de perto ao considerável crescimento do público leitor, seja em qualidade ou quantidade. Deste início, destacam-se as

[...] décadas de 1940 e 1950, quadra em que, no dizer de Wilson Martins, o grande ‘volume de traduções dava consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, assegurava a consolidação da indústria editorial’, a Editora José Olímpio, do Rio, que lançava os grandes autores brasileiros da época, também incrementou a sua linha de traduções, confiando-as a editados seus, autores do porte de Gastão Cruls, Manuel Bandeira, Raquel de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Genolino Amado etc. (PAES, 1990, p. 29).

Os estudos linguísticos tiveram um grande impulso no século XX juntamente ao incremento da atividade tradutória em todos os campos do saber humano ao longo deste mesmo período e, de alguma forma, esperava-se que a linguística fosse resolver as questões da teoria da tradução que tanto carecia ao longo dos anos a partir das outras áreas. Entretanto, pudemos compreender a partir da leitura do clássico *Os problemas teóricos da tradução* de Georges Mounin que a linguística seria uma possível problematizadora da questão da tradução, especificamente da tradução literária (PAES, 1990, p. 33).

Mounin examinou as línguas a partir dos seus constituintes internos linguísticos e semânticos e pontuou a diferença que essas línguas traziam a partir das suas próprias visões de mundo que eram únicas e intransferíveis. Analisar as ideias de Serrus, Harris e Meillet acerca da ausência de correlações entre a lógica e a gramática dessas línguas sugeria fatalmente a tese de ser a tradução uma “impossibilidade teórica do ponto de vista linguístico” (PAES, 1990, p. 34). Para outros críticos, poetas e tradutores, entretanto, essa tese foi amplamente criticada e a tradução poética foi além do ser ou não executável e/ou possível.

Em uma postura opositora ao exercício da tradução de poesia, Dante Alighieri já afirmava que as confluências expressivas entre som e forma das palavras poéticas e dos seus significados impossibilitavam as suas transposições para outra língua sem que houvesse uma perda harmônica, por assim dizer. Voltaire, ao traduzir alguns versos de *Hamlet*, se desculpava ao leitor por uma “cópia em favor do original” e advertia que, no

âmbito da tradução, veríamos sempre uma fraca estampa de um belo quadro. Outros célebres pensadores e poetas fizeram afirmações semelhantes, como Roberto Frost ao afirmar ser poesia tudo aquilo que se perdia na tradução e W. H. Auden sobre a possibilidade da prosa ser traduzida para outra língua, enquanto a poesia não (PAES, 1990, p. 34-35). Em um prefácio que escreveu a uma versão inglesa da obra do poeta neogrego C. P. Kaváfis, Auden afirmou que a diferença entre a prosa e a poesia residia na possibilidade da tradução da primeira e na impossibilidade da segunda. Mais adiante em seu texto, confessa ele ter sido influenciado pelos versos do poeta apenas pelo acesso a traduções, visto que ele ignorava o grego moderno, levantando uma contradição e outros questionamentos acerca dos elementos basilares da tradução poética.

A contradição levantada por Auden é explicada por ele mesmo através da distinção que faz entre os elementos traduzíveis e intraduzíveis em poesia. Ele coloca os elementos traduzíveis como sendo os símiles e as metáforas, pois derivam “não de hábitos verbais locais, mas de experiências sensoriais comuns a todos os homens” (AUDEN apud PAES, 1990, p. 35). Os elementos intraduzíveis seriam as associações de ideias que se estabelecem entre sons, palavras e significados escolhidos pelo poeta na sua língua materna. Quanto ao poeta Kaváfis, Auden assinala ser intraduzível a sua característica estilística em misturar no seu vocabulário e sintaxe o grego purista ao demótico, embora reconheça que o tom da voz do poeta que está “à espera dos bárbaros” sobrevive nas versões de seus poemas em outras línguas (PAES, 1990, p. 35). Algo de substancial desses poetas passa pelo processo da tradução literária de maneira intacta, conforme afirma Paes ao reelaborar os dizeres de Auden. Percebe-se, isto posto, que há uma oscilação contraditória

[...] desde a afirmação da impossibilidade teórica da tradução até a convicção de que tudo é perfeitamente traduzível. Mas os textos traduzidos estão aí para nos dizer que nesse campo não cabem radicalizações. Parece mais razoável, ao invés de se falar de tradutibilidade ou intradutibilidade absolutas, aceitar que, na verdade, existem graus, aqui maiores, ali menores, de tradutibilidade (LARANJEIRA, 2003, p. 15).

Encontramos contradição semelhante em Manuel Bandeira que, embora tenha sido tradutor de poesia praticamente durante toda a sua vida adulta, afirmou mais de uma vez ser ela essencialmente intraduzível. No ensaio já citado “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto” do livro de José Paulo Paes, a atitude contraditória é

explorada tendo como base o descompasso entre o poeta criador e o artesão tradutor. Enquanto poeta, ele sonha, nomeia e escolhe as suas palavras de maneira engenhosa e impermutável. O vocábulo é inserido de modo “que não poderia ser legitimamente destituído do seu lugar” e os seus sentidos são precisos e ao mesmo tempo múltiplos (PAES, 1990, p. 36). De maneira distinta,

[...] o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta que à nomeação aproximativa, pelo que o seu estatuto é, não de criador, mas de recriador. E recriação, ou, mais precisamente, “transposição criativa”, é a fórmula a que o linguista Roman Jakobson recorre para explicar o paradoxo da versão poética (PAES, 1990, p. 36).

Nesse sentido, o tradutor seria um recriador do poema em língua estrangeira para a língua em que se pretende traduzir, a língua alvo. A **transposição criativa**, como já afirmara Roman Jakobson ao discorrer sobre a *função poética* e aqui reafirmada por Paes, é a própria tradução literária que não se afirma nos moldes da tradução padrão, mas leva em conta a poeticidade do seu texto, isto é, a essência daquilo que chamamos de poesia: a iconicidade.

Aos criadores e operadores do signo em poesia, os poetas, cabe o processo de “perturbação de sentido no texto poético” de modo a “forçar a atenção do leitor a demorar-se no signo linguístico em si, na sua homologia de som ou de forma com o conceito que exprime” (PAES, 1990, p. 37). Aos tradutores literários, isto posto,

[...] não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua **poeticidade** mesma (PAES, 1990, p. 37, grifo nosso).

Sendo o próprio trabalho com a linguagem de ordem poética, o tradutor de poesia deve levar em conta os procedimentos de coerção e elaboração do signo que estão presentes no poema ao se aventurar pelos campos da tradução. O tradutor, como citou Paes, exerce uma atividade de transposição criativa, pois não leva em consideração apenas o significado do poema como um todo, mas explora os processos mínimos e máximos para totalizar a sua capacidade de transposição. Em outras palavras, o seu poema traduzido não deixa de ser um poema em sua totalidade, pois abrange a poeticidade daquilo que se entende como poesia, mesmo em um texto em língua estrangeira.

Sobre o assunto, o poeta e crítico Haroldo de Campos, em uma coletânea intitulada *Transcrição* (2013) com artigos sobre o tema da tradução poética que organizou seus escritos, reelaborou os conceitos referentes a tradução de poesia e a pensou como uma obra poética autônoma e com seus próprios mecanismos estruturais, visto que as línguas apresentam estruturas internas distintas. Essa prática de reflexão teórica ante a tradução de poesia teve seu início a partir de uma prática intensiva da tradução de poemas, individualmente e em grupo, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e por Haroldo de Campos a partir dos anos 1950 quando constituíram o grupo Noigandres.

Os textos criativos, como intitula Haroldo, são aqueles textos que conferem “primacial importância ao tratamento da palavra como objeto” e são, substancialmente, semelhantes ao texto poético, pois neles “a língua, o código, deixa de ser apenas um suporte, um veículo, para fazer parte integrante da própria mensagem”, conforme teorizou Mário Laranjeira em *Poética da Tradução* (2003) sobre os textos literários e poéticos. Aos textos ditos veiculares, o autor os categoriza como aqueles em que o significado é o que realmente importa, por isso a sua univocidade e clareza que difere da complexa coerção do signo em poesia.

Os textos criativos, afirma Haroldo, são textos em prosa que se diferenciam de outros por darem atenção às palavras que os constituem, desligando-se da função veicular da palavra prosaica para dar ênfase ao seu caráter poético. Alguns exemplos que Haroldo cita são: *Ulysses* e *Finnegans Wake* de James Joyce, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (CAMPOS, 2013, p. 4). Por darem importância à palavra e seus mecanismos formadores em texto, os textos criativos se assemelham aos textos poéticos que, segundo Haroldo, contêm por excelência a problemática da “sentença absoluta” de Albrecht Fabri e da “informação estética” de Max Bense. Enquanto Fabri aborda a discrepância da palavra e do sentido na tradução, Bense analisa a informação que é veiculada através da obra de arte. Ambos se assemelham por tomarem a sentença literária como aquela que não tem outro conteúdo senão a sua própria estrutura e que transcende o campo da semântica. Postulam, à sua maneira, a impossibilidade de uma “codificação estética” ao nível da equivalência, mas abrem possibilidades para a recriação de textos autônomos que se configuram como outras informações estéticas em língua estrangeira (CAMPOS, 2013, p. 2-3). Nas palavras de Haroldo,

[...] tradução de textos criativos será sempre **recriação**, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2013, p. 5, grifo nosso).

Ao nível semântico, o significado, destina-se apenas a “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” que está no avesso da chamada tradução literal e vai em direção ao exemplo máximo de **tradutor-recriador** como Ezra Pound (p. 5) e o próprio Manuel Bandeira que foram poetas e críticos da tradução de poesia, por assim dizer, ao assumirem posturas de autenticidade e poeticidade enquanto tradutores.

De maneira a equacionar as teorias da tradução criativa literária do linguista Roman Jakobson com a do filósofo Walter Benjamin, Haroldo toma os conceitos de “função poética” do primeiro e de “língua pura” do segundo para pensar a atividade do tradutor de poesia como uma transposição criativa, colocando-o no papel de **transcriador/recriador** de poesia em língua estrangeira. Citando Benjamin, ele afirma que a tarefa do tradutor é liberar na própria língua aquela língua pura, que está exilada na estrangeira, e libertar na transpoetização aquela língua que está cativa na obra. Esse papel de remissão que Benjamin admite ao tradutor passa a ser visto como um exercício metalinguístico que desvela no texto original o *modus operandi* da função poética de Jakobson. Em outras palavras,

O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo como se (hipótese heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse intracódigo de formas significantes fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução. Ou seja, o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico (CAMPOS, 2013, p. 110).

A tradução literária irá operar, assim, através de um deslocamento que reconfigura e extradita o *intracódigo* de uma para outra língua, buscando uma integração das línguas que permita o acesso aos seus constituintes semânticos e sintáticos e que, ao mesmo tempo, seja compreendida como operação provisória, visto que é atitude histórica e

situacional (CAMPOS, 2013, p. 111). Ela pode ser chamada, inicialmente, de transposição criativa (Jakobson) ou mesmo de transpoetização (Benjamin), como já elucidamos, mas que designam um processo de **transficcionalização** que, para Haroldo, seria o fictício da tradução em segundo grau que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema original (p. 111). A ficção primeira é transportada para uma ficção segunda e é recontada, mas não descarta os estilos e as formas em que são elaboradas primeiramente as ficções, os poemas, antes trabalha na projeção dos paradigmas na construção do sintagma, isto é, na própria função poética.

Convertendo a função poética em função metalinguística, o tradutor de poesia, o transcriador, opera uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra e intratextuais do poema original. Por ser operação transgressora em diversos graus, a tradução “põe desde logo ‘entre parênteses’ a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriedade do *como se*”. (CAMPOS, 2013, p. 124). Ele reconfigura o imaginário do original em uma outra concretização imaginária, reimaginando-o, por assim dizer. O texto traduzido não denota, mas conota o seu texto original e se coloca como recriação crítica, portanto, na medida em que seus elementos originais são atualizados pelo tradutor em novos atos ficcionais de seleção e combinação (p. 124).

O tradutor assume o papel daquele que recria essas ficções originais em outras ficções. Ele reconta, reformula e reestabelece em uma língua estrangeira aquilo que já foi estabelecido por outro poeta em determinada língua. Nas palavras de Haroldo: “Se o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor” (CAMPOS, 2013, p. 125). Não se trata, portanto, de “conseguir dizer” aquilo que o poeta “quis dizer”, mas assumir a pretensão de “fazer” algo semelhante ao que o autor original “quis fazer” naquela língua (LARANJEIRA, 2003, p. 35).

Para Laranjeira (2003), não cabe ao tradutor a tentativa de competir com o autor, nem mesmo considerá-lo um modelo acabado para o qual deva tender. Essa atitude geraria uma frustração e uma inferiorização da atividade de tradução a partir de uma fundamentação falsa daquilo que é traduzir e do que é ser tradutor (p. 36). O crítico retoma os dizeres de Guilherme de Almeida acerca da tradução poética que é vista por ele como uma **re-produção**:

[...] reproduzir quer dizer produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer com o autor [...], versos – quase todos – que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas

vaduações, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é minha... (ALMEIDA apud LARANJEIRA, 2003, p. 36).

Não difere, portanto, daquilo que Bandeira afirmou quando rebateu Renault sobre seus versos traduzidos do inglês, pois, como já citado, ele permitia-se apreciar e refletir sobre o poema em língua estrangeira primeiramente em seu interior, deixava-o “flutuando” até encontrar, por fim, um ponto de fixação que lhe fosse cabível. Eis a operação do tradutor de poesia reafirmada por Laranjeira (2003): tomar o poema, mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo e rerepresentá-lo em outra língua, autônomo (p. 36). Seja vista como transcrição ou re-produção, como nomearam respectivamente Haroldo e Laranjeira acerca da tradução literária, certo é que o poema traduzido, para ambos, nunca se colocará em caráter inferior ao original, antes será uma criação/produção artística, autônoma e que reelabora e reproduz (produz novamente) em língua estrangeira aquilo que foi feito em determinada língua sem perder a iconicidade textual.

O poema original é recorrentemente olhado como um texto solitário e absolutamente singular enquanto o poema traduzido costuma ser tomado com a marca duplamente inferior e negativa da pluralidade, visto que diversos poetas e tradutores podem se arriscar na tradução de um único poema em diferentes épocas e línguas e, assim sendo, surgirem múltiplas traduções de um só trabalho, fazendo com que essas reescrituras sejam vistas como inferiores (LARANJEIRA, 2003, p. 38). Laranjeira (2003) contesta essa dualidade afirmando que

o simples fato de existirem dezenas, centenas de traduções de um mesmo poema não implica, de per si, detrimento qualitativo. Cada um dos poemas-tradução pode ser tão bom ou tão mal quanto qualquer outra produção do mesmo sujeito. Cada tradução é tão única quanto o poema original (p. 39).

A unicidade do poema original não depende somente da sua existência enquanto texto publicado, mas quando o mesmo se constitui como objeto único, singular, produzido por determinado poeta em seu tempo e espaço, com marcas específicas de historicidade e poeticidade. Assim como pode haver múltiplas traduções de um original, já presenciamos na história da literatura diversas produções de um mesmo tema poético (p. 39). Uma vez redigido, o texto literário pode sofrer alterações e revisões futuras que o

transformem em algo totalmente distinto daquilo que fora quando escrito pela primeira vez.

O poema, ainda que original, não pode ser um texto totalmente acabado e definitivo por natureza. Pelo contrário, “todo texto tende para a pluralidade” (LARANJEIRA, 2003, p. 40), seja original ou tradução. O texto que origina, além de apresentar a possibilidade de uma futura revisão, pode ser plural na medida em que é recebido por diferentes tipos de leitores literários e, conseqüentemente, lido de maneiras distintas. Em decorrência disto, “como é a poesia essencialmente aberta para uma infinidade de leituras, a reescrita dessa infinidade de leituras dá ao poema uma gama maior de possibilidades de realizações textuais pela via da tradução” (LARANJEIRA, 2003, p. 41). As recriações são múltiplas na medida em que a própria natureza do poema é vária.

Em suma, Mário Laranjeira defende, partindo de concepções linguísticas sobre a função poética como as de Roman Jakobson, que não só o poema pode ser traduzido como pode gerar um texto na língua-cultura de chegada tão válido quanto qualquer outro texto produzido na língua de origem. Para traduzir poesia, segundo ele, consideramos que não estamos trabalhando com textos veiculares que transladam o sentido de uma língua para outra, pois o poema contraria, em seu modo específico de significar, os princípios básicos da linguagem de comunicação corrente (LARANJEIRA, 2003, p. 146).

A maneira de significar da poesia ultrapassa os limites estritos da linguística e da literatura e rompe a lógica linear do simbólico. Sendo um trabalho estético e puramente linguístico, a palavra é formulada de modo a significar não somente a nível semântico, mas sintático. A forma e o conteúdo, em outras palavras, atuam de maneira concomitante e com intensidades paralelas sem que uma se sobreponha à outra. O tradutor de poesia deve levar em consideração tais conceitos de poesia e da tradução poética para produzir, na língua-cultura de chegada, um poema portador da mesma significância do original nos mais variados níveis em que se possa afirmar (p. 146).

Análise de poesia

Faremos a análise do poema “*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies*” logo a seguir para exemplificar os nossos estudos sobre a arte poética e a tradução de poesia. O poema foi originalmente publicado em 1914 em uma coletânea intitulada *The Single Hound* com poemas de Emily Dickinson e que continha uma introdução feita pela sua sobrinha Martha Dickinson Bianchi.

*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies,
And Lads and Girls -
Was laughter and ability and Sighing
And Frocks and Curls.*

*This passive place a Summer's nimble mansion
Where Bloom and Bees
Exists an Oriental Circuit,
Then ceased, like these -*

(DICKINSON, 2015, p. 294)

O poema apresenta uma estrutura sintática de apenas 2 estrofes com 4 versos cada. Como a maioria dos poemas de Dickinson, o poema acima é bem curto e toca em temas que vão além das palavras que estão dispostas no verso.

O primeiro verso traz a imagem de uma poeira silenciosa (*quiet dust*) que foi cavalheiros e damas (*gentlemen and ladies*), remetendo-nos ao cenário da morte já em sua abertura. O segundo verso continua e adiciona ao primeiro os rapazes e as meninas (*lads and girls*). A poeira silenciosa foi, segundo os dois primeiros versos, pessoas de ambos os gêneros, mais velhas ou mais novas. Um travessão é posto no final do segundo verso e pausa o fluxo da leitura. Embora haja essa pausa brusca, o terceiro verso continua afirmando aquilo que fora a poeira sem som algum: riso (*laughter*), habilidade (*ability*) e suspiros (*sighing*). O quarto e último verso da primeira estrofe adicionam os vestidos (*frocks*) e os cachos (*curls*) que constituem a poeira. A primeira estrofe traz uma série de imagens femininas e masculinas que compõem o todo que é a poeira silenciosa.

Na segunda estrofe, entretanto, as imagens mudam. No primeiro verso, a poeira dá espaço ao lugar passivo (*passive place*) que fora uma mansão ativa no verão (*a summer's nimble mansion*). O segundo e terceiro versos descrevem esse cenário de verão, trazendo o desabrochar (*bloom*) das flores e as abelhas (*bees*) que ali pertenciam e existiam em um circuito oriental (*Oriental Circuit*). O último verso traz o destino dessas imagens alegres e vívidas: elas também cessaram (*ceased*) como aquelas outras (*like these*).

O poema, embora curto, é denso em sua significância. Na primeira estrofe, a Poeira silenciosa, representada no poema por letras maiúsculas, é quase uma personificação daquilo que fora em seu passado. Os cavalheiros, damas, rapazes, moças, risos, habilidades, suspiros, vestidos e cachos, todos eles, tornaram-se a Poeira (*Dust*) que, agora, não apresenta som algum, mas existe em silêncio. Os risos e os suspiros se tornaram silêncio assim como as pessoas. Os sons que representam a vida se tornaram o silêncio que representa a morte, portanto.

Na segunda estrofe, as imagens se alteram para um cenário tranquilo e passivo que antes fora uma mansão ativa e vívida no verão. As flores que desabrochavam e as abelhas que ali habitavam e seguiam um padrão pré-estabelecido, um circuito oriental, também cessaram e se foram. A correria do dia-a-dia, a mansão que apresenta a sua agilidade (com seus integrantes, talvez) agora é um lugar tranquilo e passivo, sem mais correria. A vida está representada no desabrochar (nascer da natureza) e na abelha que participa ativamente desse processo. A morte é o lugar que substituiu todas as representações anteriores.

A base figurativa do poema, por assim dizer, é uma constante oposição entre o passado e o presente, ou entre a vida e a morte. As agitações do tempo passado estão espelhadas nas calmarias do tempo presente. As ações e os sujeitos ativos do passado estão transformados em recepções e sujeitos passivos do presente. As imagens opostas parecem remeter repetidamente aos pares **ação/quietude**, **passado/presente**, **vida/morte**, etc. A construção dessas significações antônimas e díspares nos parece uma atitude deliberadamente realizada a fim de criar uma atmosfera ambígua e igualmente díspar no verso. A vida, para a poeta, é uma representação da agitação cotidiana enquanto a morte é uma figura calma, passiva e tranquila.

Assim como a imagem e o entendimento de determinados assuntos se configuram de formas características em Emily Dickinson, os mesmos pontos se dão de maneiras notavelmente distintas quando são abordados por outros poetas em suas respectivas

línguas, isto é, no campo da tradução poética, como já mencionamos antes. Com Manuel Bandeira não foi diferente. Vejamos o poema “*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies*” que, em língua portuguesa, recebeu o título de “Cemitério” na tradução de Manuel Bandeira:

CEMITÉRIO

Este pó foram damas, cavalheiros,
Rapazes e meninas;
Foi riso, foi espírito e suspiro,
Vestidos, tranças finas.

Este lugar foram jardins que abelhas
E flores alegraram.
Findo o verão, findava o seu destino...
E como estes, passaram.

(BANDEIRA, 2007, p. 78)

Como podemos perceber, algumas palavras e marcações gráficas como a acentuação do original foram suprimidas pela tradução em língua portuguesa e marcam uma singularidade na tradução poética de Bandeira.

No primeiro verso, a palavra *quiet* em língua inglesa não foi utilizada pelo poeta, dando lugar apenas ao “pó” em Português. O travessão do segundo verso também desaparece juntamente aos conectivos *and*. Na segunda estrofe, a palavra *passive* é suprimida e apenas “lugar” aparece na tradução. Os “jardins” e “alegraram” da versão em Português aparecem sem ter uma conexão direta com a versão em Inglês, pois são palavras implícitas pela poeta norte-americana, mas não necessariamente utilizadas no verso. O travessão do último verso também é deixado de lado para dar lugar ao ponto final.

Segundo Daghljan (2016), as atitudes transformadoras e deliberadas exercidas por Manuel Bandeira nas traduções dos poemas de Emily Dickinson alteram, de certa maneira, a compreensão daquilo que temos em língua inglesa através das palavras e marcações escolhidas pela poeta. Segundo ele,

O crítico norte-americano George Monteiro [...] alega que a tradução de Manuel Bandeira mudou, de maneira significativa, o tom do poema pela simples redução do número de conectivos na primeira estrofe: o “e” (*and*), que aparece sete vezes no original, representando um terço das palavras de toda a estrofe, teve seu uso reduzido a duas vezes na tradução. Em consequência, “a versão sombria de Bandeira está muito mais próxima da *graveyard* do que o original de Dickinson” (DAGHLIAN, 2016, p. 179).

Isto posto, a ironia natural estabelecida na justaposição da agitação da vida com a calma da morte, intensificada no poema de Dickinson, pende para um certo sentimentalismo romântico na tradução de Bandeira. O tom do poema, como citado, sofre uma alteração ao ser reelaborado pelas palavras em uma língua estrangeira.

Para Daghljan (2016), ironia semelhante ao original se apresenta somente na tradução realizada por José Lira em 2006 que, segundo o crítico, nos remete a Horácio e ao bíblico “cobrir das cinzas” (p. 179). Vejamos:

Este Pó já foi Damas e Senhores
E Rapazes e Moças –
Foi Risadas e prendas e suspiros
E Vestidos e Tranças.

Nesta Mansão as Flores e as Abelhas
Que no Verão voltaram
Um Ciclo Oriental, como estas
Viveram – e se foram –

(LIRA *apud* DAGHLIAN, 2016, p. 178-179)

Lira manteve o uso dos travessões e de algumas imagens a partir do original em inglês. Diferentemente de Bandeira que exerceu no verso uma sistemática alteração a nível sintático e semântico, o poeta-tradutor optou por seguir os caminhos percorridos pela poeta norte-americana para construir o sentido no poema, mantendo travessão, os conectivos “e” da primeira estrofe e as imagens da prenda e da mansão.

Tomemos o poema “*My life closed twice before its close*” que alude a dois acontecimentos trágicos na vida da poeta (a morte de dois entes queridos) através da construção da hipérbole e do paradoxo.

*My life closed twice before its close –
It yet remains to see*

*If Immortality unveil
A third event to me*

*So huge, so hopeless to conceive
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell.*

(DICKINSON, 2015, p. 183)

Assim como inúmeros outros trabalhos de Dickinson, esse poema contém uma estrutura de apenas duas estrofes com quatro versos cada e dois pares de rimas: *see – me* e *befell – hell*.

Na primeira estrofe, logo no primeiro verso, a poeta (o eu-lírico, dependendo da abordagem que tomamos) diz que sua vida acabou, encerrou e/ou fechou duas vezes (*closed twice*) antes do seu encerramento (*before its close*). Como se uma sentença fosse dividida em três versos, diferentemente do primeiro que traz um sentido completo em si, um travessão separa o restante da estrofe. A vida (*it*) ainda resta ver (*remains to see*) se a Imortalidade desvela (*if Immortality unveil*) um terceiro evento para ela/ele (*a third event to me*).

Na segunda estrofe, o primeiro e segundo versos dão continuidade ao último verso da primeira parte. O terceiro evento, que encerra a primeira estrofe, ganha adjetivações como “tão imenso” (*so huge*) e “tão sem esperança” (*so hopeless*) de conceber (*to conceive*), assim como esses (*as these*) que duas vezes aconteceram (*that twice befell*). Nos dois últimos versos, temos a conclusão: a partida (*parting*) é tudo que conhecemos/sabemos do céu (*is all we know of heaven*) e tudo que precisamos do inferno (*and all we need of hell*).

O exagero implícito na hipérbole que inicia o poema se resolve quando verificamos que a separação mencionada é a própria morte. A partida sugere o céu, pois vislumbramos a condição da felicidade eterna para aqueles que partem, enquanto o sofrimento dos que ficam, diante de uma causalidade terrena irremediável, dá uma ideia triste do que seria o inferno (DAGHLIAN, 2016, p. 35).

Tema comum entre os poetas, Dickinson explora a relação sublime entre vida x morte com maior intensidade. O poema inicia-se com uma imagem romântica de quase carência e insatisfação para com a existência e a imortalidade (de certa maneira

personificada com letras maiúsculas) que se configura como uma espécie de revelação. A ironia está presente em quase todo o poema, lê-se que

[...] Dickinson apresenta uma ironia socrática, ao ironizar o conhecimento de si mesma. Em seguida, continua a ironia sobre o próprio conhecer, mas, ao mesmo tempo, ironiza as concepções de céu e inferno, ou seja, ironiza a própria transcendência celeste, quando troca as concepções cristãs normais com respeito ao mundo após a morte, pois apresenta o céu como carência e o inferno como necessidade (DAGHLIAN, 2016, p. 35).

A ironia se dá, isto posto, na ambiguidade que se estabelece com o saber e com os conceitos de céu e inferno que são dados como senso-comum aos padrões cristãos. A possibilidade de temas se amplia com a ambiguidade que se espalha por todos os versos deste e de outros poemas de Emily Dickinson e permite ao leitor um alçar de novas fronteiras no que tange a sua imaginação (DAGHLIAN, 2016, p. 35).

Para além da autoironia, como já mencionamos no primeiro capítulo dessa pesquisa, Dickinson contempla a ironia ao sistema de crenças ao mesmo tempo que trata as suas próprias convicções (ou dúvidas) como formas de questionar a sociedade e o pensamento coletivo daquela época. Ao abordar as imagens de **céu e inferno, vida e morte e imortalidade e mortalidade**, ela não polariza os termos colocando-os em maior ou menor valor, antes concilia e conflita esses temas recorrentes em sua obra de maneira a valorizar o indivíduo e rejeitar a efemeridade do social afastando-se do conformismo servil. O apelo ao metafísico, à maneira dickinsoniana, é constantemente pautado em jogos de opostos que não se negam, mas coexistem.

Observemos o poema “Minha vida acabou duas vezes”, versão em língua portuguesa realizada por Manuel Bandeira do poema em língua inglesa “*My life closed twice before its close*” de Emily Dickinson.

MINHA VIDA ACABOU DUAS VEZES

Já morri duas vezes, e vivo.
Resta-me ver enfim
Se terceira vez na outra vida
Sofrerei assim

Dor tão funda e desesperada,
O pungir cotidiano e eterno.
Só sabemos do Céu que é adeus,

Basta a saudade como Inferno.

(BANDEIRA, 2007, p. 79)

Com o título dado pelo poeta brasileiro, o poema acima traz algumas alterações a nível sintático e semântico. Bandeira traduziu as palavras da língua estrangeira para o seu idioma e também realizou a transposição de algumas imagens que, para ele, fariam um sentido mais amplo e significativo em língua portuguesa.

Na primeira estrofe, afirma já ter morrido duas vezes e ainda viver. O que lhe resta é ver se sofrerá da mesma maneira na outra vida pela terceira vez. O eu-lírico afirma ter passado pela morte duas vezes e aguardar um terceiro sofrimento em outro plano, mas não revela muito sobre essas perdas e dimensões.

Na segunda estrofe, nos dois primeiros versos, enfatiza a sua dor que é funda (interna e/ou substancial) e desesperada (inquieta) ao mesmo tempo em que está relacionada ao pungir cotidiano e eterno, o que seria um estímulo diário e corriqueiro. Segue reiterando nos dois últimos versos que aquilo que sabemos do Céu é o adeus, a partida, enquanto a saudade basta como Inferno.

As mortes como perdas e as concepções cristãs de Céu/Inferno subvertidas no verso por associações atípicas são mantidas na tradução de Bandeira, entretanto, algumas imagens são convertidas pelo poeta em outras figuras de sentido. Na primeira estrofe, enquanto o original traz a vida que se encerrou duas vezes (*My life closed twice*), a tradução aborda uma morte que acontecera duas vezes (Já morri duas vezes). O eufemismo da primeira não é transportado para a segunda. Outra alteração de sentido na primeira parte do poema se dá na Imortalidade (*Immortality*) que se desvela pela terceira vez, mas em português se transforma em um terceiro sofrimento de outra vida.

A alteração de tais termos em língua estrangeira, como já citamos através das teorias da tradução literária, mais especificamente da tradução de poesia, conduz o sentido do verso para outros caminhos. Se em determinada língua temos a vida que se encerrou, na outra temos a morte que ocorreu. Da mesma maneira, a Imortalidade desvela um terceiro evento em uma língua enquanto na outra vida é o eu-lírico (o poeta?) que pode sofrer pela terceira vez. Os enfoques e suas perspectivas sofrem alterações a todo momento.

Vejam os destaques da primeira estrofe até aqui citados:

<p><i>My life closed twice before its close –</i> <i>It yet remains to see</i> <i>If Immortality unveil</i> <i>A third event to me</i></p>	<p>Já morri duas vezes, e vivo. Resta-me ver enfim Se terceira vez na outra vida Sofrerei assim</p>
---	---

Na segunda estrofe, Bandeira adiciona a imagem das vicissitudes do cotidiano (pungir cotidiano) que são sofrimento profundo (dor tão funda) e inquieto (desesperado). No original, os dois primeiros versos da segunda estrofe continuam os últimos versos da primeira parte e adicionam os adjetivos “tão imenso” (*so huge*) e “tão sem esperança” (*so hopeless*) ao terceiro evento que poderia se suceder, assim como os dois que já haviam ocorrido em sua vida. Analisemos tamanha alteração de sentido na segunda estrofe:

<p><i>So huge, so hopeless to conceive</i> <i>As these that twice befell.</i> <i>Parting is all we know of heaven,</i> <i>And all we need of hell.</i></p>	<p>Dor tão funda e desesperada, O pungir cotidiano e eterno. Só sabemos do Céu que é adeus, Basta a saudade como Inferno.</p>
---	--

Neste poema, Bandeira faz alterações sintáticas (suprimindo travessões) e semânticas (alterando as imagens originais) de modo a caracterizar, mais uma vez, a tradução exercida na poesia de Emily Dickinson. O poeta-tradutor, já chamado de transcriador nesta pesquisa, não somente traduz os vocábulos estrangeiros para os seus respectivos na língua materna, antes transmuta o próprio sentido da palavra poética.

No âmbito da tradução de poesia, Manuel Bandeira exerce, como vimos na transcrição poética de Haroldo de Campos, os mesmos mecanismos existentes na produção original do texto poético. Ele não se distancia do sujeito poeta quando traduz, pois seleciona e situa a palavra no verso de modo a significar nos mais diversos eixos ali presentes (mesmo que isso signifique uma alteração da imagem e/ou sentido originais). As ironias estabelecidas ante as mazelas cotidianas como a morte e a tristeza, na própria poesia do poeta brasileiro, são seleções cuidadosas e deliberadamente posicionadas no verso.

Tomemos o poema “Felicidade” de Bandeira, por exemplo. O poema compõe a obra *O Ritmo Dissoluto*, livro originalmente publicado em 1924 e cujo título já dá indícios da sua essência modernista e dos caminhos que o poeta definiria para a sua poesia rumo aos temas mais cotidianos e corriqueiros. Parece-nos válido perceber que o poema em

questão traz uma ironia logo em seu título e continua nos versos que seguem. O poeta parece configurar uma imagem inicial de “felicidade” ao intitular o seu poema com tal palavra e criar uma expectativa direcionada em seu leitor. Se um livro em prosa trouxer o título “felicidade”, certamente o leitor será direcionado a pensar que o conteúdo da história está relacionado com o tema. O mesmo ocorre com a poesia, pois o título que inicia o poema geralmente está atrelado ao restante do texto. Neste caso, temos um efeito contrário e proposital que gera, desde o início, um efeito contrastante e irônico. Segue o poema:

Felicidade

A doce tarde morre. E tão mansa
Ela esmorece,
Tão lentamente no céu de prece,
Que assim parece, toda repouso,
Como um suspiro de extinto gozo
De uma profunda, longa esperança
Que, enfim cumprida, morre, descansa...

E enquanto a mansa tarde agoniza,
Por entre a névoa fria do mar
Toda a minh'alma foge na brisa:
Tenho vontade de me matar!

Oh, ter vontade de se matar...
Bem sei é cousa que não se diz.
Que mais a vida me pode dar?
Sou tão feliz!

– Vem, noite mansa...

(BANDEIRA, 1966, p. 75)

Neste poema de versos eneassílabos e tetrassílabos, as imagens de oposição estão dispostas em quase todos os versos entre rimas aparentes, ainda que as estrofes sejam distintas. Se lemos “felicidade” no título, temos nos primeiros versos “a doce tarde que morre” e “tão mansa / esmorece”. A discrepância de sentido já ocorre na relação título/corpo do texto inicialmente. Os vocábulos **doce/mansa** contrastam com **morre/esmorece** logo após.

Na primeira estrofe, o retrato do final de tarde é repleto de antagonismos paradoxais. De um lado, temos as palavras “doce”, “mansa”, “prece”, “repouso”, “gozo” e “esperança” que nos remetem aos estados mais calmos e tranquilos. De outro lado,

temos “morre”, “esmorece”, “extinto” e “descansa”, remetendo-nos ao estado da morte e da tristeza. O final de tarde está associado ao suspiro de extinto gozo (de um ser vivo, portanto) que, após cumprir a sua função, descansa e morre.

Na segunda estrofe, continuamos a identificar antagonismos vocabulares nas palavras que compõem os versos. “A mansa tarde” que “agoniza” enquanto a alma do eu-lírico (a alma do poeta) “foge na brisa” em meio a “névoa fria do mar” e afirma: “Tenho vontade de me matar!”. A mansidão da tarde está em agonia/sofrimento e a essência (a alma) de alguém está fugindo pela frieza que contém a névoa sobre o mar. A vontade de morte contrasta com a calma que Bandeira tenta instaurar a colocar palavras que remetem ao estado de tranquilidade, embora seja uma calma agonizante e/ou uma mansidão que sofre.

Na terceira estrofe, ele se refuta dizendo que ter essa vontade de se matar “é cousa que não se diz”. Indaga o “que mais a vida me pode dar?”, pois é “tão feliz!”. Parecendo se contradizer com tal afirmação, o poeta cria, mais uma vez, jogos de oposição entre a **morte** e a **felicidade**. No último verso, ele chama pela “noite mansa”, mas, conforme já vislumbramos desde o início do poema, essa é uma mansidão que remete ao estado de agonia, sofrimento e morte para o poeta/eu-lírico.

Os pontos contrastantes deste poema de Manuel Bandeira dialogam com os jogos de oposição encontrados na poesia de Emily Dickinson e, mais especificamente, nos poemas escolhidos pelo poeta para traduzir para a sua língua materna. A morte que se dá em vida, a infelicidade e o esmorecimento que sobrepõem as situações banais e cotidianas e a constante ironia para com tais eventos são marcas congruentes na poesia de ambos os poetas aqui analisados.

CAPÍTULO 3: TRADUÇÕES DE EMILY DICKINSON

A crítica literária dos últimos vinte anos estuda e percebe a obra de Emily Dickinson a partir de diversas óticas, sejam elas psicológicas, biográficas, históricas, geográficas e, mais importantemente nesta pesquisa, linguísticas e literárias. Ao lermos e pesquisarmos a poesia de Dickinson, podemos analisar a amplitude do seu trabalho poético e compreender que tamanha atitude perante a palavra afetaria, invariavelmente, outros trabalhos no âmbito da literatura.

Segundo Wendy Martin (2007) em *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*, poetas como Robert Lowell, Theodore Roethke, Allen Ginsberg, Wallace Stevens e Sylvia Plath, todos eles, incorporaram aspectos de Emily Dickinson em seus próprios poemas e, em algum momento de suas vidas, afirmaram publicamente que foram influenciados pelos escritos da poeta. Como já dito no primeiro capítulo da pesquisa, a própria Emily acreditava ter sido influenciada pelos hinos religiosos que sua família ouvia e pelo jornal que eles tinham em sua casa na cidade de Amherst, servindo de embasamento para nossos argumentos de que as leituras e experiências individuais afetam, de alguma maneira, os textos que produzimos e traduzimos, como também vimos no segundo capítulo com a experiência de Manuel Bandeira no campo da tradução literária e, mais especificamente, com a tradução dos poemas de Emily Dickinson.

Seja no estilo ou na escolha do tema, os poemas são vozes que ecoam outras vozes ou, como gostaria T. S. Elliot, músicas que ecoam outras músicas. As traduções literárias, por sua vez, são textos que, logo na sua conjectura, retomam diretamente outras vozes, músicas ou textos. A sua formação primeira, enquanto tradução, já é dialógica e polifônica, segundo os ideais de Bakhtin, pois repensa uma estrutura textual em determinado idioma para, a partir dele, reconstruir e ressignificar um outro texto em determinada língua estrangeira e que transmita semelhante experiência com o texto literário. Tarefa árdua, a tradução literária, como já dito no segundo capítulo sobre a tradução de poesia, é reelaboração, retomada, releitura, reprodução e ressignificação. Todos os prefixos antecedem a elaboração, tomada, leitura, produção e significação primeiras que foram atitudes do poeta em seu idioma para então serem atitudes secundárias (transposições criativas, transcrições) não menos importantes em língua estrangeira por aquele que traduz. Dito isso, consideramos a elaboração primeira e a elaboração secundária como produções literárias distintas e que apresentam suas próprias

características estilísticas, temáticas e significativas. Isto posto, consideramos o poema traduzido como uma transposição criativa efetuada pelo poeta-transcriador e que, no caso da poesia de Dickinson, gerou tantas outras transposições em língua portuguesa.

Depois de Bandeira, segundo Costa (1987), Mário Faustino realizou a tradução mais significativa de Dickinson. O tradutor tinha conhecimento da vida e obra da autora e acreditava que a sua poesia completava os trabalhos do poeta norte-americano Walt Whitman (COSTA, 1987, p. 79). Faustino tentava seguir o original, embora fizesse as suas modificações, assim como Bandeira, adotando títulos em itálico, mudando ritmos e retirando as letras maiúsculas de substantivos comuns. Segundo Costa (1987, p. 80), as traduções de Faustino eram uma espécie de texto explicativo que seguia o original e tentava, de maneira quase pedagógica, explicar ao seu leitor a experiência literária que se tinha em língua estrangeira, como se ensinasse, através das traduções, a maneira de fazer poesia dos autores por ele escolhidos. Segue um exemplo de tradução do poema “*My life closed twice before its close*”:

<p><i>PARTING</i></p> <p><i>My life closed twice before its close; It yet remains to see If Immortality unveil A third event to me,</i></p> <p><i>So huge, so hopeless to conceive, As these that twice befell. Parting is all we know of heaven, And all need of hell.</i></p> <p>(DICKINSON, 2015, p. 183)</p>	<p>(SEPARAÇÃO)</p> <p>Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento; resta saber se a Imortalidade me revelará um terceiro acontecimento, tão gigantesco, tão impossível de conceber-se, quanto esses que duas vezes sucederam. A separação é tudo o que sabemos do céu e tudo o que necessitamos do inferno.)</p> <p>(FAUSTINO apud COSTA, 1987, p. 80)</p>
--	--

Segundo Fernanda Maria Alves Lourenço em sua dissertação de Mestrado que estuda a perspectiva tradutória de Augusto de Campos com os poemas de Emily Dickinson,

Faustino optou por usar os parêntesis no começo e no final do poema e o título em itálico. Além disso, houve modificação no ritmo e no uso das letras maiúsculas, como se constata em sua opção de deixar somente a palavra “Imortalidade” em maiúsculo, conforme o original (LOURENÇO, 2014, p. 47).

Outros nomes que se faz necessário citar e que surgirão no decorrer deste terceiro capítulo foram Aíla de Oliveira Gomes, Augusto de Campos, Cecília Meireles, José Lira e Maria Julieta Drummond de Andrade, filha de Carlos Drummond de Andrade. Com mais ou menos traduções, foram tradutores significativos da obra de Emily Dickinson e divulgaram a sua vida e poesia em língua portuguesa (LOURENÇO, 2014).

Partindo das cinco primeiras traduções de Emily Dickinson feitas por Manuel Bandeira, percebemos que as divergências apontadas por Costa (1987) acerca das traduções do poeta brasileiro são refletidas, com mais ou menos ímpeto, em subseqüentes traduções para o português brasileiro. A apropriação de Bandeira em relação aos originais, criando títulos que Emily jamais fizera e suprimindo travessões e letras maiúsculas, são características do poeta-tradutor que, como já vimos, marcaram a sua vida como tradutor de poesia e trouxeram para a poesia de Emily em português diversas conseqüências interpretativas e tradutórias, por assim dizer, como a alternância dos estilos e temas originais para outros modos de significação em língua estrangeira. A análise dos originais e da tradução, nesta pesquisa, são primordiais para a compreensão dessas perspectivas de recepção da poesia de Emily Dickinson no Brasil.

Análise de poesia

Com o intuito de fornecer subsídios para a apropriação da fortuna crítica e dos estudos de Emily Dickinson no Brasil e Portugal, o professor Carlos Daghlían, em parceria com o departamento de Letras Modernas da Unesp e outros colaboradores pesquisadores, professores e poetas, desenvolveu uma página⁴⁰ no website da Unesp de São José do Rio Preto que traz cartas, comunicações, dissertações, teses e traduções que tenham como objeto de estudo principal a vida e obra de Dickinson. Ali, pudemos verificar os seus poemas mais traduzidos e trazer para esse capítulo alguns deles que servem como parâmetro comparativo a nível estilístico e temático com os textos originais da poeta e das subseqüentes traduções de Manuel Bandeira e de outros tradutores.

O poema “*I died for beauty*”, segundo o levantamento feito por Daghlían na página acima descrita, foi eleito como o poema mais traduzido de Emily Dickinson com

⁴⁰ Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/> Acesso em 17 de dezembro de 2019.

um total de 21 traduções feitas. Os tradutores foram Manuel Bandeira em 1943, Cecília Meireles em 1954, Olívia Krähenbühl em 1956, Nise Martins Laurindo em 1959, Vera das Neves Pedroso em 1965, Carolina Matos e Jorge de Sena em 1978, Aila de Oliveira Gomes e Jorge Wanderley em 1984, Idelma Ribeiro de Faria em 1986, Helena Alvim Ameno e José Lino Grunewald em 1988, Zelita Seabra em 1996, Lucia Olinto em 1999, Nuno Júdice em 2000, Antônio Simões e Ivo Bender em 2002, Fernanda Mourão em 2003, José Lira em 2004, Augusto de Campos em 2008 e Isa Mara Lando em 2010.

Dentre tantas, tomaremos as traduções⁴¹ de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, José Lira e Augusto de Campos, partindo da primeira tradução do poema no Brasil feita por Bandeira. Eis o poema:

*I died for beauty - but was scarce
Adjusted in the tomb,
When One who died for Truth was lain
In an adjoining Room -*

*He questioned softly "Why I failed"?
"For Beauty", I replied -
"And I - for Truth - Themselves are One -
We Brethren, are", He said -*

*And so, as Kinsmen, met a Night -
We talked between the Rooms -
Until the Moss had reached our lips -
And covered up - our names -*

(DICKINSON, 2015, p. 55)

"*I died for beauty*" foi um dos primeiros poemas de Emily Dickinson traduzidos para o português, passando pelas mãos de poetas brasileiros de renome como Augusto de Campos, Cecília Meireles e Manuel Bandeira. O poema se faz bom exemplo, segundo Daghljan (2016), de como a poeta soube utilizar a intertextualidade servindo-se de fontes diversas.

A primeira estrofe fala do encontro no sepulcro entre indivíduos que morreram por causas distintas: um morreu pela beleza e é o eu-lírico do poema, ele afirma "*I died*

⁴¹ Excetuando as traduções de Manuel Bandeira, todas as traduções subsequentes presentes neste terceiro capítulo foram retiradas da página criada pelo professor Daghljan da Unesp de São José do Rio Preto, disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/> Acesso em 17 de dezembro de 2019.

for Beauty”, enquanto o outro que morrera pela Verdade, “*One who died for Truth*”, era depositado em um quarto ou compartimento ao lado, “*in an adjoining Room*”.

Na segunda estrofe, há um paralelismo ao vermos a mesma ideia repetida na forma de discurso indireto. Aquele que fora depositado ao lado questiona “*Why I failed?*”, a razão pela qual o outro falhou, recebendo a resposta de que fora pela Beleza (*For Beauty*) em letra maiúscula. Ele afirma, logo após, que, para ele, a falha havia sido pela Verdade (*for Truth*), também em letra maiúscula. A ideia de união entre as personificações da beleza e da verdade que é apresentada nos dois últimos versos da segunda quadra é descrita a partir de uma forma pronominal inexistente em inglês: *Themselves* (= *themselves*) que seria um pronome oblíquo, no lugar do pronome pessoal *they*. O recurso poético instituído pela poeta cria uma ambiguidade expressiva de singular (*self*) e plural (*them*) em um único vocábulo, “*themselves*”, pois a palavra criada contém as ideias de um e dois ao mesmo tempo, auxiliando a identificação de Beleza e Verdade concomitantes (DAGHLIAN, 2016, 174). Fica também estabelecida a condição contrastante entre a mortalidade humana - pois ambos morreram - e o caráter eterno da Beleza e da Verdade.

A terceira estrofe fala que, assim como parentes se encontram pela noite (*Kinsmen, met a Night*), eles conversaram pelos compartimentos (*between the Rooms*) até que o musgo tivesse alcançado os seus lábios (*Until the Moss had reached our lips*) e cobrisse seus nomes (*And covered up - our names -*). A absorção do traço humano pelo musgo, os lábios e nomes que são alcançados pelo mesmo, indica o distanciamento temporal daqueles que partiram e enfatiza a perenidade da beleza e da verdade que, ali, são encerradas. A fala, através do lábio que é coberto, e também a identidade, através do nome que é tapado, são juntamente encerradas.

Poema aparentemente “simples”, mas com uma complexidade extrema, ele afirma muito mais do que dois indivíduos que morreram e perderam suas potências de vida. Para Daghlian (2016), a inspiração de Emily Dickinson para escrever esse poema veio através de Ovídio, Shakespeare, E. B. Browning e Keats, pois estes já haviam elaborado as imagens de beleza e verdade associadas ao fim sepulcral. A complexidade do poema reside no fato de as imagens serem constituídas a partir de paralelismos e hipérboles graduais e inesperadas. Segundo Daghlian (2016):

Dickinson vai criando expectativas de maneira gradual. De início, dá a impressão de que vai falar da transcendência da beleza e da verdade, mas no fim frustra tal expectativa. A promessa inicial de exaltação da beleza e da verdade como formas transcendentais não se concretiza, pois

os dois últimos versos invertem a expectativa, fazendo com que o poema termine com a ideia de aniquilação (DAGHLIAN, 2016, p. 174).

Observemos a primeira tradução do poema no Brasil feita por Manuel Bandeira:

BELEZA E VERDADE

Morri pela beleza, mas apenas estava
Acomodada em meu túmulo.
Alguém que morrera pela verdade
Era depositado no carneiro contíguo.

Perguntou-me baixinho o que me matara:
- A beleza, respondi.
- A mim, a verdade - é a mesma coisa,
Somos irmãos.

E assim, como parentes que uma noite se encontram,
Conversamos de jazigo a jazigo,
Até que o musgo alcançou os nossos lábios
E cobriu os nossos nomes.

(BANDEIRA, 2007, p. 77)

A tradução de Bandeira traz suas próprias marcas, como já vimos. O título adotado, “Beleza e Verdade”, já nos coloca os paralelismos existentes no poema a ser lido. Os travessões e aspas são suprimidos e dão lugar ao discurso direto em português nas falas do poema. A primeira quadra inicia com a afirmação de que o eu-lírico morreu pela beleza e estava acomodado em seu túmulo. Alguém que morrera pela verdade era depositado no carneiro contíguo (e não quarto ou compartimento como no original em inglês). A palavra “carneiro”, aqui, traz o significado da própria sepultura e não traz nenhum eufemismo em si, como a palavra “*room*” apresenta.

Na segunda estrofe, mantendo o paralelismo entre a primeira e a segunda estrofes como no original em inglês, aquele que fora depositado ao lado pergunta o que matara o outro, recebendo a resposta de que fora “a beleza” e logo afirmando que a ele fora “a verdade”, fazendo de ambos “irmãos”, pois, segundo ele, “é a mesma coisa”. Tanto em inglês quanto português, o primeiro verso da segunda estrofe inicia com a pergunta do mesmo indivíduo que morrera pela verdade, mas o foco da sua pergunta se faz distinto em cada idioma. Em inglês, ele perguntara a razão pela qual o outro falhara (*Why I failed?*), enquanto em português ele pergunta o que o matara, “o que me matara”. Mais uma vez, a imagem em língua inglesa parece suavizar a representação da morte e deixar

a compreensão dúbia, enquanto em português a representação nos parece mais direta e menos permissiva a outras possíveis interpretações.

Na terceira e última estrofe, “como parentes que uma noite se encontram”, eles conversaram de jazigo a jazigo até que o musgo alcançou seus lábios e cobriu os seus nomes. A imagem do jazigo, em português, contrasta com a imagem representada pela palavra “*Rooms*” em inglês que nos permite outras interpretações como “câmaras”, “cômodos” ou “quartos”.

Adaptações de uma língua para outra são comumente aceitas e elaboradas em traduções literárias. Bandeira adapta o discurso da língua inglesa que apresenta aspas e coloca-os no discurso direto em português com o travessão. Essa adaptação é percebida e compreendida em nível de recursividade distinta em um idioma e outro. O mesmo não acontece com as imagens da morte e dos destaques que Dickinson enfatiza através dos seus travessões. Os indivíduos que morreram, em inglês, estão localizados nos lugares de “*tomb*”, “*room*” e “*Rooms*”, enquanto em português eles estão em “túmulo”, “carneiro” e “jazigo”. A falha pela Beleza e pela Verdade, em inglês, é transferida para a morte, em português. Enquanto um era questionado pelo motivo da falha, “*Why I failed?*”, outro era questionado o motivo da morte, “o que me matara”. Os destaques realizados com os travessões no poema original em sentenças como “- *for Truth* -” e “- *our names* -” sequer aparecem em português, apontando para recursos que, para Dickinson, eram de tamanha frequência e importância, enquanto para Bandeira eram descartáveis, como vimos nos outros poemas por ele traduzidos.

Vejamos o poema “*I died for beauty*” em três diferentes traduções para a língua portuguesa do Brasil feitas por Cecília Meireles, José Lira e Augusto de Campos, respectivamente:

1954 – Cecília Meireles	2004 – José Lira
Morri pela beleza, e ainda não estava Meu corpo à tumba acostumado Quando alguém que morreu pela verdade Foi posto do outro lado.	Morri pela Beleza - e em minha Cova Eu não me sentia a gosto Quando Alguém que morreu pela Verdade À Cova ao lado chegou -
Brandamente indagou: "Por quem morreste?" "Pela beleza" disse. "Pois Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo. Somos irmãos, os dois."	Gentil ele indagou por que eu viera - E eu disse - "pela Beleza" - "Eu vim pela Verdade - a Mesma Coisa - Somos Irmãos" - respondeu -
E assim, parentes de noite encontrados, Conversamos entre as paredes,	E quais Parentes juntos numa Noite Conversamos no Jazigo -

Até que o musgo nos chegasse aos lábios Nossos nomes cerrando em suas redes.	Até que o Musgo nos chegou aos lábios E nossos nomes cobriu –
---	--

2008 – Augusto de Campos

Morri pela Beleza – e assim que no Jazigo
Meu Corpo foi fechado,
Um outro Morto foi depositado
Num Túmulo contíguo –

"Por que morreu"? murmurou sua voz.
"Pela Beleza" – retruquei –
"Pois eu – pela Verdade – É o Mesmo. Nós
Somos Irmãos. É uma só lei" –

E assim Parentes pela Noite, sábios –
Conversamos a Sós –
Até que o Musgo encobriu nossos lábios –
E – nomes – logo após–

Quanto a primeira estrofe, “tumba”, “Cova” e “Jazigo” aparecem relacionados aos lugares em que são depositados aqueles que morreram pela verdade, enquanto que aqueles que morreram pela beleza (Beleza nas versões de Lira e Campos) estavam “não acostumados”, “não se sentindo a gosto” ou “fechados”. A morte pela beleza, também personificada em algumas outras versões traduzidas com a letra b maiúscula, veio antes da morte pela verdade e já sentia, de certa maneira, um incômodo com aquele estado.

Na segunda estrofe, o questionamento da razão pela beleza estar ali é distinto entre as traduções, pois a pergunta “Por que morreu/morreste” aparece nas versões de Cecília e Augusto, alterando-se para “Por que viera” na versão de Lira. A pergunta carrega certo eufemismo em Lira assim como no original, pois “viera” e “*failed*” dão interpretações mais brandas do que “morreu” ou “morreste”. As questões são respondidas pela voz-lírica que afirma que morrerá/viera pela verdade e que ambas, beleza e verdade, são a mesma coisa e, além disso, são irmãos. Augusto adiciona “É uma só lei” em sua versão, distinguindo-se da versão original.

Na terceira e última estrofe, os parentes conversam “entre as paredes”, “no Jazigo” e “a Sós”, respectivamente, até que o musgo (Musgo nas versões de Lira e Campos) chegasse ou encobrisse seus lábios e logo após seus nomes. Seguem os exemplos destacados em negrito:

<p>1954 – Cecília Meireles</p> <p>Morri pela beleza, e ainda não estava Meu corpo à tumba acostumado Quando alguém que morreu pela verdade Foi posto do outro lado.</p> <p>Brandamente indagou: "Por quem morreste?" "Pela beleza" disse. "Pois Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo. Somos irmãos, os dois."</p> <p>E assim, parentes de noite encontrados, Conversamos entre as paredes, Até que o musgo nos chegasse aos lábios Nossos nomes cerrando em suas redes.</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I died for beauty - but was scarce Adjusted in the tomb, When One who died for Truth was lain In an adjoining Room -</i></p> <p><i>He questioned softly "Why I failed"?" "For Beauty", I replied - "And I - for Truth - Themself are One - We Brethren, are", He said -</i></p> <p><i>And so, as Kinsmen, met a Night - We talked between the Rooms - Until the Moss had reached our lips - And covered up - our names -</i></p>
<p>2004 – José Lira</p> <p>Morri pela Beleza - e em minha Cova Eu não me sentia a gosto Quando Alguém que morreu pela Verdade À Cova ao lado chegou -</p> <p>Gentil ele indagou por que eu viera - E eu disse - "pela Beleza" - "Eu vim pela Verdade - a Mesma Coisa - Somos Irmãos" - respondeu -</p> <p>E quais Parentes juntos numa Noite Conversamos no Jazigo - Até que o Musgo nos chegou aos lábios E nossos nomes cobriu -</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I died for beauty - but was scarce Adjusted in the tomb, When One who died for Truth was lain In an adjoining Room -</i></p> <p><i>He questioned softly "Why I failed"?" "For Beauty", I replied - "And I - for Truth - Themself are One - We Brethren, are", He said -</i></p> <p><i>And so, as Kinsmen, met a Night - We talked between the Rooms - Until the Moss had reached our lips - And covered up - our names -</i></p>
<p>2008 – Augusto de Campos</p> <p>Morri pela Beleza – e assim que no Jazigo Meu Corpo foi fechado, Um outro Morto foi depositado Num Túmulo contíguo –</p> <p>"Por que morreu?" murmurou sua voz. "Pela Beleza" – retruquei – "Pois eu – pela Verdade – É o Mesmo. Nós Somos Irmãos. É uma só lei" –</p> <p>E assim Parentes pela Noite, sábios – Conversamos a Sós – Até que o Musgo encobriu nossos lábios – E – nomes – logo após –</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I died for beauty - but was scarce Adjusted in the tomb, When One who died for Truth was lain In an adjoining Room -</i></p> <p><i>He questioned softly "Why I failed"?" "For Beauty", I replied - "And I - for Truth - Themself are One - We Brethren, are", He said -</i></p> <p><i>And so, as Kinsmen, met a Night - We talked between the Rooms - Until the Moss had reached our lips - And covered up - our names -</i></p>

De maneira distinta, cada poeta-tradutor exerce a sua tradução e dá preferência para certos elementos estilísticos e temáticos. Cecília Meireles manteve as aspas nos

diálogos diretos, suprimiu as letras maiúsculas dos substantivos, não fez uso dos travessões e alterou a imagem de “*failed*” no original para “morreste” em sua versão. José Lira manteve as aspas para os diálogos, modificou a disposição dos travessões e alterou as imagens de “*scarced adjusted in the tomb*”, “*failed*” e “*talked between the Rooms*” para “em minha Cova / não me sentia a gosto”, “viera” e “Conversamos no Jazigo”, nessa ordem. Augusto de Campos, por sua vez, preservou as aspas, procurou seguir o sistema de travessões do poema original embora tenha feito pequenas modificações e alterou as imagens de “*scarced adjusted in the tomb*”, “*failed*” e “*talked between the Rooms*” para “No Jazigo / Meu corpo foi fechado”, “morreu” e “Conversamos a Sós”, respectivamente.

O poema “*A word is dead*” foi o terceiro poema mais traduzido de Emily Dickinson com um total de 16 (dezesesseis) traduções. Os tradutores foram Aila de Oliveira Gomes em 1978, Helena Alvim Ameno em 1979, Maria Julieta Drummond de Andrade em 1984, Idelma Ribeiro de Faria em 1985, Maria do Carmo Ferreira e Marcus Vinicius de Faria em 1986, José Lino Grunewald em 1988, Mônica Monte e Giselle Almeida em 1993, Abgar Renault em 1994, Ana Fontes em 1995, João Vianney Cavalcante Nuto e José Lira em 2006, Augusto de Campos em 2008 e Antônio Carlos Queiroz em 2009. Dentre todas, selecionamos as traduções⁴² de Maria Julieta Drummond de Andrade, José Lira e Augusto de Campos por ano de publicação. Eis o poema original:

*A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*

(DICKINSON, 2015, p. 181)

No primeiro verso, o eu-lírico diz que uma palavra *é/está* morta (*A word is dead*) quando ela é falada (*When it is said*), no segundo verso. A terceira linha encerra a primeira oração dividida em três versos com “*Some say*”, isto é, alguns dizem. O quarto verso traz o eu-lírico afirmando que ele diz que ela (a palavra) apenas (*I say it just*), continua no quinto verso com “*Begins to live*”, começa a viver, e encerra o último verso da segunda oração com “*That day*”, aquele dia. O poema é composto por apenas duas orações divididas em três versos cada uma, totalizando seis versos ao todo. Segundo o poema, a

⁴² Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/> Acesso em 17 de dezembro de 2019.

palavra dita é considerada morta por alguns e, para o eu-lírico, ela começa a viver naquele dia em que é pronunciada. A ação que a palavra exerce no mundo das coisas concretas, por assim dizer, tem o seu início na ação individual e intransferível do sujeito em fazer uso dela, no caso do poema, ao dizê-la. Fazer uso da palavra poética, para Emily Dickinson, é efetivamente agir e participar no/do mundo em que habita, mesmo estando fisicamente reclusa.

Em uma carta enviada para Thomas Wentworth Higginson em 1862, Dickinson pergunta “*Are you too deeply occupied to say if my verse is alive? The mind is no near itself, it cannot see distinctly, and I have none to ask. Should you think it breathes, I would be grateful*”⁴³ (L260)⁴⁴. Isto é, revela em suas indagações a ideia (ou preocupação) de que o seu verso é vivo e que respira. Também apresenta uma inquietação com a sua mente que, de tão fechada em si, não pode ver com clareza. A poeta afirma, de maneira poética e prosaica a um só tempo, que poesia é matéria viva. A palavra prosaica ganha vida ao ser inserida no verso e se tornar palavra poética, como veio mais tarde a afirmar Octávio Paz em *O Arco e a Lira*. O uso que Emily Dickinson faz da palavra em seus poemas, portanto, é como se a palavra fosse ressignificada no verso para, além da utilização cotidiana, ser elemento artístico, metafísico, poético e transformador social.

A seguir, analisemos o mesmo poema “*A word is dead*” em suas diferentes versões em língua portuguesa do Brasil por três tradutores e poetas brasileiros, Maria Julieta Drummond de Andrade, José Lira e Augusto de Campos.

1984 - M. Julieta Drummond de Andrade	2006- José Lira
Dizem que a palavra morre, Ao ser falada. Digo que a palavra nasce, Pronunciada.	Dizem que a palavra Que agora alguém diz Morre agora. Eu digo que ela Começa a viver Nessa hora.

⁴³ Você está muito profundamente ocupado para dizer se meu verso está vivo? A mente está tão perto dela mesma que não consegue ver distintamente, e eu não tenho alguém para perguntar. Se acha que ele (o verso) respira, eu seria grata (Tradução nossa).

⁴⁴ As cartas de Emily Dickinson são identificadas por letra e número segundo a edição de Johnson (1965) com cartas da poeta.

2008-Augusto de Campos

A palavra morre
 Quando ocorre,
 Se dizia.
 Eu digo que ela
 Se revela
 Nesse dia.

Cada poeta-tradutor fez o seu trabalho de tradução poética de maneira muito singular, evidenciando e eliminando traços do poema original em inglês. O sistema de rimas e o número de versos foram mantidos na versão traduzida por Augusto de Campos em 2008. Na versão de José Lira em 2006, somente o número de versos se manteve o mesmo. Maria Julieta, por sua vez, não manteve o sistema de rimas e o número de versos semelhantes em sua versão do poema em 1984. As palavras “morrer” e “morte” aparecem em todas as versões traduzidas dos três primeiros versos, mantendo a imagem da morte relacionada ao ato de falar e/ou pronunciar a palavra. Quanto aos três últimos versos, as imagens traduzidas se alteram em “palavra nasce”, “começa a viver” e “se revela”, dividindo-se entre a ideia de dar início/origem e mostrar-se/desvelar-se, como se a palavra pudesse ter uma gênese ou uma exposição no momento em que é escrita/pronunciada. Lemos as distinções:

1984 - M. Julieta Drummond de Andrade Dizem que a palavra morre , Ao ser falada . Digo que a palavra nasce , Pronunciada .	Emily Dickinson <i>A word is dead When it is said, Some say. I say it just Begins to live That day.</i>
2006- José Lira Dizem que a palavra Que agora alguém diz Morre agora. Eu digo que ela Começa a viver Nessa hora.	Emily Dickinson <i>A word is dead When it is said, Some say. I say it just Begins to live That day.</i>
2008-Augusto de Campos	Emily Dickinson

A palavra morre Quando ocorre , Se dizia. Eu digo que ela Se revela Nesse dia.	<i>A word is dead When it is said, Some say. I say it just Begins to live That day.</i>
--	--

O poema “*I’m Nobody! Who are you?*” foi o quinto poema mais traduzido de Emily Dickinson com 12 (doze) traduções. Seus tradutores foram Augusto de Campos e Xavier Placer em 1976, Jorge de Sena e Helena Alvim Ameno em 1978, Aila de Oliveira Gomes em 1985, João Ferreira Duarte em 1993, Márcia Biato em 1994, Lúcia Olinto e Isa Mara Lando em 1999, Antônio Simões em 2002, José Lira em 2006 e Marcus Vinicius de Faria em 2009. Vejamos o poema:

*I’m Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there’s a pair of us!
Don’t tell! they’d advertise – you know!*

*How dreary – to be - Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one’s name - the livelong June –
To an admiring Bog!*

(DICKINSON, 2015, p. 79)

Poema composto por duas estrofes com quatro versos cada e um sistema tipicamente dickinsoniano de travessões. Na primeira estrofe, o eu-lírico inicia o primeiro verso afirmando que ele é Ninguém (*I’m Nobody!*) e, logo em seguida, questiona quem é você (*Who are you?*). No segundo verso, a pergunta é se você é Ninguém, que apresenta destaque entre travessões e letra maiúscula, também (*Are you – Nobody – too?*), assim como o eu-lírico que afirma e questiona. Sem resposta dada, no terceiro verso, conclui então que há um par deles (*Then there’s a pair of us!*). Encerra com o quarto verso, pedindo para que não contes (*Don’t tell!*), pois eles advertiriam (*they’d advertise*), como você sabe (*you know!*). A primeira estrofe apresenta um diálogo, ainda que em forma de monólogo, no momento em que o eu-lírico se direciona a *você* e o inclui como esse “outro” em todos os quatro primeiros versos do poema com os vocábulos “*you*” e “*us*”.

Na segunda estrofe, inicia afirmando o quão aborrecedor/triste é ser, em destaque com os travessões, Alguém (*How dreary – to be – Somebody!*). Segue afirmando nos três últimos versos o quão público, assim como um Sapo, também em destaque pelos travessões, que chama o nome de alguém (*To tell one's name*) durante todo o mês de Junho (*the livelong June*), separado com travessões, para um Pântano admirador (*To na admiring Bog!*). A segunda estrofe satiriza a primeira em imagem quando a poeta se compara à rã e a sociedade espectadora ao pântano. Dickinson ironiza àqueles que

[...] só se preocupam com a opinião dos ouvintes ou leitores. Aparentemente, ela afirma a própria superioridade e, ainda que com certo humor, manifesta o seu desdém pela humanidade e pelo reconhecimento público. A ideia da preservação da própria identidade a qualquer custo, aqui tratada como ironia cortante, implica a ideia de que o ninguém é, na realidade, o alguém (DAGHLIAN, 2016, p. 29).

Segundo Daghlían (2016), o poema explicita os questionamentos da poeta acerca dos conceitos de “alguém” e “ninguém” e, isto posto, considera tais atitudes como tentativas de racionalização do isolamento social de Emily Dickinson, colocando-se como um “não ser” que, ironicamente, é. A ironia reside no próprio tema,

[...] pois o *ninguém* alegra-se com o encontro de outro *ninguém*. A autoironia e a heteroironia associadas neste poema conduzem-nos à ironia ontológica, pois Dickinson põe em cheque a *questão da própria identidade*, da pertinência da sociedade e do sentido da existência” (p. 29).

Em outras palavras, Daghlían afirma que a poeta transforma em metáfora poética aquilo que sente em relação ao meio em que vive, pois personifica “Ninguém” como o eu-lírico desse poema. A ironia se configura no encontro dessas personas no verso que, ao dialogarem, se sentem encontradas e trocam informações acerca das suas existências como sendo “Ninguém”. Portanto, a ciência e a doutrina do ser (ou não ser, como vimos) são a ironia ontológica do poema.

Analisemos as três traduções escolhidas do poema “*I’m Nobody! Who are you?*”, feitas por Augusto de Campos, Aila de Oliveira Gomes e José Lira:

1976 – Augusto de Campos	1985 – Aila de Oliveira Gomes
--------------------------	-------------------------------

<p>Não sou Ninguém! Quem é você? Ninguém – Também? Então somos um par? Não conte! Podem espalhar!</p> <p>Que triste – ser – Alguém! Que pública – a Fama – Dizer seu nome – como a Rã – Para as palmas da Lama!</p>	<p>Eu sou Ninguém. E você? É Ninguém também? Formamos um par, hein? Segredo – Ou mandam-nos p’ro degredo.</p> <p>Que enfadonho ser alguém! Tão público – como o sapo Coaxando seu nome, dia vai, dia vem Para um boquiaberto charco.</p>
---	--

2006 – José Lira

Sou Ninguém! Quem és tu?
És tu - Ninguém - também? Nós somos
Um par então - não digas nada!
Sabes que nos expomos!

Tão triste ser Alguém!
Tão vulgar - como a Rã que chama
Teu nome o mês de Junho inteiro
Para o aplauso da Lama!

Em 1976, Augusto de Campos optou por seguir parcialmente o sistema de travessões da poeta norte-americana e modificar (ou suprimir) algumas imagens poéticas. Na primeira estrofe, afirma não ser Ninguém no primeiro verso e para não contar, no último verso, pois podem espalhar, alterando as imagens do poema original em inglês “*I’m Nobody*” e “*they’d advertise – you know*”, respectivamente. Na segunda estrofe, conserva em destaque o ser, “*to be*”, substitui a adjetivação original em inglês do substantivo “*Frog*” e relaciona o adjetivo “pública” ao substantivo adicional “Fama”, em destaque pelos travessões, e retira a construção imagética original “*the livelong June*” na versão traduzida. Na versão de Campos, nos é dada a compreensão de que a Fama personificada age assim como a Rã que diz o seu nome para “as palmas da Lama”.

Em 1985, na versão de Aila de Oliveira Gomes, vemos um sistema de travessões totalmente distinto assim como a composição das imagens no verso. Na primeira estrofe, os dois primeiros versos se conservam em relação ao original enquanto os dois últimos são bruscamente modificados. O eu-lírico pede segredo no terceiro verso, pois, segundo afirma no quarto verso, os mandam para o (pr’o) degredo, comumente conhecido como exílio. As imagens originais em inglês são “*Don’t tell*”, isto é, não contar, e “*they’d advertise – you know*”, eles advertiriam – você sabe. Na segunda estrofe, também opta

por manter as imagens poéticas dos dois primeiros versos e, nos dois últimos, altera as imagens originais de chamar/falar o nome de alguém durante todo o mês de Junho, “*to tell one’s name – the livelong June –*”, e Pântano admirador, “*To an admiring Bog*”, para “Coaxando seu nome, dia vai, dia vem” e “boquiaberto charco”, respectivamente. A versão de Gomes ousa em transformar essas imagens originais para compreensões subjacentes de abster-se e ocultar-se em atitudes circunstanciais, como o pedido de segredo e o sapo que fica coaxando para um charco boquiaberto.

Em 2006, José Lira configura um sistema particular de travessões e imagens poéticas assim como vimos em todos os outros poetas tradutores aqui mencionados, embora prefira manter, ao seu modo, as alegorias originais. Na primeira estrofe, conserva o “Ninguém” em destaque pelos travessões e substitui “*they’d advertise – you know*” por “Sabes que nos expomos”. Na segunda estrofe, não mantém os travessões de destaque das expressões originais “*to be*”, “*like a Frog*” e “*the livelong June*” e substitui a adjetivação “*admiring*” pelo substantivo “aplausos”.

Vejamos as diferenciações em contraste:

<p>1976 – Augusto de Campos</p> <p>Não sou Ninguém! Quem é você? Ninguém – Também? Então somos um par? Não conte! Podem espalhar!</p> <p>Que triste – ser – Alguém! Que pública – a Fama – Dizer seu nome – como a Rã – Para as palmas da Lama!</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I’m Nobody! Who are you? Are you – Nobody – Too? Then there’s a pair of us! Don’t tell! they’d advertise – you know!</i></p> <p><i>How dreary – to be - Somebody! How public – like a Frog – To tell one’s name - the livelong June – To an admiring Bog!</i></p>
<p>1985 – Aila de Oliveira Gomes</p> <p>Eu sou Ninguém. E você? É Ninguém também? Formamos um par, hein? Segredo – Ou mandam-nos p’ro degredo.</p> <p>Que enfadonho ser alguém! Tão público – como o sapo Coaxando seu nome, dia vai, dia vem Para um boquiaberto charco.</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I’m Nobody! Who are you? Are you – Nobody – Too? Then there’s a pair of us! Don’t tell! they’d advertise – you know!</i></p> <p><i>How dreary – to be - Somebody! How public – like a Frog – To tell one’s name - the livelong June – To an admiring Bog!</i></p>
<p>2006 – José Lira</p> <p>Sou Ninguém! Quem és tu? És tu - Ninguém - também? Nós somos</p>	<p>Emily Dickinson</p> <p><i>I’m Nobody! Who are you? Are you – Nobody – Too? Then there’s a pair of us! Don’t tell! they’d advertise – you know!</i></p>

<p>Um par então - não digas nada! Sabes que nos expomos!</p> <p>Tão triste ser Alguém! Tão vulgar - como a Rã que chama Teu nome o mês de Junho inteiro Para o aplauso da Lama!</p>	<p><i>How dreary – to be - Somebody!</i> <i>How public – like a Frog –</i> <i>To tell one's name - the livelong June –</i> <i>To an admiring Bog!</i></p>
---	---

Quando afirmamos “não ser alguém” ou “ser ninguém” em contraponto ao verso original em inglês “*I’m Nobody*”, segundo a perspectiva tradutória dos irmãos Campos e da própria constituição da imagem poética de Octávio Paz, estamos mais ou menos próximos ao conceito originalmente construído de que “somos embora não sejamos”.

A representação original, deliberadamente dual e irônica, deve ser igualmente dicotômica e satírica, a um só tempo, quando construída em língua estrangeira. Os seus tradutores-poetas, por assim dizer, exercem o ímpeto poético de pensar a palavra e a imagem do/no verso de maneira que a experiência poética durante a leitura do poema traduzido seja semelhante à leitura em inglês, ainda que as imagens sejam ligeiramente alteradas. “Irmos ao degredo” ou “sermos expostos”, da mesma maneira, traduzem a ideia de que o eu-lírico está preocupado em manter em segredo a existência da inexistência entre beleza e verdade, atribuindo caráter semelhantemente irônico ao construir essa imagem.

A coexistência entre imagens díspares é traço dickinsoniano que aparece ao longo de todos os poemas advindos que apresentam seus próprios traços distintivos. Por fim, o “chamar” ou “coaxar” do sapo perante a lama é uma última imagem que está equiparada à vulgaridade e/ou publicidade de enfadonhamente “ser alguém”, pois, aos olhos daquele que afirma, ser alguém é isto: ao se tornarem-se conhecidos, talvez pela própria ótica de Emily Dickinson em relação aos seus poemas escritos e escondidos em gavetas ou ao seu ofício de escritora, os poetas estariam fadados às contemplações de um público que nem sempre estará ativamente ouvindo e refletindo o canto que lhes é direcionado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o surgimento das primeiras mulheres escritoras nos Estados Unidos no século XVII, os ideais protestantes e a subordinação feminina foram alvo de constantes lutas contrárias enfrentadas por mulheres romancistas, poetas e até mesmo editoras de periódicos na divulgação e publicação de seus textos. Mais fortemente a partir do século XVIII com as revoltas populares de mulheres ditas patriotas, vimos que as mesmas se empenhavam em difundir seus trabalhos literários ao mesmo tempo que recebiam mensagens ambíguas e conflitantes sobre aquilo que produziam, pois estariam contradizendo a tradicional imagem puritana de “mulheres do lar”.

Para Margaret Fuller, intelectual feminista do século XIX, vimos que o surgimento de uma “poet-hero”, diferentemente do que se esperava pela sociedade da época que almejava um homem que representasse a nação, seria a expansão dos espaços da mulher na literatura norte-americana e da própria cultura nacional além das fronteiras geográficas através da combinação de uma poesia nada tradicional e que fosse atrelada aos romances e/ou ensaios filosóficos em uma espécie de combinação moderna e subversiva que se distinguisse dos padrões até então instaurados. Para Elaine Showalter, os poetas que alcançaram tais feitos em termos de originalidade poética e representatividade norte-americana foram Walt Whitman e Emily Dickinson no século XIX.

Seja pela crítica e certa contrariedade ao cientificismo exacerbado e racionalidade iluministas ou às amarras neoclássicas, ambos os poetas se viam no centro dos seus questionamentos e validavam sua poesia como uma expressão de sentimentos e experiências únicas e muito próprias para, a partir disso, transcender as problemáticas sociais que cada um criticava e satirizava de maneira particular. Enquanto Whitman criava o projeto de uma América democrática através dos seus poemas sobre as casualidades do homem comum, Dickinson se opunha ao conservadorismo religioso da sua família e criticava as prepotências sociais e masculinas em relação às mulheres ao

questionar conceitos, crenças e sentimentos que, para muitos ao seu redor, eram inquestionáveis.

Através de uma postura recorrentemente irônica que, para autores como Carlos Daghlían e Griffith, seria uma fuga estratégica do senso comum que a cercava, Emily expunha suas críticas, desconfianças e fragilidades por meio de visões irônicas de si, do mundo e da existência, definidos por Daghlían como os três aspectos mais marcantes da ironia dickinsoniana. Os seus recursos mais expressivos foram notados em estruturas de hinos religiosos em diversos poemas que, ironicamente, ponderavam o sistema de crenças da sua família ou mesmo jogos de imagens opostas que revelam indagações ambivalentes acerca de certos temas. Para Octávio Paz, tais atitudes seriam a profunda consciência do espaço e do tempo em que a poeta enunciava, pois compreende a ironia como a ruptura do concerto das habituais correspondências.

A ironia deliberadamente construída no verso por disparidades, oposições e sátiras, certamente nos mostrou as múltiplas coerções que corroboraram para a inclusão de Emily Dickinson na modernidade e, conseqüentemente, explicitaram suas relações com outros escritores além do seu tempo. Para Edmund Wilson, verificamos que a poeta se assemelha aos poetas Laforgue, Corbière e T. S. Eliot, pois se preocupou em representar imagens cotidianas com o trato coloquial dado à palavra, característica dos escritores ligados à linha irônico-coloquial ou irônico-pungente do Simbolismo francês, e recusou a divinizante pureza poética da linha sério-estética. Dickinson explorou o hábito puritano de fazer analogias que ia na direção contrária da humildade cristã, como pregavam os seus, e caminhava para um individualismo ambíguo e cético que recorrentemente se permitia questionar de forma incisiva temas como a fé cristã, a vida e a morte e o próprio esmorecimento diante de tais assuntos.

Ler a poesia de Emily Dickinson é refletir sobre a potencialidade da linguagem poética em seus desdobramentos imagéticos, rítmicos e significativos. A ironia da palavra dickinsoniana extrapola o nível linguístico e reúne palavras antagônicas (por vezes concomitantemente díspares a nível semântico) que forçam diálogos de proximidade no verso. Quando a poeta fala de morte e imortalidade ou crença e descrença, identificamos que a sua forma de versificação é recorrentemente contraditória e debochada a um só tempo e, assim sendo, ousamos dizer que essa ironia seja o traço mais desafiador e distintivo na leitura e interpretação dos seus versos em inglês e também em língua estrangeira.

A recepção da poesia de Emily Dickinson no Brasil aconteceu com a tradução de cinco poemas feita pelo poeta brasileiro Manuel Bandeira na década de 1940. Em 1943, Bandeira traduziu inauguralmente os poemas “*I never lost as much but twice*” e “*I died for Beauty*”. Em 1947, Cecília Meireles também traduziu “*I died for Beauty*”, talvez influenciada pelas primeiras traduções de Bandeira que, em 1948, traduziu outros três poemas, sendo eles “*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies*”, “*I never saw a Moor*” e “*My life closed twice before its close*”. Década após década desde então, a poesia de Emily Dickinson não parou de crescer no cenário brasileiro e ganhou inúmeras antologias, artigos, dissertações, livros, prefácios e teses passando pelas mãos de reconhecidos críticos, estudiosos, poetas, professores e tradutores como Aíla de Oliveira Gomes, Augusto de Campos, Carlos Daghljan, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, Ivo Bender, José Lira e tantos outros nomes que vimos ao longo dessa pesquisa que se empenharam em ler, compreender e divulgar o trabalho daquela que já fora chamada de “fantasma que assombra a literatura norte-americana” no século XIX.

Em seu ofício de tradutor, Manuel Bandeira fez trabalhos de excelência e difundiu no Brasil nomes como Christina Rossetti, Elizabeth Barrett Browning, Emily Dickinson, Garcia Lorca, Heine, Lenau, dentre outros. Segundo José Paulo Paes, pudemos presenciar em suas traduções a afinidade do poeta brasileiro com os estilos e temas dos poemas que traduzia que, segundo a confissão do próprio Bandeira, afirmou ter traduzido “os poemas que gostaria de ter feito” e de poetas afins do seu temperamento. Tal afirmação nos confirma, segundo Paes, a intuição criadora do poeta que não diferia substancialmente da sua oficina de tradutor de poesia.

Bandeira iniciou a sua carreira de tradutor por volta de 1933 como suplente de uma agência de notícias para complementar inicialmente a sua renda mensal embora tenha se dedicado mais seriamente à tradução de poesia a partir de 1940. Sobre a tradução literária, diferentemente do enfadonho trabalho da tradução comercial, o poeta afirmou ter se deparado com traduções que lhe eram incapazes de realizar por conta do sentimento que lhe sondava no momento da escrita e, conseqüentemente, o impossibilitavam ser fiel a si mesmo, confirmando para ele que, embora não deixasse de traduzir, acreditava que poesia era intraduzível. Sobre tal afirmação, confirmamos em Haroldo de Campos e em Roman Jakobson a importância da poeticidade para o tradutor de poesia que deve considerar os recursos estilísticos e significativos ao traduzir. Para Abgar Renault, Manuel Bandeira considerava tais sutilezas e outras tantas quando traduzia poemas da língua inglesa, mais especificamente, e absorvia o seu espírito, suas formas e técnicas

como produções próprias, detendo-se na leitura e reflexão do poema por algum tempo dentro de si até que pudesse encontrar certos pontos de fixação.

Seja reescritura poética ou transposição criativa, certo é que consideramos nesse trabalho a gênese da elaboração poética e a apreciação da tradução de poesia que Manuel Bandeira teve durante a sua carreira literária para compreendermos a sua alçada como tradutor inaugural da poesia de Emily Dickinson no Brasil. Enquanto o poeta brasileiro via a morte como uma figura feminina da “Dama Branca” que sorria para ele, a poeta de Amherst representava o tema como uma figura masculina em cima de uma carruagem e que a convidava para um passeio. Ambos, de forma concomitantemente esmorecida e jocosa, refletem e demonstram as suas aproximações e distanciamentos com a imagem da morte que lhes cabe em seus respectivos espaços e tempos e que os irmana, portanto.

Concluimos que, assim como Dickinson, o poeta-tradutor brasileiro tinha a sua maneira irônica de manipular as palavras e as imagens poéticas e o seu estilo era propriamente notado por um humor que se transforma em uma espécie de função mediadora entre o impulso criador e a significância dos seus temas. A partir disso, vimos a morte e o esmorecimento como temáticas constantemente abordadas e satirizadas por ambos os poetas e que suscitaram em Manuel Bandeira um interesse particular em traduzir Emily Dickinson para a língua portuguesa do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALLARD, J. “**Emily Dickinson: The Regulation of Belief.**” **Emily Dickinson: Critical Assessments.** Ed. Graham Clarke. Vol. 4. East Sussex: Helm, 2002: 144–58.

ANDERSON, D. **Presence and Place in Emily Dickinson’s Poetry.** *The New England Quarterly* 57. 2 (1984): 205–24.

ARRIGUCCI JR., D. A beleza humilde e áspera. In: _____. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes.** 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 7-89.

_____. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira.** 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BACIU, S. **Manuel Bandeira de corpo inteiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira.** 20 ed. Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Record, 1966.

_____. **Cinco Poemas de Emily Dickinson.** In: BANDEIRA, Manuel. *Poemas Traduzidos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Alguns poemas traduzidos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BOSI, A. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica.** São Paulo: Campinas. Editora da Unicamp, 2008.

BRITTO, P. H. **A Tradução Literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, A. **Verso, reverso, controverso.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, H. **Transcrição** (Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, W. C. **Emily Dickinson Brasileira**. Ilha do desterro, Florianópolis, v. 17, n. 17, p.76-92, jan/jun. 1987.

COSTA, W. “Manuel Bandeira, importador de poesia”. In: **Travessia**, vol. 5, nº 13. Florianópolis: UFSC, 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17526/16103>. Acesso em: 11/05/2019.

DAGHLIAN, C. Emily Dickinson in Brazil. In: MITCHELL, D; STUART, M. **The International Reception of Emily Dickinson**. New York: Continuum, 2009.

_____. **Emily Dickinson: a visão irônica do mundo**. 1. ed. São José do Rio Preto / SP: Vitrine Literária Editora, 2016.

DICKINSON, E. **Final Harvest : Emily Dickinson's Poems**. Boston :Little, Brown & Co., 1961.

_____. **Poems by Emily Dickinson: Second Series**. University of Michigan, Roberts Brothers, 1891.

_____. **The Poetry of Emily Dickinson**. Canterbury Classics, Word Cloud Classics, 2015.

ERKKILA, Betsy. The Emily Dickinson wars. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

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

GUBAR, S. M.; GILBERT, S. **The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2nd. Edition. New Haven: Yale University Press, 2000.

GRIFFITH, C. **The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry**. Princeton University Press, 1964.

HARMON, W. **A Handbook to Literature**. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006.

HEGEL, G.W.F. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Guimarães Editores. Lisboa, 1993.

HJELMSLEV, L. **Prolegomena to a Theory of Language**. Trans. F. J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin, 1943/1963.

JAKOBSON, R. **On Linguistic Aspects of Translation**. In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. 3. Ed. London/New York> Routledge, 1959/2012.

JOHNSON, T. H. **The Letters of Emily Dickinson**. 3 vols. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard, University Press, 1965.

JUNQUEIRA, I. In: BANDEIRA, M. **Testamento de Pasárgada**: antologia poética. Organização e estudos críticos Ivan Junqueira. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: do Sentido à Significância**. São Paulo: EdUSP, 2003.

LIRA, J. **Biografemas da estrangeirização na poesia de Emily Dickinson**. 2004. Dissertação - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

LOURENÇO, F. M. A. **Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos**. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2014.

MARTIN, W. **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. 5th edition. Cambridge University Press, 2007.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISES, C. F. **Poesia & Utopia: sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

PAES, P. J. **Tradução a ponte Necessária**. São Paulo: Ática, 1990.

PAGLIA, C. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Tradução: Literatura e Literalidade**. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte - Fale: UFMG, 2009.

PIRES, A. D. **A poesia prismática de Manuel Bandeira**. Signótica, Goiânia, v.30, n.1, p.5-28, janeiro/março 2018. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/sig/issue/view/1952> Acesso em: 22 de Abril de 2019.

PRADO, C. L. A. **Tradução, paródia e paráfrase: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira**. TradTerm, 2011. Disponível em https://www.academia.edu/29148079/Tradução_Paródia_e Paráfrase_as_reescrituras_poéticas_de_Manuel_Bandeira Acesso em: 18 de Julho de 2019.

PYM, A. **Explorando as Teorias da Tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil – 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RENAULT, A. Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira. In: **Homenagem a Manuel Bandeira**. Brasília: Senado Federal, 1986.

SEWALL, R. B. (Ed.) **Emily Dickinson: a Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

SHOWALTER, E. **A Jury of Her Peers: American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx**. New York: Vintage Books, 2009.

SILVA, Marcelo José da. **Dickinson e Bandeira: Coincidências, aproximação e encontro**. In: XIV EPLE - Encontro de Professores de Língua Estrangeira, 2006, Londrina PR. Anais do XIV EPLE. Londrina PR, v. 1, p. 65-70. 2006.

SIMÕES, Alan Caldas. **Manuel Bandeira: O tradutor**. A MARgem, Uberlândia, ano 3, n. 6, p. 72-84, jul./dez. 2010.

SMITH, Martha Nell. Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

TATE, A. Emily Dickinson. In: SEWALL, Richard Benson. **Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays**. New York, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1932. p. 16-27.

THURLEY, G. **The Ironic Harvest: English Poetry in the Twentieth Century**. London: Edward Arnold, 1974.

WANDERLEY, J. **A tradução do poema entre poetas do modernismo: Bandeira, Guilherme de Almeida, Agar Renault.** 1988. Tese de doutoramento em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

WELLS, A. M. Early Criticism of Emily Dickinson. In: **American Literature.** Vol.1, n.3. Duke University Press, 1929. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2920135>>. Acesso em 05/03/2019.

WHICHER, G. F. **This Was a Poet, A Critical Biography of Emily Dickinson.** New York: Charles Scribner's Sons, 1938.

WILSON, E. **O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, A. L. R. B. **Emily Dickinson: uma poética de excesso**. Tese de doutorado. 533 f. Universidade do Porto: Porto, 1995.

ARROJO, Rosemary. **Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n.1, p. 53-69, 1996.

AZEREDO, G; MENDONÇA, J. (Org.). **Letra Viva – A Palavra Viva de Emily Dickinson**. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

BENJAMIN, W. **The task of the translator**. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. Theories of translation. Chicago & London: Chicago University Press, 1992.

BENNETT, P. **Emily Dickinson: Woman Poet**. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.

BRITTO, P. H. **“Uma forma humilde”**. In: Jornal de Resenhas, n.º 60, Folha de São Paulo, 2000.

CAMPOS, H. **Paul Valéry e a poética da tradução**. Folha de São Paulo. Folhetim. São Paulo, 1985.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.

CODY, J. **After Great Pain: the inner life of Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Belknap Press, 1971.

DICKINSON, E. **Alguns Poemas**. Traduções de José Lira. São Paulo, Iluminuras, 2008.

_____. **Emily Dickinson: Uma centena de poemas**. Notas e comentários. Traduções de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz / EdUSP, 1985.

FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson**. Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835> . Acesso em 13/04/2020.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOMANS, M. **Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte, and Emily Dickinson**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HOWE, S. **My Emily Dickinson**. New York: New Directions Books, 2007.

KATAN, David. **Translating cultures**: An introduction for translators, interpreters and mediators. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

LEFEVERE, André. **Translation/history/culture**: A sourcebook. New York and London: Routledge, 2003.

THAMOS, M. **Figuratividade na poesia**. In: ITINERÁRIOS, vol. 20. Araraquara: Unesp, 2003.