



Luciana Vasconcellos Pessoa de Mendonça

**“E eis-me uma rosa!”: o papel dos agentes de reescrita
e patronagem na inserção de Emily Dickinson
no sistema literário brasileiro**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do
Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^ª: Marcia do Amaral Peixoto Martins



Luciana Vasconcellos Pessoa de Mendonça

**“E eis-me uma rosa!”: o papel dos agentes de reescrita
e patronagem na inserção de Emily Dickinson
no sistema literário brasileiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do
Departamento de Letras da PUC-Rio.

Prof^a. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Adalberto Müller

Departamento de Letras – UERJ

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Luciana V. P. de Mendonça

Graduou-se em Comunicação pela Faculdade da Cidade-RJ em 1989 e concluiu, em 2006, a Especialização em Tradução Português-Inglês na PUC-Rio. Atuou como jornalista, tradutora e autora na área de literatura infantojuvenil, e tem como interesse de pesquisa a tradução poética.

Ficha Catalográfica

Mendonça, Luciana V. P. de

“E eis-me uma rosa!”: o papel dos agentes de reescrita e patronagem na inserção de Emily Dickinson no sistema literário brasileiro / Luciana V.P. de Mendonça; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins – 2020.

100: il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Luciana V.P. de Mendonça. 3. Marcia do Amaral Peixoto Martins. 4. Emily Dickinson. 5. Tradução de poesia. 6. Paratextos. 7. Reescrita. 8. Patronagem. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Agradeço a meu filho, minha família e meus amigos pelo apoio ao longo do mestrado e nesses difíceis momentos de pandemia.

Agradeço à Prof^a. Marcia Martins pela orientação, disponibilidade e exemplo ao longo do processo de construção desta dissertação.

Agradeço ao Prof. Paulo Henriques Britto e a todos os professores e colegas do programa pelo aprendizado e pela convivência.

Agradeço aos funcionários da Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, em especial a Francisca Ferreira de Oliveira, pelo apoio recebido.

Agradeço à CAPES e à PUC-Rio pelas bolsas concedidas, sem as quais o meu estudo e este trabalho não seriam possíveis.

Agradeço a Anna Olga Prudente de Oliveira, pelo trabalho cuidadoso de revisão, e a Marcia Guerra, pela formatação da dissertação para a defesa e apresentação final.

Por fim, agradeço aos membros da banca, Prof. Adalberto Müller e Prof. Paulo Henriques Britto, pelas contribuições fundamentais apontadas na defesa desta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Mendonça, Luciana V.P. de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **“E eis-me uma rosa!”: o papel dos agentes de reescrita e patronagem na inserção de Emily Dickinson no sistema literário brasileiro.** Rio de Janeiro, 2020. 100p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A proposta desta pesquisa foi identificar e analisar os principais agentes de reescrita e de patronagem que concorreram para a inserção e difusão da obra de Emily Dickinson no sistema literário brasileiro, a partir da primeira tradução de Manuel Bandeira, em 1928, até os dias de hoje. Como aporte teórico, utilizamos a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1997 [1990], 2005); os conceitos de *reescrita* e *patronagem*, de André Lefevere (1990, 1992); as noções de capital social, econômico, cultural e simbólico, de Pierre Bourdieu (1986), para informar a análise do perfil dos tradutores de Dickinson; e a Teoria dos Paratextos, de Gérard Genette (2009), na apresentação da poeta e de sua obra ao público leitor brasileiro. Constatamos que os poemas de Dickinson, embora tenham sido traduzidos a partir do início dos anos 1900, ganharam maior repercussão a partir de meados do século. A tradução de Cecília Meireles do poema “I died for Beauty”, em 1954, foi incluída em uma antologia de poesia estrangeira amplamente difundida no país; e a publicação da obra *The Complete Poems of Dickinson*, por Thomas H. Johnson, numa criteriosa edição de Harvard (1955), resgatando os poemas na íntegra, sem as correções de seus antigos editores, resultou na ressignificação de sua obra no polissistema literário dos EUA e também do Brasil. Vale mencionar as traduções de Dickinson feitas por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, do movimento concretista, que buscava chamar a atenção para os aspectos formais da poesia e não apenas para o seu conteúdo semântico. Verificamos também que a expansão dos Estudos da Tradução, que propiciou o surgimento de novas teorias, abordagens, métodos e conceitos, ampliando as perspectivas para o estudo da tradução de poesia, aliada à atuação dos agentes de reescrita e de patronagem e aos bem produzidos paratextos, muito contribuíram para a inserção e difusão da poesia de Dickinson no Brasil.

Palavras-chave

Emily Dickinson; Tradução de poesia; Paratextos; Reescrita; Patronagem.

Abstract

Mendonça, Luciana V.P. de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor). **“And I’m a Rose!”: the role of rewriters and patrons in the introduction of Emily Dickinson into the Brazilian literary system.** Rio de Janeiro, 2020. 100p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of this thesis is to identify and analyze the main rewriting and patronage agents which contributed to the introduction and dissemination of Emily Dickinson’s work in the Brazilian literary system, starting in 1928 with Manuel Bandeira’s first translation up to this day. The research was informed by Itamar Even-Zohar’s Polysystems Theory (1997 [1990], 2005); André Lefevere’s concept of *rewriting* and *patronage* (1990, 1992); Pierre Bourdieu’s notions of economic, cultural, and symbolic capital, instrumental to analyze the profile of Dickinson’s translators; and Gérard Genette’s Paratext Theory (2009), to discuss the presentation of the poet and her work to Brazilian readers. We found that Dickinson’s poems, though they had been translated into Portuguese in the early 1900’s, gained greater repercussion since the middle of the century when Cecília Meireles’s translation of “I died for Beauty”, in 1954, was included in an anthology of foreign poetry and widely disseminated in the country; and when the publication of *The Complete Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson, in a careful Harvard edition, in 1955, recovered Dickinson’s poems in full, without the corrections of her former editors, and resulted in the resignification of her work both in the U.S. literary polysystem and the Brazilian one. It is worth mentioning the translations of Dickinson’s poems by Haroldo de Campos, Augusto de Campos, and Décio Pignatari, founders of the Concrete Movement, which intended to draw attention to the formal aspects of poetry, and not just to its semantic content. The expansion of Translation Studies, which led to the emergence of new theories, approaches, methods, and concepts, thus broadening the prospects for the study of poetry translation, combined with the performance of rewriters and patrons and with well-produced paratexts, has also greatly contributed to the introduction and dissemination of Dickinson’s poetry in Brazil.

Keywords

Emily Dickinson; Poetry translation; Paratexts; Rewriting; Patronage.

Sumário

“Uma sépala, uma pétala e um espinho”: Introdução	9
1. “Em manhã comum de estio –”: homenagem e apresentação	16
1.1 Quem foi Emily Dickinson	20
1.2 A recepção de Emily Dickinson nos EUA	22
1.3 A recepção de Emily Dickinson no Brasil	27
2. “Um frasco de rocio –”: fundamentação teórica	33
2.1 A Teoria dos Polissistemas	34
2.2 Tradução como manipulação	37
2.3 A abordagem dos Estudos Descritivos da Tradução	40
2.4 Os conceitos de <i>reescrita</i> e de <i>patronagem</i>	41
2.5 Os conceitos de Bourdieu	44
2.6 A Teoria dos Paratextos	47
2.7 Estudos sobre a tradução de poesia	49
3. “Uma abelhinha ou duas –”: <i>corpus</i> e metodologia	54
3.1 A listagem de Carlos Daghlían	55
3.2 A obra <i>Emily Dickinson: uma centena de poemas</i>	56
4. “uma brisa – na folhagem viravolta –”: a patronagem	58
5. Emily ou Emilies?	64
5.1 O fazer tradutório	77
5.2 Breve cotejo e avaliação possível	81
6. Considerações finais	85
Referências bibliográficas	92
Anexos – Recortes do Jornal do Brasil	97
Recorte 1 – JB – 1952	97
Recorte 2 – JB – 1955	98
Recorte 3 – JB – 1956	99
Recorte 4 – JB – 1957	100

Lista de figuras

Figura 1 – Trecho do poema “Improviso” de Manuel Bandeira	17
Figura 2 – Tradução do poema J19, de Aíla de Oliveira Gomes	19
Figura 3 – Manuscrito de ED do poema “I died for Beauty”	66
Figura 4 – Poema “I died for Beauty”, na edição de 1955	66
Figura 5 – Poema “I died for Beauty”, na edição de 1892	67
Figura 6 – Tradução de Manuel Bandeira, em 1928	68
Figura 7 – Tradução de Cecília Meireles, em 1954	70
Figura 8 – Tradução de Augusto de Campos, em 2008	71
Figura 9 – O poema J19, na edição de 1955	78
Figura 10 – Marcando as sílabas fortes	79
Figura 11 – O número de pés e os tipos	79
Figura 12 – O poema, minha tradução e a de Aíla de Oliveira Gomes	81
Figura 13 – As traduções lado a lado	81
Figura 14 – A tradução de Augusto de Campos	84
Figura 15 – Dados levantados na listagem de Carlos Daghlían	88
Figura 16 – Gráficos 1 e 2	89

“Uma sépala, uma pétala e um espinho”: introdução

Com seu instrumento de trabalho (a pá), o Coveiro – e Autor-Diretor do Espetáculo – faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início deste espetáculo.

SÉRGIO SANT’ANNA

Meu sonho era ser poeta! Escrevi meu primeiro poema quando tinha dez anos e, desde então, me perguntava o que era ser uma poeta de verdade. O que era preciso ter ou fazer para conseguir isso? Era preciso talento, dedicação, empenho, leitura, cultura, educação, persistência, criatividade, tempo, dinheiro, sorte? Talvez nem tudo isso, mas algo disso, e algo mais. O “algo mais” era um mistério para mim, e o mundo das artes me provocava um verdadeiro fascínio, incluindo não só os poetas, mas também pintores, escritores, compositores etc. Como explicar o sucesso de alguns e não o de outros? Qual o motivo da obra de vários artistas ser conhecida ou reconhecida somente após a sua morte? Diziam que os artistas estariam à frente de seu tempo: os artistas são visionários! Seria esse o motivo de serem reconhecidos depois? Haveria outros artistas que teriam ficado escondidos para sempre? Seriam homens ou mulheres do futuro vivendo presos num tempo passado? Seriam finalmente – e inevitavelmente – reconhecidos quando chegasse cada qual ao seu tempo, ao tempo a que deveriam pertencer no futuro? Seria apenas uma questão de tempo? Ou seria o contexto exato ou favorável – o *Zeitgeist*, espírito do tempo – para que a obra, seja ela plástica, visual, textual ou sonora, pudesse florescer, ser compreendida.

Faço esse prólogo com questões que remontam à minha infância e juventude para explicar as motivações deste trabalho. Não tive formação em Letras, mas trabalhei sempre com as palavras, como jornalista, redatora e tradutora. Passaram-se os anos e, quanto à indagação “o que é ser poeta?”, encontrei nas *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke, a melhor resposta. Em primorosa tradução de Paulo Rónai, de 1953, a obra reúne uma série de dez cartas enviadas ao então jovem poeta Franz Xaver Kappus, de 1903 a 1908, e publicadas em 1929. Foi o próprio Kappus que resolveu compartilhá-las, três anos após a morte de Rilke, ciente do valor daquela correspondência para outros jovens aspirantes a escritores. Em carta enviada de Paris, em 17 de fevereiro de 1903, Rilke escreve ao seu interlocutor: “Investigue o motivo que o

manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever?” (1978, p. 22).

Curiosamente, no entanto, foi como tradutora, prosseguindo nos Estudos da Tradução, que encontrei explicações mais plausíveis sobre outras questões levantadas: O que motiva a recepção ou seleção de uma dada obra ou tradução? Por que uma obra ou tradução é resgatada tempos depois? Seriam alguns artistas seres do futuro, presos em um presente que não os reconhecesse e que os tornasse, portanto, imperceptíveis ou invisíveis naquele momento, e cuja obra só pudesse ser revelada a posteriori? Não! Sem dúvida, os artistas são seres iluminados, mas isso se deve justamente à atemporalidade de sua obra e ao desprendimento de seu ser ou fazer artístico e não propriamente a um viés futurístico. Seria no mínimo simplista considerar a obra tal como são considerados os hieróglifos, seja envolta em mistérios de antigas escritas ou, de forma depreciativa, como algo de difícil interpretação ou enigmática. A partir dos Estudos da Tradução, principalmente depois da virada cultural, as teorias levantadas trazem luz às forças que atuam dentro de um sistema literário, resultante de um conjunto de subsistemas interligados – cultural, político, econômico e outros –, os quais são responsáveis pela seleção ou resignificação de uma dada obra literária e de sua tradução.

Uma obra pode ser – e muitas vezes, de fato, é – “recuperada”, ou sua tradução “refeita”, “reconhecida” ou “relida” anos depois. As aspas nos termos utilizados devem-se à noção exata do processo a que me refiro. Na verdade, não se trata de uma obra ser recuperada, como se os manuscritos tivessem sido escondidos e encontrados anos depois, ou como se a obra tivesse sido escrita em um código a ser decifrado com recursos que só estarão disponíveis no futuro. Tampouco se trata de uma dada tradução ter de ser refeita, como se o texto tivesse sido apagado ou borrado e fosse necessário digitá-lo para uma nova impressão, ou corrigir-lhe a grafia e trocar eventuais termos em desuso para a linguagem do momento; ou seja, apenas modernizando-a em termos formais, fazendo sempre o mesmo, de novo. Não é um processo de repetição, mas de um “fazer diferente”. Trata-se de uma resignificação da obra, considerando até – e também – textos que foram devidamente publicados em seu tempo, e adquirem nova significação. Novos significados são a eles atribuídos a cada nova leitura. Não há um

significado intrínseco num texto; ele é lido ou relido de formas diferentes, frente ao contexto em que está inserido. Assume vida própria, ganha nova significação, e isso no que concerne à obra e a sua tradução. Ou seja, uma obra não se esgota numa única leitura ou tradução. Como bem resume Cristóvão Tezza, em reportagem sobre o lançamento de seu novo romance, assinada por Sérgio Luz, no jornal *O Globo*: “Toda boa obra de arte é expressão de uma linguagem que transcende os limites de seu autor e responde ao tempo indo além dele.” (LUZ, 2020, p.2).

A questão da significação ou resignificação da obra é crucial para se entender o que motiva a tradução de uma dada obra em detrimento de outra, a retradução de uma mesma obra em diferentes épocas, ou a tradução de uma obra anos depois de sua publicação. Nada acontece por acaso; há fatores e agentes que propiciam a seleção de uma dada obra, de uma dada leitura, de uma dada tradução. A partir do estudo de caso das traduções de Emily Dickinson no Brasil, tema desta dissertação, é possível identificar os principais agentes, bem como as “forças existentes”, que propiciaram que sua obra fosse traduzida ou “reescrita”. Utilizo as aspas para destacar o conceito de André Lefevere (1992) e de Susan Bassnett de que toda tradução é uma reescrita, que abordarei com mais detalhes na fundamentação teórica deste trabalho. Outro conceito a ser abordado é o de patronagem, de Lefevere, que diz respeito às forças existentes que citei, “os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escritura, a leitura ou a reescritura da literatura” (LEFEVERE, 1985, p.227). Comungando com essa ideia de reescrita, vale citar Rosemary Arrojo, com sua proposta de considerar o texto, ou o signo, não como um receptáculo, com um conteúdo fixo, mas como um “palimpsesto” – “o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar à outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução do mesmo texto)” (ARROJO, 1986, p.23).

Buscando refletir sobre os temas citados, significação/leituras e resignificação/releituras, com ênfase no papel dos agentes e das forças que atuam dentro de um sistema literário, escolhi como tema de estudo a poeta estadunidense, do século XIX, Emily Dickinson (1830-1886). A poeta é bastante emblemática, a meu ver, por ter sido publicada nos EUA quatro anos após sua morte, em 1890, e ser lida e interpretada de novas formas, e portanto

ressignificada, ao longo do tempo. A partir do lançamento de seus poemas na íntegra, em 1955, constatou-se que seus antigos editores omitiram elementos importantes, como as maiúsculas, os travessões e as “rimas esquisitas”. Ao ser relançada em meados do século XX, sua obra teve grande impacto na poesia de língua inglesa, sendo considerada precursora do modernismo literário nos Estados Unidos, o qual teve início com os poetas imagistas. Natalia Wiechmann, em artigo sobre Dickinson e William Carlos Williams, ressalta que a poeta “antecipa técnicas que são privilegiadas, posteriormente, por Williams e por outros modernistas, como a fragmentação, a contenção e a elipse, entre outras” (WIECHMANN, 2014, p.128). José Lira (2004), estudioso da poesia dickinsoniana, aponta semelhanças entre a obra de ED e a poesia japonesa, sobretudo o haicai, e os imagistas. A natureza e o aspecto místico, no que se refere à temática, e a leveza, rapidez, exatidão dos versos e inexistência de títulos, no aspecto formal, são pontos comuns entre Dickinson e a poesia japonesa. Já o imagismo, movimento de poetas norte-americanos das primeiras décadas de 1900, liderado por Ezra Pound, foi buscar justamente na poesia oriental técnicas poéticas que valorizavam os aspectos visuais. Reproduzindo Lira, “o poema imagista é caracterizado por uma linguagem concreta e exata, despida de generalizações ou digressões, que visa reproduzir a percepção dita de uma cena ou de um objeto” (LIRA, 2004, p.186).

Outro movimento que influenciou a ressignificação da obra de ED diz respeito ao *new criticism*, importante corrente da crítica literária e da teoria poética, também do início do século passado. Segundo Ivan Teixeira, “T. S. Eliot foi um dos primeiros críticos de língua inglesa a se empenhar na formulação de uma teoria objetiva da arte, defendida no famoso ensaio ‘Tradition and the individual talent’” (TEIXEIRA, 1998, p. 14), publicado em 1917 e incluído no volume *The sacred wound*, em 1920. De acordo com essa corrente, a interpretação do texto deve se pautar no texto em si, ou seja, não deve levar em consideração eventuais intenções ou características pessoais do escritor ou poeta. Para Teixeira, um dos primeiros a incorporar o *new criticism* no Brasil foi o crítico literário Afrânio Coutinho, que organizou a obra *A literatura no Brasil* (1955-50), em quatro volumes. Ainda para Teixeira, as traduções e ensaios de Augusto de Campos revelariam afinidade com esses novos conceitos.

A valorização do texto em si, independente da intenção ou características pessoais do autor, chama atenção para outro aspecto curioso sobre a poeta de Amherst: a imagem criada de uma poeta solitária, avessa ao convívio social, totalmente desconhecida do público leitor. O *new criticism* talvez tenha contribuído também para enfraquecer a história criada a respeito da poeta reclusa. Uma Emily Dickinson, dona de seu próprio nariz, parece ter vindo à tona. Há farta correspondência de Dickinson dirigida a várias pessoas, o que evidencia um círculo não tão pequeno de leitores. Vale observar que era principalmente por meio de cartas que ela divulgava sua poesia, como na carta de número 864, endereçada a Elizabeth Hoar por ocasião de seu noivado com Samuel Bowles, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca de Amherst. Segundo estimativas publicadas no site do Museu de Emily Dickinson, as cartas publicadas representam apenas um décimo do montante que a poeta teria escrito em vida:

Contudo, a correspondência que restou, mil cartas endereçadas a cerca de cem amigos e familiares, é um registro extenso e extremamente revelador dos interesses intelectuais e das vivências emotivas da poeta.¹ (Emily Dickinson Museum, Emily Dickinson's Letters)

Ao longo do tempo, como já disse, ED foi resignificada, sua poética, valorizada, e seus recursos inovadores, como a rima consonantal, revelados e assimilados; sua obra ganhou maior evidência, já em meados de 1900, com a questão de gênero e da poesia feminina. Nesta dissertação, abordarei a inserção da obra de Dickinson no Brasil, tendo por foco específico os agentes de reescrita e de patronagem que atuaram dentro do sistema literário brasileiro para nele incorporar a sua poesia. Não me deterei em profundidade nas estratégias utilizadas ou em questões estilísticas, mas buscarei um diálogo entre as traduções e o contexto de cada época, considerando os avanços nos Estudos da Tradução no Brasil, particularmente no que se refere à tradução de poesia. Nesse sentido, procurei responder a determinadas perguntas. Quais os principais agentes que atuaram na difusão da obra de Dickinson no Brasil? Há diferenças na forma como ela foi recebida no Brasil ao longo dos anos? De que maneira suas traduções se beneficiaram ou ganharam maior destaque junto ao público leitor brasileiro?

¹ Nonetheless, the thousand extant letters to about a hundred friends and family members are an extensive and profoundly revealing record of the poet's intellectual interests and emotional journeys.

Houve algum tipo de manipulação para que sua obra fosse divulgada no país? Para responder a essas e outras perguntas, utilizarei como embasamento a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar; os Estudos Descritivos da Tradução e a visão sistêmica e funcionalista da tradução, com Gideon Toury e Theo Hermans, seus principais teóricos; os conceitos de patronagem e de reescrita, de André Lefevere; além de teóricos da vertente sociológica, como Gisèle Sapiro, Andrew Chesterman e, principalmente, os conceitos de capital social, simbólico e econômico de Pierre Bourdieu. Recorrerei, ainda, à Teoria dos Paratextos, de Gérard Genette, e a importantes teóricos brasileiros dos Estudos da Tradução, como Carlos Daghlían, José Lira, Paulo Henriques Britto e Rosemary Arrojo.

Darei início ao trabalho com uma homenagem a Manuel Bandeira, o primeiro a traduzir Emily Dickinson no Brasil, e uma apresentação da poeta estadunidense com detalhes sobre sua vida e obra – quem foi, o que escreveu, o lugar que ocupou e ocupa no polissistema de origem e no do Brasil. No segundo capítulo, discorrerei sobre o embasamento teórico, com foco nos teóricos dos Estudos da Tradução pós virada cultural, ou seja, considerando como objeto de estudo não o texto em si, mas o contexto em que determinada obra é traduzida ou reescrita; no terceiro capítulo, apresentarei o *corpus* e a metodologia, fornecendo subsídios para refletir sobre a questão dos agentes de patronagem, que discutirei em profundidade no quarto capítulo. No quinto capítulo, vou apresentar traduções de poemas de Dickinson, com reflexões pontuais sobre estratégias tradutórias; e, por fim, tecerei algumas reflexões a respeito do tema proposto – o papel dos agentes de reescrita e de patronagem – e as considerações finais deste trabalho.

Considero o estudo potencialmente relevante por colocar em evidência o papel dos agentes e das forças que favorecem a tradução de determinadas obras, o que pode inclusive remeter a questões que fogem à proposta deste trabalho, como a hegemonia da literatura norte-americana no mundo, frente à patronagem exercida com muita eficiência por parte dos EUA. Não há uma troca cultural equivalente entre os países, como destacam alguns teóricos como Lawrence Venuti, Gisèle Sapiro e Pascale Casanova; e quem lidera na distribuição de bens culturais parece ser quem mais investe na patronagem de seus autores/artistas. Outro ponto importante a mencionar, além da atuação dos agentes de reescrita e de patronagem, é a ampliação dos Estudos da Tradução, agregando novas

abordagens teóricas, e o aumento de pesquisas acerca da tradução de poesia e da tradução da poesia dickinsoniana, que concorreram também para um número crescente de traduções de obras poéticas, principalmente a partir de 1950.

Gostaria de fazer um comentário a respeito da epígrafe que escolhi para dar início a este trabalho, uma homenagem ao grande contista brasileiro Sérgio Sant'Anna, meu ex-vizinho, que faleceu em maio de 2020, em decorrência da Covid-19. Além da admiração que tenho por sua obra, o trecho de abertura de *A Tragédia Brasileira*, na epígrafe, utiliza a liberdade que Emily Dickinson teve em seus poemas – e que foi rechaçada ou ignorada em sua época –, as capitulares em palavras, ou seja, como um recurso a mais, entre os vários de que fazem uso ou que inventam os grandes poetas e escritores, como o próprio Sérgio Sant'Anna.

“Em manhã comum de estio – ”: homenagem e apresentação

Rosa, ó pura contradição, volúpia/De
ser o sono de ninguém sob
tantas/Pálpebras.²

RAINER MARIA RILKE

O “Epitáfio de Rilke para si próprio”, na tradução de Manuel Bandeira em *Bandeira: Antologia Poética*, é perfeito! Nada mais apropriado do que convocar os poetas, prestando a esses artistas uma justa homenagem, considerando tratar-se de um trabalho sobre Emily Dickinson. Foi pelas mãos de Manuel Bandeira que Dickinson chegou ao Brasil, como já mencionei, com a tradução de dois de seus poemas publicados na revista *Para Todos*, em novembro de 1928. E, desde então, ela permaneceu presente na cena literária brasileira em traduções assinadas por uma gama de poetas, entre os quais Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Wanderley, Augusto de Campos e Paulo Henriques Britto, para citar alguns de épocas distintas. Além dos poetas, tiveram grande importância na difusão da obra de Dickinson agentes de reescrita, como críticos literários, teóricos e tradutores, além de outros agentes, como editores, jornais/revistas/suplementos literários, universidades e órgãos de fomento à cultura, tanto do Brasil quanto dos EUA.

No prefácio da antologia de 1961, na qual consta a tradução do poema de Rilke que uso na epígrafe, Bandeira explica que aquela seria sua sétima antologia. Ele faz questão de citar nominalmente os editores de todas as antologias anteriores, e destaca que a de 1958, a terceira, fora organizada para a coleção *Cadernos de Cultura*, publicação do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, com uma segunda edição em 1959. Faço menção ao prefácio de Bandeira para dar um exemplo concreto do conceito de patronagem, formulado por André Lefevere (1992), que se refere, grosso modo, às forças que atuam dentro do sistema literário, agentes ou órgãos públicos ou privados que propiciam ou impedem a leitura ou releitura, tradução ou reescrita de uma determinada obra

² “Epitáfio de Rilke para si próprio”, traduzido por Manuel Bandeira, em *Bandeira: Antologia Poética*, 1961, p. 213.

ou autor. No caso da terceira antologia, Bandeira teve como agente de patronagem o Ministério da Educação e Cultura. No estudo de caso de Dickinson, fica evidente a atuação de seus pares, grandes poetas do cenário literário brasileiro, e de outros agentes. Há, contudo, uma participação intensa de entidades governamentais, como a do Ministério de Educação e Cultura – MEC, e também de programas do governo dos EUA, como o desenvolvido pelo Serviço de Informação dos Estados Unidos (USIS, na sigla em inglês), cuja importância abordarei mais adiante.

Ao descrever Cecília em seu poema de 1945, “Improviso”, cujo trecho reproduzo a seguir, Manuel Bandeira me faz lembrar Emily Dickinson, talvez pelo uso do travessão ou pelas palavras “brisa”, “viração” e “abelha”. Com isso, presto uma homenagem a ele, Bandeira, e a ela, Emily, a quem passarei a me referir também pelas iniciais com o intuito de evitar repetições.

(...)

Cecília, és tão forte e tão frágil
 Como a onda ao termo da luta.
 Mas a onda é água que afoga:
 Tu, não, és enxuta.|

(...)

Definição:
 Concha, mas de orelha;
 Água, mas de lágrimas;
 Ar com sentimento.
 - Brisa, viração
 Da asa de uma abelha.

Figura 1 – Trecho do poema “Improviso” de Manuel Bandeira.

Nascida em 10 de dezembro de 1830, em Amherst, no estado de Massachusetts, EUA, onde viveu toda a sua vida, a poeta estadunidense publicou poucos poemas. Morreu aos 56 anos de idade, em 1886, e somente quatro anos depois teve seu primeiro livro publicado nos Estados Unidos. Essa primeira

publicação em série (1890, 1891 e 1896), seguida de outras, além de biografias e cartas reunidas em livro, mantiveram o interesse do público pela poeta, que seria publicada na íntegra – e em sua forma original – em 1955, numa edição de Thomas H. Johnson, pela Harvard (MITCHELL; STUART, 2009). Ou seja, a obra de ED só veio a ser conhecida por um público mais amplo, em sua forma original, 69 anos após sua morte; teve grande impacto na poesia norte-americana e internacional; e foi incorporada ao cânone mundial a partir do século XX. Vale destacar ainda a obra de Ralph W. Franklin, publicada em 1981, que agregou ao trabalho de edição as anotações feitas pela própria poeta em seus manuscritos e ensejou novas abordagens e reescritas.

Longe de mim fazer uma análise poética de Dickinson, o que fugiria totalmente do escopo deste trabalho, mas poderia descrevê-la como a poeta da concisão. Valho-me das palavras de Paulo Rónai na apresentação da tradução de Aíla de Oliveira Gomes, em *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, publicada em 1985:

O trabalho apresenta uma contradição íntima que só faz valorizá-lo. A Autora [Aíla de Oliveira Gomes] demonstra na introdução por a mais b que a poesia de Emily Dickinson é intraduzível, e em português mais do que qualquer outra língua. Tínhamos alguma suspeita disso. Terrível Emily! Realiza o máximo de magia com o mínimo de sons, tira todo o efeito possível do amplo estoque de palavras da língua inglesa, precisamente das de cepa germânica, as mais sugestivas; só usa versos curtos; manipula a elipse com virtuosismo, opera malabarismos por meio de travessões – e com tudo isso guarda uma simplicidade de canção popular, uma ingenuidade infantil, ora travessa, ora magoada. (DICKINSON, 1985, p. xvii)

A obra de ED parecia ser considerada – no século XIX e início do século XX – como algo sem rigor formal, e os poucos poemas publicados em vida, além do conjunto publicado quatro anos após sua morte, foram “corrigidos” pelas mãos de seus editores. O excesso de travessões, a concisão, as maiúsculas – enfim, a transgressão ou estranheza – os incomodava. A título de exemplo do trabalho da poeta, segue o poema de número 19, na versão de Thomas H. Johnson, traduzido por Aíla de Oliveira Gomes.

Uma sépala, uma pétala e um espinho
 Em manhã comum de estio –
 Um frasco de rocio –
 uma abelhinha ou duas –
 Uma brisa – na folhagem viravolta –
 E eis-me – uma rosa!

3

Figura 2 – Tradução do poema J19, de Aíla de Oliveira Gomes.

Voltarei à tradução de Aíla de Oliveira Gomes, de 1985, e recorrerei também às traduções de Augusto de Campos, de 2009, e a que fiz do mesmo poema, em 2018, para a disciplina LET 2432 - Tradução de Poesia, ministrada pelo Prof. Paulo Henriques Britto no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio, justamente para tratar da questão da tradução de poesia no sentido estrito. Apresentarei ainda reescritas de Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Augusto de Campos do poema “I died for Beauty”. Ao destacar algumas diferenças nas estratégias tradutórias utilizadas, quero ressaltar a importância dos agentes, principalmente tradutores e estudiosos da tradução, na difusão da obra de Dickinson no Brasil. Meu objetivo, volto a dizer, não é o de apresentar uma análise extensa das estratégias tradutórias ou fazer qualquer juízo de valor, pois isso fugiria à proposta descritiva do trabalho e ao enfoque nos agentes de reescrita e de patronagem. Não posso deixar de registrar, contudo, o encantamento que me produziu a reescrita de Cecília Meireles, mesmo ela tendo utilizado como fonte a versão dos antigos editores de ED, uma vez que sua tradução é de 1954. O encantamento, vale acrescentar, não foi devido a um passe de mágica, mas ao trabalho laborioso e criativo, próprio do ofício do tradutor ou tradutora, como no caso de Cecília. Embora os três, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Augusto de Campos, sejam renomados poetas, não significa

³ “ A sepal, petal, and a thorn
 Upon a common summer’s morn –
 A flask of Dew – A Bee or two –
 A Breeze – a caper in the trees –
 And I’m a Rose!”

necessariamente que todo poeta seja sempre um bom tradutor, ou que seja preciso ser poeta para traduzir poesia. A melhor tradução poética, a meu ver, é aquela que resgata os diversos recursos utilizados no poema, sendo necessário considerar a forma como parte do conteúdo semântico também, não apenas como um elemento acessório. Aqui no Brasil, os concretistas, como Augusto de Campos, tiveram grande relevância na inserção de ED justamente por respeitar e valorizar a forma do poema.

Podemos considerar Augusto de Campos e os concretistas como grandes agentes de patronagem, não apenas como agentes de reescrita. Em certo sentido, os conceitos de patronagem e de reescrita, assim como o papel de seus agentes, se misturam. Bandeira, por exemplo, foi também um grande patrono, por endossar, apresentar e divulgar pela primeira vez a obra de ED no Brasil. Ele não foi apenas um agente de reescrita, mas também um agente de patronagem. Observa-se que toda reescrita, seja a tradução em si ou alguma outra forma, é fruto de uma ação de patronagem. No caso específico de Emily Dickinson, a ressignificação da poeta e de sua obra se deu por meio de reescritas e de patronagem, desde as primeiras edições de Thomas Higginson e Mabel Todd, no século XIX, às de Thomas H. Johnson e Ralph W. Franklin, já em meados e final do século XX; e isso também ocorreu na inserção de sua poesia no sistema literário brasileiro.

1.1

Quem foi Emily Dickinson

O livro *Emily Dickinson: uma centena de poemas* (1985), com tradução, introdução e notas de Aíla de Oliveira Gomes, é rico em paratextos, incluindo também a biografia da poeta. ED nasceu e viveu em Amherst, Massachusetts, saindo poucas vezes de sua cidade natal, em visitas a Boston, Washington e Filadélfia; e nos anos 1860, segundo dizem, tornou-se reclusa, vestindo-se sempre de branco. De família abastada, teve uma educação exemplar, estudou até os 16 anos, considerado bastante para as mulheres da época, e começou a escrever por volta de 1850, aos vinte ou vinte e poucos anos de idade, mas publicou poucos poemas em vida. Foi contemporânea do poeta Walt Whitman (1819-1892), mas sobre este último confessou a Thomas Higginson, um de seus editores, nunca o ter

lido. Dentre as cartas publicadas por Thomas Johnson, em 1971, *Emily Dickinson: selected letters*, na de número 261, endereçada a Higginson, escreveu a poeta: “Você fala do Mr. Whitman – nunca li seu livro – mas, me disseram que ele era infame⁴ (DICKINSON, 1985, p.12).

Com poemas publicados de forma fragmentária, Dickinson teve em vida dois editores, o jornalista Samuel Bowles, da *Springfield Republican*, e Higginson, do *Atlantic Monthly*. Sua obra, extraída dos cerca de 900 caderninhos amarrados à mão ou em pacotinhos, bem como de suas cartas, foi publicada pela primeira vez em livro quatro anos após sua morte. As primeiras publicações póstumas saíam em série, em 1890, 1891 e 1896, pelas mãos de Higginson e de Mabel Todd, que não se pouparam de fazer alterações – eliminando os travessões, as maiúsculas, as rimas “esquisitas” – no sentido de “corrigir” os versos. Só em 1955 seria publicada a obra completa *The Poems of Emily Dickinson*, os 1.775 poemas sem alterações, num trabalho minucioso de Johnson em edição da Harvard. Os poemas não têm títulos e são numerados de 1 a 1.775. Em 1981, Franklin fez uma nova edição, agregando ao trabalho as anotações constantes dos manuscritos e questões de cronologia, e renumerando os poemas. Atualmente, alguns autores utilizam ambas as numerações, a de Johnson e a de Franklin (DICKINSON, 1985).

Emily Dickinson e Walt Whitman são apontados como dois dos maiores expoentes da poesia norte-americana do século XIX, sendo ele reconhecido como o precursor do verso livre. Embora tenham vivido na mesma época, Dickinson, na verdade, só se tornou conhecida no século XX, diferentemente de Whitman. Os poemas de ED eram todos em metro de balada, com pequenas irregularidades e extravagâncias, omitidos nas primeiras edições e que se tornaram marcas da poeta. ED mereceu o reconhecimento da crítica, como exemplificaria o crítico literário Albert Geipi em seu livro *Emily Dickinson: the mind of the poet*, publicado pela W. Norton, Nova York, em 1971. Segundo o crítico, ED estaria num caminho oposto à tradição dionisíaca seguida por Emerson e Whitman, as duas principais correntes poéticas dos EUA à época. Grosso modo, pode-se considerar tradição apolínea a que prima pela harmonia, luz, leveza, em contraposição à dionisíaca,

⁴ “You speak of Mr. Whitman – I never read his book – but was told he was disgraceful.”
Tradução minha, assim como todas as outras sem identificação de autoria.

que seria pelo oposto, pela dissonância, pelo escuro e o êxtase. Considerando ainda os comentários de Geipi, a tradutora e pesquisadora Aíla Gomes conclui:

[ED] seria então uma apolínea sui-generis, sem traço helenista; nela o coloquial e os metros simples seriam as rédeas curtas do arrebatamento, pois os transportes de Emily são moldados nos versos breves, constringentes da quadra popular, que ela elevou a refinamentos últimos de ritmo e recursos fônicos. (DICKINSON, 1985, p. 19)

A questão que dá título a este subcapítulo – quem foi Emily Dickinson –, entretanto, merece e vem recebendo a atenção de estudiosos e críticos com novas abordagens e pesquisas, como já mencionei. Emily foi descrita como uma figura reclusa, por ocasião das primeiras edições, mas é tida agora como uma escritora que já possuía em vida uma rede de leitores. Faço menção a isso no segundo capítulo, ao me referir à crônica publicada no *The New York Times*, em 2010, embora a questão não seja o foco deste trabalho. A menção ao fato, no entanto, corrobora a importância do papel das reescritas e da patronagem na significação ou ressignificação de uma obra ou autor em dado sistema literário. Esclareço ainda que a recepção de Dickinson nos EUA, a seguir, é descrita de forma sintética, considerando alguns dados colhidos em registros de jornais dos anos 1890 a 1955, quando é publicada a edição de Harvard. Ou seja, minhas considerações são feitas a partir de uma breve pesquisa historiográfica, digamos assim, e não propriamente tendo em vista a inserção ou influência da obra de Dickinson no sistema literário de origem e de abordagens literárias atuais. Vou me concentrar na recepção que reverberou aqui no Brasil. De forma resumida, podemos dizer que ED entrou no cânone brasileiro em meio ao que havia de mais moderno na poesia da língua inglesa, o *imagismo* e o *new criticism*, e foi essa massa crítica que acompanhou a inserção de Dickinson no sistema literário do nosso país.

1.2

A recepção de Emily Dickinson nos EUA

A recepção de ED no cenário editorial dos Estados Unidos conta com farta literatura. *Emily Dickinson: The Critical Revolution*, pela Universidade de

Michingan, de Klaus Lubbers, de 1968, e *Emily Dickinson's Reception in the 1890's: A Documentary History*, de Willis J. Buckingham, 1989, são alguns exemplos. A partir dos registros e das críticas sobre Emily Dickinson em jornais e revistas da época, reproduzidas por Buckingham, é possível retratar a entrada da poeta no mercado editorial estadunidense. Só no ano de 1890, há 60 registros em diferentes periódicos da época, tais como *Critic*, *Chicago Inter-Ocean*, *The New York Times*, *New York Tribune*, entre outros. Importante ressaltar que a maior parte do material publicado em jornais sobre ED foi reunido, de forma sistemática, por Mabel Todd. Em sua introdução, Buckingham agradece à biblioteca da Universidade de Yale pelo acesso à farta documentação de Todd, bem como à Biblioteca Robert Frost, do Amherst College, pelo acesso ao material de Higginson e Todd, além do trabalho de estudiosos que se debruçaram sobre esses registros, como Klaus Lubbers e Virginia Terris.

Para Buckingham, o grande número de notas e críticas sobre o trabalho de Dickinson, uma poeta desconhecida quando da publicação do primeiro volume⁵, só reitera a opinião de Lubbers. Para este, a boa recepção de Dickinson, no primeiro volume de poemas lançado em 1980, pode ser creditada em parte ao prefácio promocional de Higginson, bem como a sua defesa anônima ao trabalho de ED publicada na conceituada revista *Nation*, e à análise do crítico literário William Dean Howells, na coluna “Editor’s Study”, na *Harpers New Monthly Magazine*, em janeiro de 1891. O crítico descrevia o primeiro volume como “um acréscimo ímpar para a literatura mundial”⁶ (BUCKINGHAM, 1989, p. 64). O editor Roberts Brothers também desempenhou papel importante ao investir na difusão da obra da poeta junto aos críticos literários.

Antes mesmo do lançamento do primeiro volume, há mais de dez registros em periódicos sobre a obra e a autora, demonstrando um trabalho de preparação minucioso por parte de Higginson e Todd, bem como de Robert Brothers. O primeiro registro é de agosto de 1890: uma nota curta publicada pelo *Boston Letter* e assinada por Alexander Young, que era também correspondente em Boston para a revista *Critic*, prestigiada publicação literária semanal. O segundo, de setembro, é um longo ensaio do próprio Higginson, na *Christian Union*; o

⁵ A questão de que Emily Dickinson seria uma poeta desconhecida é refutada mais tarde, sobretudo diante da farta correspondência trocada com familiares e amigos.

⁶ “(...) a distinctive addition to the literature of the world.”

terceiro, outra nota de Young na *Boston Letter*, em outubro, sobre o lançamento da obra em novembro, e uma crítica positiva do trabalho que estava por ser lançado. Seguiram-se registros com transcrições de poemas, no mesmo mês, notas do lançamento propriamente dito, e um longo artigo de Todd, na *Home Magazine*, em novembro, sobre Emily Dickinson e sua obra. Só no ano de 1890 temos 60 entradas de publicações, notas, críticas, artigos ou transcrições sobre Emily Dickinson.

No 16º registro da listagem reproduzida por Buckingham, na coluna “Book and Authors”, do *Boston Home Journal*, de 22 de novembro de 1890, temos uma síntese de como o trabalho de Emily Dickinson foi apresentado ao público, como exemplifica o trecho que se segue:

Seus poemas foram escritos sem qualquer intenção de publicação; era apenas a maneira com a qual a escritora se expressava, e só dois ou três deles foram publicados em vida, e esses pela persistência sincera de seus queridos amigos.⁷ (BUCKINGHAM, 1989, p.22)

Os “queridos amigos”, no trecho citado, são Thomas Higginson e Mabel Todd, responsáveis não só pela compilação da obra como também pelas informações a respeito da vida da autora, cujo enredo vai se repetir em vários artigos de diferentes críticos literários. Higginson e Todd pareciam querer justificar as extravagâncias de Emily Dickinson, à luz das regras poetológicas vigentes à época, e o próprio desconhecimento da obra de Dickinson por parte de seus pares, dos críticos e do público, a partir de uma imagem fortemente construída na personagem reclusa e avessa à publicação. Segundo Buckingham, em nota que acompanha o 10º registro, o prefácio de Higginson foi bastante utilizado como subsídio para os artigos sobre a vida da autora, e a defendia, de certa forma, de uma eventual crítica quanto à estranheza da obra: “Afinal de contas, quando um pensamento tira o fôlego de alguém, uma lição de gramática parece uma impertinência”⁸ (BUCKINGHAM, 1989, p. 14).

A recepção do público, e também da crítica, foi extremamente positiva a princípio. Na coluna “The Best Five Books of the Decade”, da *Critic*, publicada

⁷ “Her poems were produced absolutely without the thought of publication; they were solely the writer’s way of expressing her own mind, and only two or three of them got into print in her life, and those by earnest persuasion of loving friends.”

⁸ “(...) after all, when a thought takes away one’s breath away, a lesson on Grammar seems an impertinence.”

em dezembro de 1890, dos 18 escritores e críticos convidados a listar os cinco melhores livros da década, dois incluíram a obra de Emily Dickinson. No que diz respeito ao sucesso de público, a obra alcançaria sua 4ª edição já em fevereiro de 1891. Mas a boa recepção da obra de Dickinson, evidenciada logo de início, começou a ser questionada. Andrew Lang, crítico literário britânico bem conhecido nos EUA, refutou a crítica de Howells; e, mais adiante, em março de 1891, com uma crítica negativa, publicada na *Scribner's Monthly*, rebateria a principal defesa de Higginson, em seu prefácio, da prevalência do pensamento sobre a exatidão da forma. Outra crítica negativa, creditada ao poeta e crítico Thomas Bailey Aldrich, editor da *Atlantic*, importante veículo literário da região, de janeiro de 1892, e republicada por Richard Henry Stoddard, outro crítico literário eminente da época, teve bastante repercussão. O interesse pela obra de Emily Dickinson arrefeceu; segundo Buckingham, o segundo volume, *Poems*, publicado em 1891, alcançou apenas um pouco mais da metade do volume de vendas do primeiro. *Letters*, publicado em 1894, e o terceiro volume de *Poems*, publicado em 1896, tiveram um volume de vendas de dois mil exemplares cada.

A primeira recepção da obra de Dickinson, destaca Buckingham, terminaria no início dos anos 1900, e a poeta permaneceria presente apenas em citações de pé de página em compêndios literários por quase vinte e cinco anos. Mas, embora em menor escala, o interesse pela poeta persistiu por parte de alguns curiosos – inclusive críticos – sobre a vida e a obra daquela poeta que vinha sendo revelada de forma fragmentária, envolta em um tanto de mistério. A segunda recepção, poderíamos dizer, ocorreria já nos anos 1950. O artigo "Late Thaw of a Frozen Image", de 21 de fevereiro de 1955, (republicado por Jay Leyda na *The New Republic*, em 2013, sob o título "Emily Dickinson's Reputation Totally Shifted in 1955") anunciava:

Antes do final do verão, vamos testemunhar um evento dos mais importantes e perturbadores na literatura americana – pela primeira vez todos os poemas manuscritos de Emily Dickinson serão publicados da maneira como ela os deixou, e pela primeira vez um volume intitulado *Os Poemas de Emily Dickinson* fará jus ao título. Thomas H. Johnson, o editor do texto na versão de Harvard (um projeto, aliás, de iniciativa de Matthiessen, em 1945), é o primeiro a acreditar na publicação do trabalho da forma em que foi feito, sem quaisquer ajustes. E, também pela primeira vez, os poemas devem aparecer sem serem confinados a categorias (algumas de suas melhores alegorias não serão mais enterradas na

seção “Natureza”), sendo organizados de forma cronológica.⁹ (LEYDA, 2013, n.p.)

Na introdução da obra *The International Reception of Emily Dickinson*, Domhnall Mitchell e Maria Stuart (2009) ressaltam que as obras editadas entre 1914 e 1945 mantiveram o interesse por Emily Dickinson. Foram editadas um total de seis obras no período: três edições por Martha Dickinson Bianchi, sua sobrinha, em 1914, 1924 e 1932; duas por Alfred Leete Hampson, em 1929 e 1935; e outra por Mabel Looms Todd (amante do irmão de Emily) e Millicent Todd Birgham (filha de Mabel Looms), em 1945. Segundo os autores do texto introdutório:

(...) é claro que suas publicações, editadas de forma isolada e ao longo do tempo, ajudaram a manter a visibilidade de Dickinson junto ao público leitor até o surgimento das edições de Harvard, em 1955 e 1958, da obra *Poems and Letters*, editadas por Thomas H. Johnson e Johnson e Theodora Ward, respectivamente.¹⁰ (MITCHELL; STUART, 2009, p.1)

No que diz respeito não só à obra como à criatura, a figura de Emily Dickinson – solitária, esquisita, avessa à exposição –, criada pelos seus primeiros editores de forma a atenuar a estranheza de sua obra, também teve papel importante na difusão de seu trabalho: “artigos e críticas tornam-se contribuições importantes, assim como biografias e relatos biográficos”¹¹ (MITCHELL; STUART, 2009, p.3). Vale citar o *cartoon* de 1989, intitulado “Failed Business #38”, republicado na *Comic Power*, com o qual Mitchell e Stuart dão início à introdução sobre a recepção internacional de ED. O *cartoon* exibe o pacote especial de viagem da “Agência de Turismo Emily Dickinson”, com direito a quatro dias e três noites dentro do próprio quarto. Eles destacam também a importância da peça *The Belle of Amherst* escrita por William Luce, em 1976,

⁹ “Before the end of Summer we shall see a major and troubling event in American literature — for the first time all of Emily Dickinson’s manuscript poems will be printed as she left them, and for the first time a volume entitled *The Poems of Emily Dickinson* will have full right to the title. Thomas H. Johnson, the editor of the Harvard variorum text (a project, by the way, that was called for by Matthiessen in 1945), is the first to trust the work to appear in print as it stands, with no tinkering. And, also for the first time, the poems are to appear outside the confinement of categories (no longer will some of her best allegories be buried in the “Nature” department), arranged in a single chronology.”

¹⁰ “(...) it is clear that their separate and incremental publications helped to keep Dickinson in the public eye right up to the appearance in 1955 and 1958 of the Harvard editions of the *Poems and Letters*, edited by Thomas H. Johnson, and by Johnson and Theodora Ward.”

¹¹ “articles and reviews make important contributions, as do biographies and biographical anecdotes”

que, embora tenha sido considerada caricata por alguns leitores de ED, obteve muito sucesso em vários países, incluindo o Brasil.

Mas podemos também considerar uma outra reescrita, de uma Emily diferente, mais atual, não tão solitária ou esquisita. ED tinha uma rede de amigos ou conhecidos, segundo registros, para os quais enviava cartas com os seus poemas. A correspondência de ED, parte dela depositada na Amherst Library, como a carta dirigida a Elizabeth Hoar (Johnson Letters#864), é um entre os vários exemplos. Os documentos digitalizados podem ser facilmente acessados nos arquivos dispostos em Emily Dickinson Collection, disponíveis em <https://acdc.amherst.edu/collection/ed>. Nesse sentido, ED parecia não ter aversão social alguma e saber muito bem o que fazia ao transgredir as normas poetológicas de sua época.

1.3

A recepção de Emily Dickinson no Brasil

A publicação de ED na íntegra, sem as correções feitas pelos editores anteriores, no volume *The Poems of Emily Dickinson*, por Thomas Johnson, lançado em 1955, foi um marco importante. Além de resultar na ressignificação da obra de Emily Dickinson nos EUA, por muito tempo reconhecida como uma espécie de “diamante bruto”, do qual se procurava desculpar as inconsistências da forma, parece ter impulsionado o prestígio da autora em outros países, como o Brasil. Não parece ser por acaso que o primeiro livro inteiramente dedicado aos poemas de Dickinson seria publicado no país em 1956, um ano após a edição de Harvard.

A presença de Dickinson no sistema literário brasileiro remonta ao início do século XX, e seus poemas vinham sendo traduzidos de forma esparsa, principalmente por poetas. Em “Emily Dickinson in Brazil”, Carlos Daghlían (2009) expõe década a década a inserção da obra da poeta no Brasil. Segundo Daghlían, a presença de ED era ainda incipiente nos anos 1940, embora Manuel Bandeira já houvesse traduzido dois de seus poemas em 1928. A poeta teve cinco poemas traduzidos por Bandeira, em 1943 e 1948, e um capítulo dedicado ao seu trabalho, “Sensibility and Consciousness in Lyric Poetry”, na obra traduzida A

Literatura dos Estados Unidos, de Morton D. Zabel, lançada no Brasil em 1947, pela editora Agir. Outra menção a ED diz respeito a uma única estrofe do poema “I’m Nobody”, incluída no livro *História da Literatura Norte-Americana*, de Thomas H. Dickinson, lançado no Brasil em 1948 pela editora Progresso.

A partir dos anos 1950, ED ganha mais destaque no sistema literário brasileiro, graças à participação de poetas e críticos literários, como Cecília Meireles, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Mário Faustino, entre outros. Merece menção especial, entretanto, a importância do trabalho de crítico literário Mário Faustino. Além de poeta e tradutor, é como crítico que Faustino ganha relevância neste trabalho, um grande patrono! Com uma coluna dominical intitulada Poesia-Experiência, de 1956 a 1958, no *Jornal do Brasil*, de grande circulação à época, Faustino exerceu um papel importante na crítica literária, na produção poética e na disseminação de novos (ou não tão novos) autores, como Emily Dickinson. Vale mencionar que Faustino estudou Teoria Literária e Literaturas Norte-Americanas nos EUA, com bolsa do Institute of International Education, de 1951 a 1953 (PESSÔA, 2017), o que reforça o poder da patronagem, no caso a dos EUA, no sentido de disseminar suas obras e autores em sistemas literários de outros países, por meio de programas culturais e acadêmicos.

A primeira obra inteiramente dedicada a Emily Dickinson foi publicada em 1956, com 41 poemas traduzidos por Olívia Krähenbühl (Saraiva), e seguiram-se a de Vera das Neves Pedroso, em 1965, com 200 poemas (Lidador), e a de Aíla de Oliveira Gomes, em 1985, com 109 poemas (T.A Queiroz/Edusp). Outras obras viriam a seguir: também em 1985, a tradução de Idelma Ribeiro de Farias; em 1999, uma tradução de Isa Mara Lando e outra de Lúcia Olinto; e nos anos 2000, traduções de José Lira (2006), Ivo Bender (2007), Augusto de Campos (2008), Isa Mara Lando (2010) e outra de José Lira (2011). Emily Dickinson passou, assim, a ser conhecida por um público maior, com seis publicações de diferentes tradutores destinadas exclusivamente à obra da poeta num período de quatro décadas, a partir de 1956. No início dos anos 2000, o interesse por ED não parecia arrefecer, com quatro publicações ao longo dos dez primeiros anos. Com uma poética pouco compreendida no século XIX, até dentro do próprio sistema

literário de origem, a poeta estadunidense parece ter alcançado posição de destaque no sistema literário brasileiro a partir do século XX.

As críticas acerca da obra de Emily Dickinson antes dos anos 1950, segundo Daghlían, se resumiam a poucas inserções em jornais e revistas, algumas das quais em artigos não assinados, ou tinham por foco as peculiaridades da vida da poeta. Em consulta à Hemeroteca digitalizada da Biblioteca Nacional, podemos encontrar o primeiro registro sobre ED no *Jornal do Brasil*, em 1952, no artigo “Emily Dickinson e Machado de Assis”, assinado por Pizarro Drummond (14 e 15/12/1952, p.1). No mesmo veículo, de 1955 a 1958, constam 16 registros. A título de exemplo, vale citar o primeiro, de 1955, “Mulheres renovadoras da poesia norte-americana”, em artigo assinado por Gilberto Freyre (16/02/1955, p.5); e o terceiro, sob o título “O livro indispensável”, no Suplemento Dominical, sobre o lançamento da obra *Videntes e Sonâmbulos*, antologia organizada por Oswaldino Marques, incluindo 33 poetas norte-americanos, dentre os quais Walt Whitman, Ezra Pound, Robert Frost, Longfellow e Emily Dickinson (3/6/1956, 2º Caderno, p. 2). Nesse registro, o papel da patronagem é evidente:

Trata-se de uma edição do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. Volume de 300 páginas, apresentando traduções feitas por Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Domingos Carvalho da Silva, Orígenes Lessa, Jorge de Lima, Machado de Assis, Olegário Mariano, Cecília Meireles, e outros nomes importantes de nossas letras. (*JORNAL DO BRASIL*, 3/6/1956, 2º Caderno, p.2)

O sexto registro, ocupando meia página também do Suplemento Dominical, foi publicado na coluna “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, em 3/2/1957 (2º Caderno, p.5), com um breve histórico sobre a poeta e transcrições de sete poemas de ED, no original e em tradução livre, ou “não versificada”, como ressalta a matéria. Como já mencionado, quem assinava a coluna era Mário Faustino, crítico literário dos mais importantes na difusão da obra de ED. Em 1958, uma nota na coluna “Livros: mercado externo” anuncia: “A Harvard University Press edita 1.949 cartas e 125 fragmentos da correspondência de Emily Dickinson, reunidas por Johnson & Ward no paciente trabalho de reconstituição do mito ED” (*JORNAL DO BRASIL*, 8/10/1958, 2º Caderno, p. 8).

Já no *Correio da Manhã*, podemos encontrar dois registros no ano de 1950, e, de 1955 a 1958, um total de nove referências a ED. Vale destacar a

matéria publicada no dia 11 de outubro de 1958, intitulada “Grande atividade das editoras universitárias norte-americanas”, com o subtítulo “declarações do professor E. W Parks, que está realizando uma série de palestras no Brasil sobre a vida e a história dos EUA – Exposição no Rio”:

No Rio, o professor Parks está também realizando uma série de palestras sobre a literatura norte-americana no auditório da Embaixada dos Estados Unidos, sob o patrocínio do Instituto Brasil – Estados Unidos (...). (*CORREIO DA MANHÃ*, 1º Caderno, p. 14, 17 de outubro de 1958)

Não há dúvida de que no Brasil, assim como feito com a obra quando de sua publicação nos EUA, houve uma preparação para a inserção de Emily Dickinson junto ao público leitor brasileiro. Exemplos disso são as coletâneas de poetas norte-americanos e o trabalho de difusão da cultura, como as palestras dadas pelo professor Parks e o programa desenvolvido pelo Serviço de Informação dos Estados Unidos, conhecido como USIS, que garantia a distribuição de livros para todas as universidades e bibliotecas do país. Nos anos 1960, esclarece Daghlían, a tradução de Vera das Neves Pedroso do livro *An Interpretative Biography*, de Thomas H. Johnson (Harvard UP, 1967), intitulada *Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson*, lançada em 1965, pode ser considerada como o ponto alto na difusão de ED na década, muito bem distribuída pela editora Lidador, contando com apoio na distribuição por parte do USIS. Daghlían cita ainda George Monteiro, Professor Fulbright, que chegou ao Brasil em 1969 para atuar na Universidade de São Paulo, onde ficou até 1970, dando grande impulso à divulgação da obra de ED na comunidade acadêmica.

Mas foi a década de 1980, na opinião do estudioso, a melhor entre todas as outras. A divulgação da poeta, impulsionada pelo centenário de sua morte, contou com publicação de artigos críticos importantes sobre sua poesia, assinados por poetas de renome, como Carlos Drummond de Andrade; a tradução de Aíla de Oliveira Gomes, *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, em 1985, que ganhou o Prêmio Jabuti, o mais importante prêmio literário do país; a primeira conferência nacional a respeito da obra de Dickinson, realizada na Universidade Federal da Bahia; a peça teatral *The Belle of Amherst*, com tradução de Julieta Drummond, estrelada pela atriz Beatriz Segall e dirigida pelo estreante Miguel Falabella, em 1984 e 1985, que em português recebeu o título de *Emily*. A

conferência nacional sobre Dickinson, realizada em novembro de 1986, teve a participação de 60 estudiosos, além de estudantes de dez estados brasileiros, resultando ainda na reunião dos trabalhos apresentados em *Estudos Linguísticos e Literários*, publicação da Universidade Federal da Bahia. A peça, encenada nas principais capitais do país, teve enorme repercussão, estimulando também a venda da tradução de Aíla Gomes, bem como o lançamento de outras traduções. Segundo Daghlían, é possível estimar que um total de 200.000 pessoas tenha assistido à peça em todo o Brasil, no período de um ano e meio em que esteve em cartaz. Importante observar também o papel da patronagem por parte do governo dos EUA, e de forma bem explícita. Nas encenações nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, os adidos culturais norte-americanos convidavam professores e estudantes universitários de Letras/Inglês para discutir a peça ao final das sessões.

Nos anos 1990, ED continuou forte na cena literária brasileira, com um número crescente de traduções de seus poemas em livros e periódicos: “Traduções de 202 poemas envolveram 27 tradutores, seis deles poetas”¹² (DAGHLÍAN, 2009, p.145). Além de livros exclusivamente dedicados ao trabalho da poeta, como as obras de Isa Mara Lando, *Fifty Poems/Cinquenta Poemas*, pela editora Alumni, e de Lucia Olinto, *Dickinson, Emily: 75 Poems*, pela 7Letras, ambos em 1989, sua presença era constante em antologias publicadas nessa mesma época, como a *Antologia da Nova Poesia Norte-americana*, editada pela Civilização Brasileira, em 1992; *Perfil da Literatura Americana*, pelo Serviço de Divulgação dos EUA, em 1994; além da obra *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom, em tradução de Marcos Santarrita, pela Objetiva, em 1995. O volume de estudos teóricos a respeito da tradução de poesia, de maneira geral, e os estudos críticos da poética e das traduções de ED propriamente ditos também proporcionaram consequente impulso para a disseminação de sua obra. Se, nos anos 1990, o volume de trabalhos acadêmicos acerca da obra e/ou tradução de ED incluiu três dissertações de Mestrado e alguns artigos e capítulos em livros, nos anos 2000 o volume aumentou significativamente.

Emily Dickinson viveu no século XIX, foi reconhecida somente no século XX e parece ainda mais viva no século XXI. Conforme tabela de Daghlían

¹² “Translations of 202 poems engaged 27 translators, six of them poets.”

(2009), só no ano de 2007 já haviam sido publicadas seis obras, vinte artigos, quatorze críticas em jornais e revistas, cinco dissertações de Mestrado, uma tese de Doutorado, além de sete trabalhos apresentados em conferências nacionais acerca da obra de ED. A segunda conferência dedicada a Dickinson no Brasil foi realizada na Universidade Federal da Paraíba, em 2006, embora com repercussão bem menor do que a primeira e mais restrita à região nordeste. Em julho de 2008, Daghlían destacaria no texto de apresentação do site que torna disponível seu levantamento das traduções de ED, no Brasil e em Portugal, que nos dois anos anteriores tinham sido publicadas duas antologias bilíngues importantes, uma em tradução de José Lira, com 245 poemas traduzidos, e outra de Ivo Bender. O pesquisador afirma que “o Brasil pode ser considerado um dos países que mais têm traduzido a obra da poeta americana” (ALIBERTI, 2008, n.p.). Estudioso de ED desde 1957, Daghlían faleceu em 2016, e, infelizmente, o trabalho de pesquisa e levantamento acerca das traduções de ED no Brasil e em Portugal foi interrompido, com o último registro em 2015. Mas não há dúvida de que a poética dickinsoniana continua a despertar o interesse de críticos, teóricos, tradutores e leitores, diante do desenvolvimento de trabalhos que fazem menção a sua obra, entre os quais os de José Lira, “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson” (2000), e o de Paulo Henriques Britto, “A tradução para o português do metro de balada inglês” (2008). Vale destacar também a 2ª edição, revisada e ampliada, lançada em 2015 (1ª edição em 2008), de *Emily Dickinson: Não sou ninguém*, de Augusto de Campos. Outro destaque é o aguardado volume com a tradução para o português da obra completa de ED, pelo teórico, crítico e tradutor Adalberto Müller. Curiosamente, o último dado inserido por Daghlían, em dezembro de 2015, registrava justamente a publicação de Müller, “Emily Dickinson: imagem, ritmo, pensamento”. O lançamento da obra completa de ED, em português, dará ainda mais impulso para novas reescritas.

“Um frasco de rocio – ”: fundamentação teórica

(...) o que é preciso reconstruir na tradução poética é uma totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição visual de símbolos gráficos sobre o papel.

PAULO HENRIQUES BRITTO

Com o intuito de analisar a chegada e a permanência da obra de ED no país a partir de um viés sociológico, como já mencionei, vou focar os agentes envolvidos na seleção e difusão de suas traduções, incluindo tradutores, editores, críticos, patronos. Adotarei uma abordagem descritivista de viés diacrônico, considerando o contexto, de 1928 a 2010, para determinar os fatores envolvidos na tradução e retradução dos poemas de ED ao longo desse período, sem me ater a críticas minuciosas das estratégias utilizadas. Pretendo observar, contudo, as diferenças entre as primeiras traduções de ED no Brasil, de Manuel Bandeira (1943, 1948), Cecília Meireles (1954) e outros, em meados do século XX, e as que foram realizadas no final dos anos 1990 e início de 2000. Meu intuito é tentar identificar eventuais mudanças ocorridas ao longo do tempo ou no perfil desses agentes, as quais justificariam essas diferenças. A proposta deste trabalho não é focar as estratégias tradutórias propriamente ditas, nem avaliar se essas reproduzem em maior ou menor grau uma suposta intenção autoral ou leituras/interpretações canônicas. A atuação dos agentes e a patronagem podem revelar, contudo, o conjunto das forças que propiciaram a produção e a circulação dessas traduções e que estabeleceram eventualmente a diferença na forma ou na estratégia utilizada. Citando Marcia Martins (1999), os estudos descritivos da tradução adotam uma “postura não avaliativa, que visa explicar, entender e desvelar tanto o produto quanto o processo tradutório sem emitir julgamentos de valor ou efetuar comparações minuciosas com o texto-fonte” (p. 49-50). Tendo por foco o contexto sistêmico, vou seguir, como já aponte no início, as abordagens, reflexões e conceitos de Even-Zohar, Lefevere, Bourdieu, Paulo Britto, Arrojo, Lira, Daghlían, entre outros.

As teorias levantadas nos Estudos da Tradução, principalmente depois da virada cultural, trouxeram luz às forças que atuam dentro de um “sistema

literário”, resultante de um “conjunto de sistemas interligados”. Repito esse trecho, já utilizado na introdução, para chamar atenção para os termos “sistema literário” e “conjunto de sistemas interligados”, que estão inseridos no paradigma conhecido como Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar, que serviu de base para importantes avanços nos Estudos da Tradução. Tendo sido utilizada como um arcabouço teórico flexível e abrangente, foi seguida de estudos e pesquisas aplicadas, com uma abordagem descritivista. Theo Hermans (1985), na introdução do volume *The Manipulation of Literature*, discorre justamente sobre a posição quase marginal da tradução na teoria literária e a criação de um novo paradigma a partir da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e dos estudos descritivistas que se seguiram, com uma abordagem sistêmica e funcional da tradução. Gideon Toury deu início aos Estudos Descritivos da Tradução, lançando a base de sua concepção teórica no volume *In Search of a Theory of Translation*, em 1980. Com isso, e principalmente com a “virada cultural”, ampliou-se o escopo dos estudos sobre a tradução, que não se restringiriam mais a um simples cotejo de texto fonte e texto meta, mas passariam a contemplar questões mais complexas, como “contextualizar a tradução, isto é, examiná-la a partir de sua inserção num dado ambiente sociocultural, em vez de encará-la como uma operação linguística puramente formal” (MARTINS, 1999, p. 38). Também passariam a ser pensados a noção de tradução como manipulação (HERMANS, 1985) e os conceitos de patronagem e reescrita (LEFEVERE, 1992), dentre outras questões.

2.1

A Teoria dos Polissistemas

Even-Zohar desenvolve sua teoria dos polissistemas inspirado pelas ideias dos formalistas russos (década de 1920) e estruturalistas checos (anos 1930 e 1940). Para os formalistas, uma obra literária não poderia ser estudada de forma isolada, mas como parte de um sistema literário, interligado a outras esferas, como a política, social e econômica. Diante desses vários sistemas interligados, Even-Zohar (1970) cria o termo “polissistemas”, conceito por ele definido como “um

sistema de sistemas” – um agregado de sistemas heterogêneo e hierarquizado que dá origem a estratos que disputam entre si a posição dominante:

Um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se entrecruzam e, parcialmente, se sobrepõem, utilizando opções diferentes e concorrentes, embora funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes.¹³ (MUNDAY, 2012[2001], p.166)

O teórico reage contra o que ele considera “falácias da abordagem estética tradicional”¹⁴ (MUNDAY, 2012[2001], p.165), que privilegiaria a “alta” literatura em detrimento de outras, entre as quais as de gêneros considerados menos nobres, como a literatura infantil, *thrillers* e a literatura traduzida. Isso já seria um exemplo de que há forças operando dentro do sistema de forma a privilegiar ou eleger uma dada obra. A literatura traduzida, para Even-Zohar, operaria também dentro de um sistema próprio, sendo a seleção de uma determinada obra a ser traduzida, bem como as regras ou estratégias tradutórias utilizadas, resultantes desse sistema, ou melhor, das forças atuantes dentro desse e de outros sistemas. O teórico entende que há uma hierarquia dinâmica dentro do sistema literário, submetido às pressões/tensões atuantes neste e em outros sistemas. A tradução pode ocupar a posição primária (inovadora) ou secundária (conservadora); o centro (predominante) ou a periferia (marginal); considerando ainda que, devido a uma tensão constante entre esses opostos, as posições podem se inverter. O que antes ocupava a periferia pode vir a ocupar o centro, e vice-versa. Ainda segundo o teórico, a posição que a literatura traduzida ocupa no sistema, seja primária ou secundária, condiciona a estratégia tradutória utilizada:

Se ocupar a posição primária, os tradutores não sofrem coerções no sentido de seguir os padrões literários da língua de chegada e estão mais aptos a romper convenções. (...) Por outro lado, se a literatura traduzida ocupar a posição secundária, os tradutores tendem a utilizar os padrões culturais da língua de chegada para os TT (...).¹⁵ (MUNDAY, 2012[2001], p 168)

A ideia de sistemas interligados, de forças/pressões atuantes, da posição primária ou secundária que determinado texto ocupa em determinada época, seja

¹³“A multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.”

¹⁴“(…)the fallacies of the traditional aesthetic approach”

¹⁵ “If it is primary, translators do not feel constrained to follow target literature models and are more prepared to break conventions. (...) On the other hand, if translated literature is secondary, translators tend to use existing target-culture models for the TT (...)”

obra originária ou tradução, é fundamental para este estudo sobre Emily Dickinson. A noção de sistema ou polissistema vale tanto para a obra quanto para a tradução. No caso da inserção da obra de ED nos EUA, constatamos que houve pouco ou nenhum interesse por parte da crítica ou do público pelos esparsos poemas que a poeta publicou em vida. Tendo sido publicada quatro anos após sua morte e cerca de 50 anos depois na íntegra, a canonização de ED nos Estados Unidos parece ter sido motivada por forças existentes dentro do polissistema literário dos EUA. Da mesma forma, é preciso levar em conta o polissistema literário brasileiro para procurar entender a motivação – como, quando, por que e de que forma – sua obra foi traduzida no Brasil ao longo dos anos 1920 a 2015.

É interessante observar que a difusão de sua obra parece ter sido propícia em uma dada conjuntura. Emily Dickinson não participou ativamente do cenário literário em sua época, mas seria consagrada anos depois, tendo sido incluída numa antologia de poetas norte-americanos famosos publicada em 1950, conforme crônica de Holland Cotter, na edição internacional do *New York Times*, na coluna “Arts & Design”, de 13 de maio de 2010:

Tive contato pela primeira vez e cresci com uma Dickinson que conheci também por meio de alguns livros. Fui apresentada a ela através de um volume quadrado e fino, *Famous American Poets*, de Laura Benét. Publicado em 1950, consistia de biografias bem positivas, breves e ordenadas cronologicamente, de autores populares, que iam de Clement Clarke Moore a Carl Sandburg, com Dickinson entre eles.¹⁶ (COTTER, 2010, n.p.)

De fato, Emily Dickinson publicou apenas poucos poemas em vida, em revistas de pouca circulação nacional, mas parece que o interesse por sua obra ganharia relevo com a publicação póstuma de seus poemas e biografias, ao ponto de ser editada, em versão original, sessenta anos após sua primeira publicação, como destacaria ainda Cotter:

Uma edição em três volumes com seus poemas completos, livres dos “aperfeiçoamentos” vitorianos, finalmente surgiu em 1955. A biblioteca de minha cidade adquiriu um exemplar, e me debrucei sobre eles. A poeta nostálgica de Benét estava lá, mas encontrei também uma escritora tensa, intensa, que era surpreendentemente imprudente, escrevia sobre segurar uma bomba no peito, ter

¹⁶ “The Dickinson I first knew and grew up with also came from a pair of books. My introduction was a thin, square volume called “Famous American Poets” by Laura Benét. Published in 1950, it consisted of brief, chronologically ordered, determinedly upbeat biographies of popular writers from Clement Clarke Moore to Carl Sandburg with Dickinson right in the middle.”

medo de possuir um corpo e a sensação de ter algo rompendo sua mente.¹⁷
(COTTER, 2010, n.p.)

Por que ED teria sido ignorada em sua época? Teria sido o esforço de seus primeiros editores responsável pelo interesse despertado pela poeta? Teria sido “a personagem”, a figura reclusa divulgada por meio de suas cartas e biografias? Teria sido o trabalho dos teóricos e críticos literários que se seguiu à publicação exemplar da Harvard, em 1955? Teria sido a questão da poética? Teria sido sua poética considerada transgressora ou estranha para as normas que vigoravam à época? Quais os fatores que determinaram seu reconhecimento? Essas são algumas das questões que podem ser explicadas ao entender a tradução como parte de um sistema complexo, um conjunto de sistemas interligados, ou polissistemas. Não é um sistema estático, há forças que atuam dentro dele, como as levantadas por Bassnett e Lefevere, que mencionarei mais adiante. Forças essas que atuam e produzem efeitos em ambos os sistemas, no sistema literário de partida e de chegada; no caso de Emily Dickinson, no dos Estados Unidos e no do Brasil, isto é, no contexto da obra originária e no das traduções. São elas que podem impedir ou contribuir para a circulação de uma dada obra ou tradução, alterar, criar novos significados, ressignificar a obra ou o autor. Forças que são movidas por interesses políticos, sociais e econômicos, e não apenas literários, o que faz da tradução um poderoso instrumento de manipulação.

2.2

Tradução como manipulação

Como Theo Hermans destaca em “Translation studies and a new paradigm” (1985), a teoria dos polissistemas considera a tradução literária como um dos elementos, dentre muitos, que operam numa luta constante pela posição dominante num sistema com vários estratos e subdivisões;

Em dada literatura, traduções podem por vezes se constituir num subsistema separado, com suas próprias características e modelos, ou ser mais ou menos

¹⁷ “(...)A three-volume edition of the complete poems, cleaned of Victorian “improvements,” finally arrived in 1955. My town library acquired a copy, and I pored over it. I found Benét’s wistful poetess there, but I also found another writer, a tense, intense, startlingly imprudent one, who wrote about holding a bomb in her bosom, being afraid to own a body, and feeling a cleaving in her mind.”

integradas ao sistema interno; podem se tornar parte do prestigioso centro do sistema ou permanecer como um fenômeno periférico; podem ser utilizadas como forças iniciais controversas à poética dominante ou podem também assegurar e reforçar as convenções prevalentes.¹⁸ (HERMANS, 1985, p. 11)

Nesse sentido, Hermans acredita que, considerando a literatura da língua meta, “todas as traduções implicam um grau de manipulação do texto fonte para um determinado propósito”¹⁹ (1985, p.11). Essa manipulação se dá para adequar as traduções às expectativas do sistema receptor, garantindo, assim, que sejam aceitas e celebradas. A noção de manipulação está vinculada ao caráter funcional e sistêmico da tradução, como explicita Martins:

a função potencial de uma tradução no sistema receptor determina sua realização linguístico-textual, ou seja, o *produto*, o qual, por sua vez, governa tanto as estratégias através das quais o texto-alvo é gerado a partir de um texto-fonte, quanto as relações que os mantêm integrados, ou seja, o *processo*. (MARTINS, 2002, p.38-39)

Logo, essa manipulação é voltada para a função que se pretende que o texto traduzido ocupe na cultura receptora. Com foco, portanto, no sistema receptor, que é de onde partem as traduções, e abandonando o viés normativo, a abordagem descritivista, sobre a qual discorrerei adiante, passa a considerar outros elementos importantes no processo de tradução: o contexto da época, a função da tradução, o público a que se destina. A título de exemplo, é fácil entender que uma tradução destinada a um público leitor infantil seja diferente de uma destinada ao segmento adulto. Nesse caso, a diferença por conta da função ou do público a que se destina é evidente. Algum grau de manipulação, que pode ser mais explícito ou quase imperceptível, existirá sempre. No que diz respeito à questão ideológica, a manipulação serve tanto para “apagar” quanto resgatar determinada obra ou autor. Como exemplo, cito outros trechos do artigo de Holland Cotter, no *New York Times*:

Não é de causar surpresa que, após décadas de observação cuidadosa, haja inúmeras versões de Emily Dickinson disponíveis.

¹⁸ “In a given literature, translations may at certain times constitute a separate subsystem, with its own characteristics and models, or be more or less fully integrated into the indigenous system; they may form part of the system’s prestigious centre or remain a peripheral phenomenon; they may be used as ‘primary’ polemical weapons to challenge the dominant poetics, or they may shore up and reinforce the prevailing conventions.”

¹⁹ “all translations implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.”

Se antes os estudiosos tinham por foco seu isolamento, agora passaram a considerar sua vida agitada, cheia de gente. (Sua correspondência é endereçada a mais de cem pessoas.) (...)

A teoria feminista e os estudos *queer* têm contribuído para remodelar o perfil de sua personalidade. (...)

(...) Dickinson foi uma figura útil em dois períodos da história americana, que tiveram muito em comum. Nos anos 1890, uma nação rica e perturbada pelo urbanismo, pela imigração e pela violência racial estaria se voltando, com nostalgia, para uma versão rural de si mesma, mais simples, básica. Dickinson, vendida como uma figura folclórica de cidade pequena cujo isolamento se devia à rejeição do mundo moderno, tornou-se uma voz desse passado.

Ela desempenhou papel semelhante nos anos da Guerra Fria. Enquanto a paranoia do comunismo e da destruição nuclear aumentava no mesmo compasso em que crescia a expansão bélica americana, o país passou a sonhar de novo com um passado, mas este povoado por pioneiros com temor a Deus. Dickinson, a individualista com jeitinho de freira, novamente era uma figura bem adequada.²⁰ (COTTER, 2010, n.p.)

Como podemos depreender da crônica de Cotter, Emily Dickinson tem uma posição de destaque no polissistema literário estadunidense a partir da segunda década do século XX, ao ponto de ser incluída numa antologia dos principais poetas dos EUA, publicada em 1950. Tanto a figura quanto a obra da poeta parecem ter sido moldadas de acordo com determinadas épocas. Outro ponto a ser observado é o número de biografias de ED, que remontam aos anos 1920, e de críticas literárias cujo tema tem por foco sua obra, dos anos 1960, que foram listadas em paratexto no livro de Aíla de Oliveira Gomes. No Amherst College Archives and Special Collections, da Amherst College Library, acervo organizado em oito séries, das quais uma se refere à mídia, podemos encontrar artigos publicados em jornais de 1935. Dickinson parece ter se mantido viva por meio de suas biografias, e sua obra só foi recuperada pela crítica literária anos depois. Ao ser lançada pela primeira vez, em 1890, ED parecia chamar atenção mais pela imagem que havia sido criada da poeta solitária. Com a publicação de

²⁰ “Unsurprisingly, after decades of close attention, there are many versions of Emily Dickinson to choose from.

Where scholars once focused on her isolation, they’re now seeing her life as clamorous with company. (Her written correspondence extended to upward of a hundred people.) (...)

Feminist theory and queer studies have contributed to reshaping her personality profile. (...)

(...) Dickinson was a useful figure to two American eras with much in common. In the 1890s a rich nation unnerved by urbanism, immigration and racial violence was looking back with nostalgia for a simpler, whiter, rural version of itself. Dickinson, sold as a kind of village folk figure whose withdrawal was a rejection of the modern world, became a spokeswoman for that past.

She played a related role in the cold war years. As paranoia about Communism and nuclear destruction grew in lockstep with expanding American might, the country again dreamed up a yesterday, this one peopled by God-fearing pioneers. Dickinson, the nunlike individualist, again filled the bill.”

seus poemas na íntegra, em 1955, sua obra ganhou nova significação e alcançaria destaque no meio literário dos EUA e do exterior.

2.3

A abordagem dos Estudos Descritivos da Tradução

Recorrerei também ao trabalho de Hermans (1985) para resumir os pressupostos da abordagem descritivista e destacarei, ao final, o quanto ela se insere nesta pesquisa. Segundo o teórico, essa abordagem teve início em meados dos anos 1970, a partir do arcabouço teórico abrangente e flexível apresentado pela Teoria dos Polissistemas. Um grupo de estudiosos dispersos em termos geográficos e com um amplo e diverso campo de interesses se formou em torno de pressupostos básicos, dando início aos Estudos Descritivos da Tradução. Como bem sintetiza Martins, os estudiosos partilhavam:

(...) uma visão da literatura como um sistema dinâmico e complexo; a convicção de que deve haver uma interação permanente entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo (portanto, não normativa) e voltada para o texto-alvo, além de funcional e sistêmica; um interesse pelas normas e coerções que governam a produção e a recepção de traduções; pela relação entre a tradução e outros tipos de reescrita e pelo lugar e função da literatura traduzida tanto num determinado sistema literário quanto na interação entre literaturas. (MARTINS, 2002, p.33)

A visão da literatura como um sistema em constante movimento representou uma ruptura com a antiga tradição prescritiva dos estudos até então. A abordagem descritivista não visa julgar ou propor uma solução “correta” para a tradução de uma obra qualquer, mas antes descrever os fenômenos tradutórios para entendê-los e explicá-los, determinando os fatores que podem ter contribuído para o emprego de determinadas estratégias tradutórias ou soluções para problemas específicos, por exemplo. Segundo Toury, um dos principais teóricos dos Estudos Descritivos da Tradução, nessa abordagem não há a preocupação de emitir juízos de valor, e a definição de tradução engloba “qualquer enunciado na língua meta que seja apresentado ou considerado como tal dentro da cultura de chegada, seja qual for o motivo.”²¹ (SHUTTLEWORTH; COWIE, 1997, p.39)

²¹ “any target-language utterance which is presented or regarded as such within the target culture, on whatever grounds.”

Voltando a Hermans, o teórico destaca a ampliação do escopo dos Estudos da Tradução a partir dos Estudos Descritivos:

O resultado final da nova abordagem da tradução é, por um lado, uma ampliação significativa do escopo, já que todos e quaisquer fenômenos relativos à tradução, no sentido amplo, se tornam objetos de estudo; e, por outro lado, fornece um tipo de investigação mais objetivo e coerente.²² (HERMANS, 1985, p.14)

Como já mencionado, a proposta desta pesquisa é identificar e analisar os principais agentes de reescrita e patronagem na tradução da obra de ED no Brasil. Ao analisar o perfil e a atuação desses agentes ao longo de mais de um século, acredito ser possível refletir sobre a importância de cada um deles ao longo da disseminação da obra de Dickinson no Brasil e determinar alguns fatores relevantes no que tange às traduções em si e às estratégias utilizadas. Antes de tudo, entretanto, é preciso definir exatamente os conceitos que já se encontram no título do trabalho: *reescrita* e *patronagem*.

2.4

Os conceitos de *reescrita* e de *patronagem*

Compartilhando a noção de um sistema complexo e dinâmico, outros teóricos vão avançar nessa linha de estudos. Susan Bassnett e André Lefevere vão destacar as forças que atuam dentro do sistema, a partir dos conceitos de *reescrita* e de *patronagem*, que serão cruciais também para informar este trabalho. Para Lefevere, as questões ligadas a poder, ideologia, instituições e manipulação são essenciais para se entender a aceitação ou rejeição de uma dada obra:

(...) o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de [obras literárias] não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. Quando isso ocorre, logo também se percebe que a reescritura, em todas as suas formas, ocupa uma posição central entre os fatores concretos aos quais acabamos de nos referir. (LEFEVERE, 2007, p.14)

²² “The net result of the new approach to translation is, on the one hand, a considerable widening of the horizon, since any and all phenomena relating to translation, in the broadest sense, become objects of study; and, on the other hand, it provides a more coherent and goal-directed type of investigation.”

Para o teórico, a tradução é um produto de um contexto cultural específico: “Uma cultura (...) determina funções diferentes para traduções de textos distintos”²³ (LEFEVERE, 1992, p. 8). E, como tal, é sempre uma reescrita. As críticas literárias, as resenhas, as antologias são todas também reescritas, uma vez que definem ou traduzem de forma particular um dado texto, obra ou autor. “A ‘tradução’ é, assim, uma das muitas formas em que as obras literárias podem ser ‘reescritas’, uma das muitas ‘reescritas’”²⁴ (1992, p. 10). A noção de reescrita reforça a ideia de que nenhuma tradução pode ser o espelho fiel do original, tudo é permeado pelas pressões do sistema ou dos sistemas. A tradução, para Lefevere (2007, p.11), “reflete certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”.

Outro ponto interessante do trabalho dos teóricos é a questão do controle existente e que, segundo Lefevere (2007), “garante ao sistema literário não perder demais o passo em relação aos demais subsistemas constituintes da sociedade. Um fator de controle pertence inteiramente ao sistema literário; o outro se encontra fora desse sistema” (2007, p.33). Lefevere está se referindo ao controle dos profissionais, de dentro do sistema, e à patronagem, de fora do sistema. O controle que atua dentro do sistema é exercido pelos tradutores, críticos, professores, resenhistas. Segundo o teórico, eles estarão submetidos a dois tipos de coerções: as poetológicas, que advêm do conceito dominante de literatura, e as ideológicas, que decorrem daquilo que é aceito ou valorizado na sociedade. O controle que opera de fora do sistema literário, o que ele denomina *patronagem*, é exercido por pessoas ou instituições que facilitam ou impedem a produção e circulação da literatura (o texto original) e também da literatura traduzida (a reescrita). Conforme Lefevere (2007, p.35), eles “operam por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe a mais importante, estabelecimento de ensino”. Nesse grupo de pessoas e instituições, podemos incluir editores, editoras, mídia, órgãos de fomento à cultura e outros.

²³ “A culture (...) assigns different functions to translation of different texts.”

²⁴ “‘Translation’, then, is one of many forms in which works of literature are ‘rewritten’, one of many ‘rewritings’.”

No caso de Emily Dickinson, as “correções” efetuadas nos poemas de ED pelos seus editores podem servir como exemplo das coerções poetológicas, já que elas pareciam ter por intuito aproximar a poeta do que era considerado correto à época. Nas traduções de seus poemas para o português podemos encontrar também muitas dessas “correções”, mesmo nas que foram feitas após a edição de 1955, que resgatava a obra de ED tal como ela a teria criado. Em prefácio para a tradução de Aíla de Oliveira Gomes, *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, Ashley Brown (1985) discorre sobre a edição de Harvard, de Johnson, e elogia a supressão dos travessões nas reescritas de Gomes:

O sr. Johnson preservou os travessões, mesmo às vezes causando estranheza, por acreditar que a senhorita Dickinson os utilizava como um “mecanismo musical”. Outros estudiosos, entretanto, argumentam que a poeta teria sido mais convencional se tivesse a expectativa de que seriam publicados. A professora Gomes, corretamente a meu ver, fez ajustes na pontuação adaptando-a para o uso normal que se faz tanto em inglês quanto em português.²⁵ (BROWN, 1985, p. xix)

Entre os vários exemplos de patronagem, por sua vez, podemos citar o papel do USIS, já mencionado. O programa do governo dos EUA teve início na década de 1960 e grande influência até o final do século XX, como assinala Carlos Daghljan:

An Interpretive Biography, de Johnson, traduzido para o português por Vera das Neves Pedroso como *Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson* (1965), pode ser considerado o maior destaque dos anos 1960, já que foi o primeiro livro de crítica sobre Dickinson a ser publicado no Brasil, contando com uma grande distribuição. O livro foi incluído no programa cultural do Serviço de Informação dos Estados Unidos (USIS, na sigla em inglês), que vigorou por muitos anos ao longo da metade do século passado. (...) Como o USIS distribuía os livros em universidades e bibliotecas públicas de todo o país, pode-se afirmar que todas as bibliotecas universitárias receberam um exemplar do livro, o primeiro a contar com um número razoável de poemas da obra de Dickinson, que foram traduzidos para o português de forma literária, mas despretensiosa.²⁶ (DAGHLIAN, 2009, p.139)

²⁵ “Mr. Johnson has preserved the dashes, odd as they sometimes look, with the idea that Miss Dickinson used them as a “musical device”. Other scholars, however, have thought that the poet would surely have been more conventional if she expected to publish her poems. Professor Gomes, quite correctly in my opinion, has adjusted the punctuation to something like normal usage, in English as well as in Portuguese.”

²⁶ “Jonhson’s *An Interpretive Biography*, translated into Portuguese by Vera das Neves Pedroso as *Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson* (1965), can be considered the highlight of the 1960s because it was the first book of Dickinson criticism to appear in Brazil and to receive a wide distribution. It was included in a cultural programme developed by the United States Information Service (USIS) over many years in the second half of the last century. (...) As the

Se o USIS alavancou a distribuição de livros de autores norte-americanos, entre os quais ED, com impacto no mercado editorial, outras ações viriam impactar o universo acadêmico. Ainda nos anos 1960, Daghlían cita a chegada de George Monteiro na Universidade de São Paulo, em 1969, como Professor Fulbright, que contribuiu bastante para os estudos sobre Dickinson no país. O professor Monteiro não só estimulou seus alunos de graduação a conhecerem o trabalho de ED, mas deu início a uma pesquisa pioneira com o levantamento de todas as traduções da poeta para a língua portuguesa, o que abordarei no capítulo sobre a listagem de Daghlían.

É necessário, portanto, compreender o contexto da época para entender a inserção da obra de ED no sistema literário dos EUA e do Brasil. Ela não teve quase reconhecimento do público, quase nada publicou em vida, foi publicada em obra póstuma e – na íntegra –, sem “correções”, mais de meio século após sua morte. A tradução de Bandeira, já em 1943, traria Emily para a cena literária brasileira; mas o primeiro livro inteiramente dedicado à sua obra foi publicado em 1956, um ano após a edição de Harvard. Sem dúvida, essa edição foi um marco na difusão da obra de ED nos Estados Unidos e no exterior. Tanto lá, nos EUA, quanto aqui no Brasil, temos exemplos de como os agentes profissionais e a patronagem exercida por editores, universidades e órgãos e programas de fomento à cultura beneficiaram a difusão da obra de ED.

2.5

Os conceitos de Bourdieu

A teoria dos campos e de bens simbólicos de Pierre Bourdieu (1986) é crucial para entender o papel dos agentes na seleção e tradução das obras. Como destaca Michaela Wolf (2012), o desenvolvimento da sociologia da tradução avançou com a metodologia empregada na sociologia, e o aporte teórico de Bourdieu foi vital para compreender a atuação dos agentes, tradutores, editores, críticos. Andrew Chesterman (2006), ao sugerir três vertentes teóricas nos estudos

USIS sent these works to university and public libraries all over the country, it is safe to say that all university libraries of that time received a copy of this book, which was the first in Brazil to feature a rather long sample of Dickinson's poetry translated into a literary yet unpretentious Portuguese.”

da sociologia da tradução – a sociologia da tradução como produto; a sociologia dos tradutores; e a sociologia do ato/processo tradutório –, destacou a importância de Bourdieu na segunda vertente citada, com foco na sociologia dos agentes/instituições e dos tradutores. Conceitos como *capital social*, *cultural* e *econômico* formulados por Bourdieu serão importantes para distinguir o perfil dos agentes e as forças que atuam dentro do campo literário. Grosso modo, *capital social* é aquele adquirido pelas redes sociais, os familiares, amigos, o círculo de relações ou as benesses que esses círculos favorecem; *cultural*, os saberes reconhecidos pelos diplomas, estudos e experiências acumulados; e *econômico*, o que diz respeito aos bens materiais, renda, patrimônio, ao poder econômico.

O capital pode se apresentar de três formas: como capital econômico, que pode ser convertido imediatamente e diretamente em dinheiro e pode ser institucionalizado sob a forma de direitos de propriedade; como capital cultural, que pode se converter, em certas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado sob a forma de qualificações educacionais; e como capital social, constituído de obrigações sociais (“conexões”), que pode ser convertido, em certas condições, em capital econômico e pode ser institucionalizado na forma de títulos de nobreza.²⁷ (BOURDIEU, 1986, p. 16)

Além dessas três formas de capital, há também o conceito de *capital simbólico*, que diz respeito ao prestígio, ao “valor” intangível que algo ou alguém representa, e que pode ser formado por outros, como o cultural e o social, como também revertido em capital econômico. No que diz respeito ao capital simbólico de uma obra de arte, vale observar, como destaca Carneiro (2014), “que este não se reduz à sua fabricação material pelo artista, mas é também definido por sua recepção por parte do público, da crítica e das várias instâncias de reconhecimento social” (CARNEIRO, 2014, p. 37). O capital simbólico, o “valor agregado”, e o cultural, de forma específica, são os que mais se destacam na tradução de poesia, como também na tradução da obra de ED no Brasil. Não resta dúvida de que o interesse pela poeta estadunidense partiu de seus pares, os poetas; interesse que se manteve presente em função dos trabalhos de críticos, teóricos e tradutores ligados aos Estudos da Tradução. O perfil dos agentes de reescrita, por si só,

²⁷“Capital can present itself in three fundamental guises: as economic capital, which is immediately and directly convertible into money and may be institutionalized in the form of property rights; as cultural capital, which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications; and as social capital, made up of social obligations (“connections”), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and be institutionalized in nobility titles.”

como veremos adiante, é representativo do capital cultural atribuído a esses agentes. No caso das traduções de ED, o fato de ela ter sido traduzida por Manuel Bandeira, poeta consagrado à época, confere valor ao próprio trabalho de Dickinson. Como podemos também dizer que um tradutor ou uma tradutora, ao traduzir ED, pode estar participando do valor simbólico atribuído à poeta.

Gisèle Sapiro (2008), ao comentar o artigo de Bourdieu “A conservative revolution in publishing”, ressalta a posição crítica do teórico acerca do modelo de mercado neoliberal, esclarecendo pontos importantes para este estudo, como o que contrapõe a produção editorial de pequena escala à de larga escala, considerando a primeira regida pelo capital simbólico e a segunda, pelo capital econômico, ou seja, pelas vendas. No caso das traduções de Emily Dickinson no Brasil, os projetos foram conduzidos, exceto pelos primeiros livros, por editoras universitárias e as de médio a pequeno porte, não tendo por finalidade apenas obter lucros, ou melhor, obter dividendos em curto prazo, já que o capital simbólico é também um ativo dos mais importantes no mercado editorial e cultural.

O perfil dos tradutores de Emily Dickinson, em sua grande parte teóricos dos Estudos da Tradução, com trabalhos específicos em tradução de poesia, como Carlos Daghlían, José Lira e Paulo Henriques Britto, entre outros, é um diferencial importante a se considerar. Lira, tradutor de ED entre outros poetas, é um estudioso de Emily Dickinson e, em 2006, publicou *Emily Dickinson: alguns poemas*, com 256 poemas traduzidos, a maior coletânea da poeta até o momento. Britto, crítico, tradutor e poeta, tem importantes trabalhos acerca da tradução de poesia, com análises críticas de traduções de ED e de outros poetas da língua inglesa. Com uma vasta produção na área de tradução de poesia e trabalhos específicos sobre a tradução de Emily Dickinson, o perfil desses estudiosos, os dois últimos também poetas, já aponta para um diferencial em relação aos agentes/tradutores no universo da tradução de poesia. Há uma comunhão entre a prática e a teoria; os tradutores são, em grande parte, ligados aos Estudos da Tradução. Já na tradução literária de forma mais abrangente (romance, contos etc.), talvez não haja a mesma comunhão, proximidade, ou talvez haja até certo distanciamento dos agentes em relação aos Estudos da Tradução. Carlos Daghlían

(2009), que assina o capítulo “Emily Dickinson in Brazil”, do livro *The International Reception of Emily Dickinson*, destaca a qualificação desses agentes:

Embora não haja ainda tradução da obra completa de Emily Dickinson, a quantidade de poemas traduzidos para o português é considerável. Se analisarmos o número de traduções e as qualificações dos tradutores envolvidos, constatamos que muitos deles são poetas reconhecidos pela sua expertise. (DAGHLIAN, 2009, p. 137)

2.6

A Teoria dos Paratextos

Outra contribuição importante para este trabalho diz respeito à obra de Gérard Genette, *Seuils* (1987), traduzida no Brasil como *Paratextos editoriais* (2011), bem como a tese de Teresa Carneiro (2014), com aportes relevantes para uma teoria do paratexto do livro traduzido. Em sua obra, Genette, semiólogo e teórico da literatura francesa, apresenta um estudo sistemático dos elementos paratextuais, que incluem aqueles que se encontram no próprio livro e os que dizem respeito à obra, mas fisicamente separados desta:

Genette subdivide o paratexto entre peritexto e epitexto. Peritexto é o que está em torno do texto no âmbito do livro, no espaço do mesmo volume (capa, quarta capa, folha de rosto e anteparado, verso da folha de rosto, orelhas, prefácios, posfácios, introduções autorais ou alográficas, notas, glossários, etc.). O epitexto também está em torno do texto, mas à distância, no exterior do livro, apoiado em um suporte mediático (entrevistas e críticas), ou se localiza longe dos olhos do público (correspondências, diários, etc.). (CARNEIRO, 2014, p.71-72)

André Lefevere foi o primeiro a abordar a importância das reescritas nos Estudos da Tradução. Tudo o que gira em torno da obra é também uma reescrita e se incorpora à obra originária e à tradução em si, como prefácios, posfácios, notas do tradutor e outros peritextos, bem como antologias, críticas, ensaios, reescritas em mídias diversas feitos por “intermediários que não escrevem a literatura, mas a reescrevem, tornando-se corresponsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais” (CARNEIRO, 2014, p. 71). Conforme salienta Carneiro, ao se debruçar no estudo sistemático dos paratextos, Genette vai denominar como *prefácio original* aquele escrito pelo autor do livro e *alográfico* o que é escrito por uma terceira pessoa sobre a obra ou seu autor. Embora ele não teorize sobre os paratextos de obras traduzidas, podemos separar

os prefácios entre aqueles, mais raros, que apresentam o tradutor, bem como sua estratégia tradutória, de outros que têm como função apenas apresentar o autor e sua obra, sem fazer menção especial ao tradutor ou à tradução propriamente dita.

Os paratextos são inegavelmente instrumentos importantes para inserir um autor ou obra num sistema literário diferente do de origem. Eles são um guia de leitura, orientam a interpretação, situam o autor e a obra. Além de instigar o interesse, facilitam o entendimento e a aceitação do público leitor. No caso de ED, temos evidência (como mostrei no capítulo 1) de que os epitextos, apoiados em um suporte mediático, como destaca Carneiro, entrevistas ou críticas em publicações diversas, jornais, suplementos literários e outros, foram bem utilizados pelos primeiros editores da poeta em sua inserção no polissistema literário dos EUA. E, da mesma forma, tiveram grande importância para a inserção de ED no Brasil. Os peritextos, por sua vez, merecem especial atenção, principalmente os prefácios/posfácios escritos pelo tradutor com respeito a suas estratégias tradutórias, conforme Carneiro tão bem destaca ao abordar o conceito de reescrita de Lefevere:

A tradução, segundo Lefevere (2007, p. 17), seria um tipo de reescrita, assim como as produções de histórias da literatura e suas compilações, obras de referência, antologias, críticas, ensaios ou edições de livros em geral. Os prefácios e ensaios críticos contidos no livro são um tipo de reescrita, mas, quando esses prefácios são escritos pelos próprios tradutores, assumem um caráter especial: são a reescrita da reescrita. (CARNEIRO, 2014, p. 71)

As contribuições de Carneiro acerca dos paratextos do livro traduzido são especialmente importantes no que diz respeito à tradução de obras poéticas, tema desta pesquisa. Dentre as conclusões de seu estudo, vale mencionar duas delas que contribuem para destacar a importância dos agentes de reescrita e de patronagem no caso da tradução de ED no Brasil: “As traduções de poesia, principalmente, e teatro, secundariamente, têm uma tendência a dar mais espaço para que os tradutores falem de seu projeto tradutório” (2014, p. 245). Carneiro conclui que não é por acaso que muitos desses prefácios/posfácios fazem parte, em sua maioria, de obras publicadas por editoras universitárias ou aquelas de menor porte, em ambos os casos com o intuito de ressaltar a qualidade do projeto tradutório. A estudiosa criaria, ainda, uma classificação própria para definir o perfil dos tradutores, de acordo com o que encontrou em suas pesquisas. A

classificação se revela bastante útil neste trabalho; segundo esta, seriam quatro os tipos de tradutor: o tradutor-escritor, o tradutor acadêmico, o tradutor profissional e o tradutor diletante. Na tradução de poesia, o perfil de grande parte dos tradutores se refere aos dois primeiros tipos, que têm posição destacada, conforme conclui Carneiro:

Em termos de prestígio e visibilidade, o que vemos é uma hierarquia entre esses quatro tipos de tradutor, com ordem decrescente de exposição nos prefácios, inclusive em termos de explicitação de seu projeto tradutório e no destaque de seu nome nas edições, ocupando os dois primeiros tipos as duas primeiras posições de destaque nas edições. (CARNEIRO, 2014, p. 162)

2.7

Estudos sobre a tradução de poesia

Talvez a qualificação dos tradutores, no caso de ED, tenha relação com a tarefa. Há, de fato, um desafio enorme na tradução de poesia. Não se trata de recriar o poema com total e irrestrita liberdade, como se o tradutor/poeta tivesse uma autoridade superior e inquestionável, uma total flexibilidade para a tarefa que se propõe, ou pudesse incorporar o poeta original, escrevendo em outra língua. Essa ideia romântica foi o que pautou muitos dos trabalhos de tradução de poesia realizados até o início do século XX. Na apresentação da tradução dos poemas de Dickinson por Aíla de Oliveira Gomes, Paulo Rónai elogia a argumentação da tradutora sobre a “impossibilidade” de se traduzir ED para o português, afirmando que “[ela] demonstra na introdução por a mais b que a poesia de Dickinson é intraduzível, e em português mais do que qualquer outra língua” (DICKINSON, 1985, p. xviii). Mas, de fato, o livro em si comprova que a tradução – ou reescrita – é factível. O depoimento de Gomes, em paratexto sobre sua tradução de ED, em 1985, ratifica a observação de Carneiro, utilizando a abordagem sociológica de Eric Prunc (2007), sobre a atitude de tradutores:

O habitus dos tradutores, de acordo com a abordagem sociológica de Prunc, não só envolve a internalização da subalternidade e da marginalidade, como também a atitude de ser superior a todos os outros, criando uma visão bipolarizada, para não dizer esquizofrênica, de si mesmo. Prunc aproxima essas duas atitudes das figuras do sacerdote, de um lado, e do pária, de outro. (...) as duas atitudes podem se expressar às vezes em um único prefácio, em que o tradutor começa alardeando seu conhecimento do autor e da obra, impondo-se como voz de

prestígio de especialista respeitável, e termina com um pedido de desculpas por não ter atingido toda a grandeza do original. (CARNEIRO, 2014, p. 85)

Considerando que as novas abordagens e a ampliação de pesquisas acerca da tradução tiveram início em meados dos anos 1970, como busquei demonstrar, tivemos também um volume grande de pesquisas e trabalhos, principalmente acerca da tradução de poesia, dos anos 1980 aos dias de hoje, o que propicia maior visibilidade a esse gênero tradutório. Um diferencial importante no que diz respeito à tradução de poesia em relação à literária de maneira geral, excluindo-se as traduções e retraduições de obras consideradas “clássicas” ou “complexas”, é justamente a participação dos agentes dessas reescritas, como professores, críticos e estudiosos.

Fazendo uma breve digressão sobre a questão da tradução de poesia, poderíamos recorrer a Roman Jakobson (2007), que tem um capítulo dedicado à matéria. Para o linguista russo, a linguagem tem seis funções da comunicação verbal: referencial, estética/poética, emotiva, conativa, fática, metalinguística. No texto “Aspectos Linguísticos da Tradução”, Jakobson distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, dizendo que ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual), em outra língua (tradução interlingual), ou em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução intersemiótica). E acrescenta:

A prática e a teoria da tradução abundam em problemas complexos, de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução. “O Sr. Todo-Mundo, esse lógico natural”, tão vivamente imaginado por B. L. Whorf, teria supostamente de raciocinar da seguinte maneira: “Os fatos são diferentes para pessoas cuja formação linguística lhes fornece uma formulação diferente para expressar tais fatos”.

(...)

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismo, transferências semânticas (...).

(...)

As línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar e não naquilo que podem expressar.

(...)

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. (JAKOBSON, 2007, p. 66-70)

Jakobson faz uma crítica ao relativismo mais radical de Whorf, diz que a linguagem em sua função cognitiva é sempre traduzível, mas, ao final, diante da multiplicidade de significados e de constituintes da poesia, afirma: “(...) a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa (...)” (JAKOBSON, 2007, p. 72). Entretanto – e curiosamente –, ao falar da “intraduzibilidade da poesia”, Jakobson parece ter dado um grande impulso ao tema, ou seja, ganharam foco as questões intrínsecas acerca da tradução de poesia. O linguista russo teve grande influência aqui no Brasil: sua obra foi traduzida por Haroldo de Campos e por Mário Laranjeira, na década de 1960, e ele se tornou figura expoente na tradução poética. O “poeta da linguística”, como era chamado por Haroldo de Campos, parece ter dado não só impulso aos trabalhos teóricos quanto à própria tradução ou retradução de poesia:

No Brasil, o primeiro autor, provavelmente, a sistematizar de forma consistente suas reflexões sobre o assunto foi Haroldo de Campos. Segundo John Milton (1996), é apenas na década de 1960, com a teoria da transcrição, desenvolvida sobretudo por Haroldo de Campos, que surgem as primeiras teorias sobre a tradução poética no Brasil. (FALEIROS, 2015, p. 265)

Mário Laranjeira, em seu livro *Poética da tradução*, “se dedica a elaborar um sistema de interpretação do poema e tem na ‘função poética’ de Jakobson um de seus alicerces” (FALEIROS, 2015, p. 269). Contudo, para Laranjeira, diferentemente da ideia de Haroldo de Campos, para quem o aspecto formal justifica alterações semânticas, “a unidade significativa com a qual se deve trabalhar é a totalidade do poema” (p. 269). Outros estudos de tradução de poesia se seguiram, e a poesia dickinsoniana seria objeto de interesse por parte de estudiosos importantes, como Paulo Henriques Britto e José Lira, entre outros. Lira tornou-se um estudioso da poeta estadunidense, com artigos específicos sobre a poética de ED, como “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”, de 2002. Até o momento, Lira conta com o maior número de registros no levantamento de Daghlán, um total de 11, tendo traduzido o maior número de poemas de ED desde 2002, com uma obra em 2011, com mais de 200 poemas. Britto é poeta, tradutor e teórico dos Estudos da Tradução, com trabalhos importantes acerca da tradução de poesia, como já mencionado, bem como sobre questões específicas que se referem à tradução de Emily Dickinson. Diante de um volume crescente de poemas traduzidos e de pesquisas acerca da tradução de

poesia, acredito que a questão da “impossibilidade” da tradução poética, hoje em dia, seja mais um recurso puramente retórico para realçar a árdua tarefa do tradutor de poesia. Além disso, o poema traduzido, além de factível, pode ser avaliado a partir de critérios objetivos. Em seu artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, Britto faz importantes considerações no que se refere ao tema:

Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles. (BRITTO, 2002, p.1)

Em “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, Britto (2006) se contrapõe à argumentação de Rosemary Arrojo a respeito da polêmica entre Nelson Ascher e Paulo Vizioli, ao comparar as traduções dos poemas de Donne feitas por Augusto de Campos e pelo próprio Vizioli. Arrojo afirma que “inevitavelmente [...] aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos ‘fiéis’ às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos” (ARROJO, 1993 p. 24-25). Para Britto, “o ponto de partida de Arrojo procede, mas a conclusão a que ela chega não se sustenta” (BRITTO, 2006, p.2). Embora tudo seja realmente intermediado, interpretado, definido por uma dada “comunidade interpretativa”, é possível “analisar, discutir e tentar estabelecer consenso, ainda que parcial” (p.2). Britto não só argumenta, mas demonstra de forma empírica ser possível uma avaliação crítica sobre as traduções com base em dados concretos, ao realizar uma análise verso a verso do poema “Going to Bed”, de Donne, comparando o original com as traduções de Augusto de Campos e de Paulo Vizioli. Como ele explica:

No texto original, assinalamos em negrito toda palavra ou expressão cujo significado pareça não ter sido transposto na tradução. Tanto no original quanto nas traduções, marcamos em itálico toda passagem cujo sentido tenha sido alterado de forma significativa. Nas traduções, sublinhamos as palavras e expressões que, no plano do sentido, parecem não corresponder a nada que conste no original. (BRITTO, 2006, p.6)

Em sua análise, Britto consegue identificar em cada uma das traduções as “perdas” e os acréscimos, podendo, dessa forma, avaliar ambas as traduções a

partir de critérios objetivos. Vale observar, como mencionarei também no capítulo 5, que o termo “perdas” não diz respeito à ideia de que a poesia é intraduzível. Muito pelo contrário, diz respeito justamente à traduzibilidade, considerando, é claro, que alguns recursos utilizados no poema originário eventualmente não sejam reproduzidos, não sejam reproduzidos da mesma forma ou, em alguns casos, sejam deslocados com o intuito de mantê-los na tradução, mesmo que não na mesma posição ou verso.

No que se refere às questões levantadas por Campos, Britto e também por Lira a respeito das traduções de ED, de forma particular, vou deixar para abordá-las no capítulo 5, em “Emily ou Emilies”. Acredito que as possibilidades de tradução de um poema, sua reescrita, não se esgotem no tempo, nem mesmo o sincrônico, o que torna a matéria ainda mais atraente. Acredito também na importância dos estudos teóricos, como procurei demonstrar. Como bem disse o escritor Millôr Fernandes, em sua reflexão sobre tradução: “não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto” (FERNANDES, 2018, p.132).

“Uma abelhinha ou duas –”: *corpus* e metodologia

Com o objetivo de identificar e analisar os agentes de reescrita e de patronagem na tradução de ED no Brasil, o *corpus* e a metodologia representam não só as ferramentas que possibilitaram esta pesquisa, como também exemplos dos conceitos de reescrita e patronagem que abordo neste trabalho. Não poderia deixar de fazer uma crítica aos mecanismos de pesquisa/levantamento de dados no Brasil, particularmente no que se refere à Biblioteca Nacional e à Câmara Brasileira de Livros (CBL). Acredito que muitos pesquisadores (principalmente os da área de literatura/linguagem) já enfrentaram o mesmo problema ao tentar obter dados sobre livros/textos/circulação de livros etc. Sem entrar em pormenores, constatei que o sistema de busca da Biblioteca Nacional é falho, e os dados levantados pela CBL infelizmente atêm-se sobretudo aos aspectos de faturamento, com recortes que pouco beneficiam estudos mais apurados em termos de obras em segmentos específicos, como é o caso da poesia, por exemplo.

Por outro lado, deixo aqui meu elogio ao trabalho do professor e tradutor Carlos Daghlían, da UNESP, que tem papel de destaque na crítica e difusão da obra de ED no Brasil. É dele a listagem que utilizei como principal fonte de referência acerca das traduções da poeta no Brasil, de 1928 a 2015. Não fosse o levantamento feito por ele, meu trabalho teria sido impossível. Daghlían faleceu em 16 de setembro de 2016, e, infelizmente, não houve continuidade de seu trabalho, importante fonte de pesquisa para todos que têm como objeto de estudo a tradução de Dickinson no Brasil. O trabalho realizado pelo professor e tradutor já comprova a relevância da patronagem ressaltada por Lefevere; como explica Daghlían (2009), o levantamento das traduções de ED para o português teve início por iniciativa de George Monteiro ao lecionar na Universidade de São Paulo como professor Fulbright (programa acadêmico dos EUA).

Utilizei também a obra *Emily Dickinson – uma centena de poemas*, tradução de Aíla de Oliveira Gomes, publicada em 1985 pela T.A Queiroz/Edusp, cuja riqueza de paratextos me propiciou importantes dados de pesquisa. Outra fonte relevante foi a Biblioteca do Amherst College, de Massachusetts, EUA,

exemplo de patronagem ao atuar como repositório e centro de estudos para disseminar a obra de ED, lembrando assim o importante papel das instituições culturais, nacionais ou internacionais, na disseminação de uma obra e sua tradução.

3.1

A listagem de Carlos Daghlán

A listagem de Daghlán conta com 108 entradas, organizadas pelo ano em que a tradução foi publicada, e cita o tradutor e o tipo de publicação – periódico, livro, coletânea, antologia –, incluindo as primeiras traduções, dos anos 1920, até o ano de 2015. Além de Bandeira, muitos poetas compõem a lista de tradutores, como Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Wanderley, Augusto de Campos, Paulo Henriques Britto, José Lira. O primeiro livro dedicado inteiramente ao trabalho de ED foi publicado em 1956, como já mencionado, com 41 poemas, em tradução de Olívia Krähenbühl (Saraiva), um marco para a inserção de ED no Brasil. Seguiu-se a este o de Vera das Neves Pedroso, em 1965, com 200 poemas (Lidador), e o de Aíla de Oliveira Gomes, em 1985 com 109 poemas (T.A. Queiroz/Edusp), que utilizo como fonte para este trabalho. Outras obras exclusivamente dedicadas a ED saíram em 1986, com tradução de Idelma Ribeiro de Farias; em 1999, dois livros, um com tradução de Isa Mara Lando e o outro com tradução de Lúcia Olinto; e nos anos 2000, traduções de José Lira (2006), Ivo Bender (2007), Augusto de Campos (2008), Isa Mara Lando (2010) e outro de José Lira (2011).

Além dos poemas e obras publicadas, bem como seus respectivos tradutores, a listagem possibilita verificar outros agentes: editoras, jornais/revistas/suplementos literários; universidades; órgãos de fomento à cultura (nacionais e norte-americanos). A lista de editoras compreende: Saraiva, Perspectiva, Duas Cidades, Martins, Lidador, Achiamé, Noa Noa, 7Letras, Iluminuras, além das universitárias (algumas em parcerias com editoras privadas) J.A. Queiroz/EdUSP, EdUSP/Companhia das Letras, 7Letras/UFGM, Unicamp, UFGM. Há também publicações em jornais da grande mídia e em suplementos e revistas literárias, como *A Gazeta*, *Diário de Notícias*, *Suplemento Literário de*

Minas Gerais, Inimigo Rumor. Revistas acadêmicas estão também presentes na listagem, incluindo as da UFBA, UFMG, entre outras, além de órgãos de fomento à cultura, do Brasil, como o Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, a Secretaria de Cultura e Desporto de Fortaleza, a Prefeitura de Belo Horizonte, e do exterior, como o já mencionado USIS. Importante fazer uma ressalva de que muitos desses suplementos literários, cadernos, ou mesmo veículos, como o *Jornal do Brasil* e a revista *Inimigo Rumor*, já não existem mais.

3.2

A obra *Emily Dickinson: uma centena de poemas*

Com tradução de Aíla de Oliveira Gomes, em edição bilíngue, a obra *Emily Dickinson: uma centena de poemas* conta com uma riqueza de paratextos, como mencionei, incluindo uma listagem completa das publicações a respeito de ED até o ano de 1985, em que foi publicada. Aíla Gomes, à época do lançamento, menciona em seu prefácio que a poesia de Emily Dickinson “ainda não foi suficientemente divulgada entre nós; seu público brasileiro é relativamente restrito” (DICKINSON, 2009, p. 142). Entretanto, com o sucesso da peça de teatro *Emily*, apresentada em várias capitais do país de 1984 a 1985, a “reclamação” da tradutora recebeu “uma resposta – afetuosa – e imediata: (...) [a peça] estimulou o interesse pela obra de Gomes, cuja edição se esgotou rapidamente”²⁸ (DAGHLIAN, 2009, p.142), como destacaria Daghlilian, que considerou a década de 1980 como a mais importante na inserção e difusão de ED no Brasil.

A tradução de Gomes foi a terceira obra dedicada exclusivamente a ED, sendo que a primeira, em 1956, de Olívia Krähenbühl, contava apenas com 41 poemas, e a de Vera Pedroso, em 1965, tradução da obra de Thomas H. Johnson, *An Interpretative Biography*, com 200 poemas traduzidos. Embora tenha tido um número de poemas menor do que a edição de Pedroso, a riqueza de paratextos na obra de Gomes possibilitou ao público leitor brasileiro obter diversas informações acerca da obra e da autora. Além da apresentação de Paulo Rónai, renomado

²⁸ “an immediate – and tender – response: (...) stimulated interest in Gomes’s book, which was soon sold out.”

tradutor; prefácio de Ashley Brown, professor/pesquisador da University of South Carolina; introdução; poemas ilustrativos; cronologia da vida e obra de Emily Dickinson, inclui ainda notas de tradutor e comentários de Aíla de Oliveira Gomes acerca de suas estratégias tradutórias. Paulo Rónai destaca o valor da edição de Gomes para a disseminação da poeta estadunidense entre o público leitor brasileiro e também a importância da publicação para os estudiosos de tradução de poesia:

(...) nenhum amante da poesia poderá, daqui em diante, ignorar Emily Dickinson ressurgida em português por obra e graça de Aíla de Oliveira Gomes. Quanto aos tradutores de poesia, aqui têm eles o mais indispensável e o menos cansativo dos manuais. (DICKINSON, 1985, p. xviii)

Ashley Brown, em seu prefácio, também ressalta a importância da edição: “A publicação dessa primeira grande coleção de poemas de Emily Dickinson em português é um marco importante”²⁹ (DICKINSON, 1985, p. xix). A obra contém ainda a listagem de todas as edições, cartas, biografias, livros de críticas e de técnicas de tradução dos EUA e das traduções já realizadas no Brasil até aquele momento. Segundo Carneiro (2014), como já mencionei, em suas obras publicadas, editoras universitárias ou de menor porte tendem a dar maior espaço para prefácios/posfácios com os comentários do tradutor sobre as estratégias utilizadas. Essa tendência é constatada também por Gisèle Sapiro (2008), em *Translation and the field of publishing*, um trabalho importante sobre tradução e mercado editorial: obras com maior capital simbólico seriam editadas por editoras universitárias ou de pequeno porte. E os dados acerca das editoras de ED ao longo desses anos confirmam isso.

²⁹“This first large collection of Emily Dickinson’s poems to be published in Portuguese is an important event.”

“uma brisa – na folhagem viravolta –”: a patronagem

A difusão da obra de Emily Dickinson no próprio sistema literário estadunidense é exemplo da atuação da patronagem. Sua obra foi publicada na série de livros póstumos, em 1890, 1891 e 1896; os dois primeiros, organizados por M. L. Todd (a amante do irmão da poeta) e T. W. Higginson; o terceiro, apenas por Todd. Foram publicados outros livros organizados por Martha Dickinson Bianchi, sobrinha da poeta, em 1914, 1924 e 1932, e por ela e Alfred Leete Hampson, em 1929 e 1935; e outros por Mabel Loomis Todd e também por sua filha, Millicent Todd Bingham. Podemos considerar, assim, que a patronagem foi exercida desde o início, via seus antigos editores Todd, Higginson, Bianchi e outros, e de outras reescritas, como os artigos críticos citados no capítulo 1. Outras reescritas surgiriam, mantendo o interesse pela obra de ED, como biografias, antologias, peças de teatro e publicações com foco na escrita feminina. Chama especial atenção o número de biografias escritas sobre ED: um total de seis, publicadas entre 1924 e 1945. “A poeta reclusa, vestida de branco” se tornaria uma personagem intrigante, o que manteria vivo o interesse pela obra “resgatada” em 1955, 69 anos após sua morte, quando Emily Dickinson é publicada na íntegra e sem alterações, respeitando-se os “excessos” da poeta, num trabalho meticuloso de Thomas H. Johnson, em três volumes, pela Harvard University Press; e, em 1960, reimpressa pela Little Brown, editora de Boston. E digo resgatada, recuperada, no sentido mais amplo. ED foi incorporada ao cânone literário estadunidense já em 1950, quando incluída na antologia citada por Cotter (2010). Mas é a partir da edição de Harvard que surge um grande volume de trabalhos críticos sobre a poesia de Emily Dickinson, com um total de 15 publicações de 1960 a 1972. A primeira publicação brasileira totalmente dedicada à poeta sairia em 1956, pela Editora Saraiva, justamente um ano após a edição de Harvard.

Vale destacar o prefácio promocional de Thomas Higginson, um dos primeiros editores de Dickinson, e sua defesa anônima ao trabalho de ED publicada na revista *Nation*, bem como a análise do crítico literário William Dean

Howells, na coluna “Editor’s Study”, na *Harpers New Montlhy Magazine*, por ocasião da primeira edição dos poemas de ED. Essas primeiras críticas positivas, como vimos no primeiro capítulo (seção 1.2), foram peças importantes para a recepção da poeta no polissistema literário dos EUA. Podemos considerar Higginson um dos principais agentes de patronagem de ED por ocasião de suas primeiras edições ao atuar de forma a preparar, instigar, valorizar e apresentar a poeta ao público leitor dos EUA. Mais tarde, outros agentes teriam um papel crucial para disseminar a obra da poeta entre o público leitor estadunidense e de outros países, como o Brasil. Refiro-me aqui a instituições acadêmicas e governamentais, com as iniciativas que vieram depois: a exemplo da edição de Harvard, ao conjunto de cartas, manuscritos, artigos e publicações diversas em bibliotecas e repositórios seguros, e o próprio museu que está à disposição do grande público na casa em que morou Emily Dickinson, na cidade de Amherst. Podemos observar, dessa forma, a patronagem exercida por instituições acadêmicas, como Harvard, e instituições governamentais, com programas voltados para a difusão de ED no exterior.

ED chegou ao público leitor brasileiro através de grandes poetas, Manuel Bandeira, o primeiro, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e outros ao longo das décadas, ou seja, desfrutando desde o início de um enorme capital simbólico que concorreria para sua inserção no sistema literário do país, despertando também o interesse por sua poética nos meios acadêmicos. Outro elemento importante observado na inserção da poeta no Brasil foi o papel desempenhado por outras reescritas, principalmente as antologias, críticas, e, já nos anos 1980, a peça *Emily*. Nos anos 1940, temos a tradução de *The Literature of the United States*, de Morton D. Zabel, e *The Making of American Literature*, de Thomas H. Dickinson; o poema traduzido por Cecília Meireles, “Morri pela beleza”, nos anos 1950, seria incluído também numa antologia de poesia internacional, amplamente distribuída à época, segundo Daghlían. O artigo “Mulheres renovadoras da poesia norte-americana”, de Gilberto Freyre, publicado em 16 de fevereiro de 1955, no *Jornal do Brasil*, é exemplo da “descoberta” de ED, e do “poderoso aliado” Manuel Bandeira:

Pois o que a crítica européia vem descobrindo nessa norte-americanazinha remota do século passado é um caso espantoso de antecipação não apenas à moderna poesia, chamada “New Poetry”, dos Estados Unidos – que teve o gosto de concorrer para revelar ao Brasil, através de poderoso aliado nesse esforço de revelação; o ilustre Manuel Bandeira – mas a toda a moderna poesia européia, desde Apollinaire (sic). (FREYRE, 1955, p. 5)

Para exemplificar a importância dessas reescritas, vale citar alguns desses registros. O artigo “O livro Indispensável”, em coluna do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* acerca da literatura contemporânea, publicado no dia 3 de junho de 1956, faz menção à obra *Videntes e Sonâmbulos*, antologia de poetas norte-americanos em traduções de grandes autores da língua brasileira. A obra, como destaca o texto, é uma edição do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. No Suplemento Dominical do mesmo jornal, a coluna de Mauro Faustino, “Poesia-Experiência”, foi também muito importante para disseminar ED no Brasil. Entre outras reescritas, Faustino dedicou meia página a Dickinson, em 3 de fevereiro de 1957, com a publicação bilíngue dos poemas “Parting”, “I had been hungry”, “The Chariot”, “Success is counted sweetest”, “Safe in their alabaster chambers” e “I felt a funeral in my brain”. Nesse mesmo ano, um artigo extenso, sem assinatura, intitulado “Emily Dickinson, precursora da poesia moderna” começava com uma referência à exposição de manuscritos de ED na Biblioteca Folger, em Washington, EUA, para tecer comentários acerca de sua vida e obra, finalizando com declaração do poeta contemporâneo Allan Tate: “Toda compaixão destinada a Emily Dickinson por sua ‘vida solitária’ é mal dirigida. Sua vida foi das mais ricas e mais intensamente vividas neste continente” (*JORNAL DO BRASIL*, 1957, p. 7). Vale mencionar também o artigo “Antologias”, assinado por Manuel Bandeira, de 30 de junho de 1957, onde ele elogia o trabalho de ED: “Nunca terá havido no mundo poeta mais isolado. No entanto, esse isolamento, acredito, concorreu muito para fortalecer a originalidade da norte-americana, para torná-la contemporânea da geração atual e não da sua” (BANDEIRA, 1957, p. 5). Há ainda outra antologia norte-americana citada no mesmo jornal nessa mesma época, a de Alain Bosquet.

O número de registros encontrados no *Jornal do Brasil* com menção a Emily Dickinson vai de um único registro, nos anos 1940, a dezoito, já nos anos 1950; e sobe para 62, nos anos 1980, seguramente pela divulgação da obra da poeta por meio da peça *Emily*. Como a Hemeroteca da Biblioteca Nacional não

tem todos os periódicos digitalizados, optei pelo *Jornal do Brasil*, importante veículo de imprensa e de ampla circulação à época, publicado no Rio de Janeiro, antiga capital do país. Através desses registros, parece ficar clara a importância das reescritas na inserção de ED no sistema literário brasileiro. Os agentes que produzem ou possibilitam essas reescritas também são patronos: os críticos, poetas, tradutores, assim como os editores de jornais e livros, principalmente as editoras universitárias e as de pequeno porte.

No que diz respeito à patronagem exercida por instituições, temos as ações por parte dos próprios EUA, como as iniciativas do USIS; a participação dos adidos norte-americanos por ocasião da encenação da peça teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo; o Programa Fulbright, entre outros exemplos que podem ser dados. Na obra *Atuação Política da Agência de Informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964)*, de Fernando Santomauro (2015), é possível ter a dimensão do poder desse tipo de atuação por parte do governo estadunidense. Santomauro explica que, a partir da Primeira Guerra Mundial, os EUA começaram a “organizar uma política de ‘informação’ no plano internacional, que seria o embrião de sua forma de agir durante todo o século XX”:

Foi a partir do recém-criado Committee on Public Information (CPI) que o termo “informação” foi cunhado para designar as ações de propaganda, difusoras da visão americana e do *american way of life* (sic). Também nessa oportunidade, foram criados os postos locais de informação no exterior (United States Information Services/ USIS) com uma estrutura que misturava relações públicas, cultura e informação. (SANTOMAURO, 2015, p.35)

Por intermédio do USIS e de outras ações, o governo norte-americano exerceu grande poder de patronagem, atuando na difusão da cultura estadunidense, fomentando intercâmbios culturais, patrocinando obras e pesquisas, e formando também parcerias com organismos de governo locais. Vale mencionar novamente a obra *Videntes e Sonâmbulos*, antologia de poetas estadunidenses em traduções feitas por grandes escritores da língua brasileira, lançada em 1957. Como destacado em artigo do *Jornal do Brasil*, tratava-se de uma edição do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. Outro exemplo é a tradução de dez poemas de ED por Nise Martins Laurindo, em 1959, laureada em concurso de literatura promovido pelo Centro Binacional Brasil-Estados Unidos.

A inserção da poeta Emily Dickinson no Brasil se daria justamente a partir desse conjunto. Merece registro o próprio contexto da época, os anos 1950/1960, no primeiro momento de grande disseminação de sua obra no Brasil, e os anos 1980/1990, conforme gráfico com o número de obras, tradutores e poemas publicados ao longo das décadas, segundo as informações obtidas no levantamento de Daghlían (que apresentarei nas Considerações finais). Nos anos 1950, importantes movimentos de vanguarda, como o concretista, favoreceram a inserção de Dickinson. O projeto tradutório dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari; a prestigiada coluna do crítico literário, tradutor e jornalista Mário Faustino, “Poesia-Experiência”, no *Jornal do Brasil*; a patronagem exercida pelas instituições universitárias e de pesquisa; tudo isso contribuiu para a disseminação da obra. Não podemos deixar de citar ainda o instrumento de patronagem exercido pelo governo estadunidense, sendo o próprio levantamento de Carlos Daghlían, que facilitou a pesquisa sobre a inserção de Emily Dickinson no Brasil, um exemplo disso:

A chegada de George Monteiro ao Brasil, como Professor Fulbright, em 1969, para atuar na Universidade de São Paulo (1969-70) foi um marco para os estudos de Dickinson no país. (...) ele não apenas estimulou seus alunos de graduação a lerem Dickinson, mas também deu início ao levantamento pioneiro do que já havia sido publicado da obra ou sobre a poeta em português.³⁰ (DAGHLÍAN, 2009, p. 140)

Voltando à importância das instituições universitárias e de pesquisas, estas têm um papel de destaque na difusão da obra de ED. Além das pesquisas acerca da poesia dickinsoniana e da tradução de sua obra no Brasil, as universidades têm atuação importante na difusão da obra no sentido editorial. Isso remete à argumentação de Sapiro, que contrapõe a produção editorial de pequena escala à de larga escala; a primeira sendo regida pelo capital simbólico e a outra, pelo econômico. No caso de ED, a maior parte das obras foi editada por editoras universitárias ou de pequeno porte, ou ainda em parceria entre uma pequena editora e uma universitária. Já quanto aos agentes de reescrita, referindo-me especificamente aqui aos tradutores, a maior parte dos que se dedicaram à

³⁰ “The arrival of George Monteiro as a Fulbright Professor in Brazil in 1969 to teach at the University of São Paulo (1969-70) was a milestone as far as Dickinson studies in Brazil are concerned. (...) he not only encouraged his graduate students to read Dickinson but also started the pioneering work of surveying what had already been published by and about the poet in Portuguese.”

tradução de Dickinson são professores, pesquisadores e críticos, com importantes trabalhos e pesquisas acerca da tradução poética. Contando com grande capital simbólico, utilizando o conceito de Bourdieu, esses agentes parecem ter uma prática tradutória diferente em relação a tradutores de literatura de uma forma geral. Contam, por exemplo, com maior autonomia e independência no próprio trabalho tradutório e, supostamente, a última palavra no que diz respeito à escolha tradutória seria a deles próprios, os tradutores.

Emily ou Emilies?

Se leio um livro e ele me gela o corpo de tal forma que nenhum fogo consegue me esquentar, sei que é poesia. Se sinto fisicamente como se a parte de cima da minha cabeça tivesse sido arrancada, sei que é poesia. Essas são as únicas maneiras que conheço.³¹

EMILY DICKINSON

Neste capítulo, apresento traduções de poemas de ED com o intuito de abordar algumas diferenças nas estratégias tradutórias frente a novas abordagens teóricas dos Estudos da Tradução e expansão das pesquisas, principalmente no que concerne à tradução de poesia. Apresentarei, de início, as traduções do poema “I died for Beauty”, 449/448, de Manuel Bandeira (1928), Cecília Meireles (1954) e Augusto de Campos (2008). O motivo de minha escolha deve-se ao fato de se tratar da primeira tradução de ED, por Bandeira; de ser o poema mais traduzido, segundo levantamento feito por Daghlían; e de servir como exemplo do aprofundamento dos conhecimentos sobre tradução e da poesia de Dickinson, a partir de perspectivas distintas. Vale observar que utilizo duas numerações para os poemas citados, conforme a listagem de Daghlían, referindo-me à numeração de Thomas H. Johnson, em *The Complete Poems of Dickinson*, e de Ralph W. Franklin, em *The Poems of Emily Dickinson*, obras publicadas pela Harvard University Press, em 1958 (primeira edição em 1955) e 1998, respectivamente. Na edição de Franklin, houve uma modificação, tanto na inclusão de variantes, segundo as anotações de canto de página da poeta, quanto na questão da cronologia/ordem dos poemas.

Bandeira traduziu dois poemas de ED, os de números 49/39 e 449/448, em 1928; em 1943, publicaria de novo os dois; e, em 1948, mais três, os de números 813/1090, 1052/800, 1732/1733. Rolmes Barbosa, em 1948, com um, 288/260; e Décio Pignatari, em 1952, com dois, 258/320 e 621/687, acrescentariam mais três à lista de poemas traduzidos de ED. Em 1954, temos a tradução de Cecília Meireles do poema de número 449/448, o mesmo que havia sido traduzido por Bandeira. Nesse mesmo ano, Cassiano Nunes traduziria o de número 441/519. Ou seja, temos a tradução de nove poemas de Dickinson ao longo dos primeiros vinte

³¹ Tradução de Rosaura Eichenberg, da obra *Cartas de Emily Dickinson a Thomas Wentworth Higginson*. Santa Catarina: Editora Noa, 1983.

e seis anos após a entrada da poeta no polissistema literário brasileiro. Em 1956, seria lançado o primeiro livro dedicado inteiramente à obra de ED, com 41 poemas traduzidos por Olívia Krähenbühl, intitulado *Poesias Escolhidas de Emily Dickinson*, pela editora Saraiva. Essa tradução parece ter sido fruto da repercussão da edição de Harvard, de 1955, resgatando os poemas na forma original – sem correções. Dos anos 1950 até os dias de hoje, a presença de ED tem sido uma constante no Brasil, embora a tradução de sua obra completa seja um feito contemporâneo. Se Bandeira foi o primeiro a apresentar ED ao público leitor brasileiro, coube a Mário Faustino, que traduziu sete de seus poemas em 1957, inseri-la no cânone literário brasileiro. Adalberto Müller, em entrevista concedida a Marcela Santos Brígida, em seu blog *Emily Dickinson Brasil*, em 18 de fevereiro de 2019, destaca a importância do tradutor e poeta: “O Mário Faustino a colocou dentro do paideuma dos autores, o cânone dos autores modernistas essenciais que todo poeta brasileiro deveria ler” (MÜLLER, 2019, n.p.).

Antes de apresentar o poema e suas traduções ou reescritas, reproduzo o manuscrito que se encontra catalogado em “Dickinson, Emily, 1830-1886. Poems: Packet XXXIV, Fascicle 21. Includes 17 poems, written in ink, ca. 1862”, na Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA, com acesso no site <https://www.edickinson.org>. A seguir, o poema na versão de 1955 e, na primeira, de 1892, que foi a consultada por Bandeira.

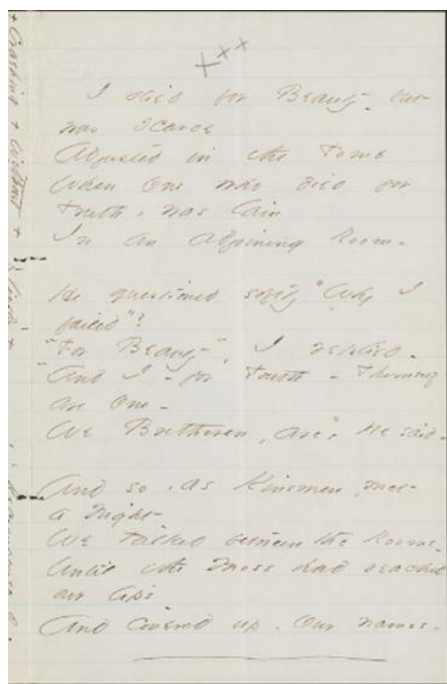


Figura 3 – Manuscrito de ED do poema “I died for Beauty”.

449

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 —

Figura 4 – Poema “I died for beauty”, na edição de 1955.

Ao fazer o cotejo entre o manuscrito do poema e a versão publicada em 1955, de Thomas Johnson, chama atenção a clareza de ED. Não há qualquer rasura que prejudique a leitura do poema, o espaçamento é evidente, assim como a pontuação; e Johnson o reproduz na íntegra, respeitando os travessões e as maiúsculas, que se tornariam traços marcantes da obra da poeta. Ao compararmos essa versão com a de 1892, que apresento na figura a seguir, temos outra ED, lembrando ainda que a fonte de Bandeira foi justamente esta, a versão do poema incluído no segundo dos três volumes da edição de Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson, na obra *Poems by Emily Dickinson*, publicados em 1890, 1891 e 1896. Observo ainda que, em 1914, sairia outro livro de poemas de ED, *The Single Hound*, editado por Martha Bianchi, mas este não incluiria o poema “I died for Beauty”. Bianchi e Alfred Leete Hampson publicariam *Further Poems*, em 1929, e Mabel Todd e Millicent Todd Bingham publicariam *Bolts of Melody*, em 1943. Segue o poema utilizado como fonte por Manuel Bandeira, extraído de *The Dover*

Anthology of American Literature – Volume II – From 1865 to 1922, editada por Bob Blaidell, em 2014, com direitos autorais de Dover Publication, Inc.

"I died for beauty, but was scarce" (c. 1862)

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,—the two are one;
We brethren are," he said.

8

Emily Dickinson

And so, as kinsmen met a night,
We talked between the rooms,
Until the moss had reached our lips,
And covered up our names.

SOURCE: *Poems by Emily Dickinson*; Edited by Two of Her Friends, Mabel Loomis Todd and T. W. Higginson. Second Series. Boston: Roberts Brothers, 1892.

Figura 5 – Poema "I died for Beauty", na edição de 1892.

No cotejo entre o manuscrito e a primeira versão de ED, ficam evidentes os cortes efetuados pelos editores com relação aos travessões e às maiúsculas. Mas o fato dessa primeira reescrita, da edição de 1892, ter sido incluída numa antologia publicada em 2014 demonstra a singularidade e importância das reescritas. Uma tradução ou reescrita não invalida outras nem é invalidada por outras retraduições ou reescritas.

Conforme podemos ver na listagem de Daghlán, disponível no site da Unesp, os poemas "I never lost as much but twice" e "I died for Beauty – but was scarce" foram os primeiros poemas de ED traduzidos para o português. Traduzidos por Manuel Bandeira, foram publicados na revista *Para Todos*, na edição de 3 de novembro de 1928; e seriam publicados novamente em *Lanterna Verde*, número 7, em agosto de 1943. Não resta dúvida, portanto, que o poema fonte utilizado por Bandeira é o da primeira edição de *Poems by Emily Dickinson*, incluído no segundo volume entre os três que fizeram parte dessa edição, dos primeiros editores de Dickinson. De qualquer forma, a tradução foi bastante

utilizada em antologias da poesia norte-americana publicadas nos anos 1950 e 1960. Segue a tradução de Bandeira:

Beleza e Verdade

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

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.

Figura 6 – Tradução de Manuel Bandeira, em 1928.

Na tradução de Bandeira, constatamos a utilização de um título – “Beleza e Verdade” –, que não havia neste nem em qualquer outro poema de ED. A poeta nunca deu título a seus poemas; deve-se a isso a utilização de números para diferenciar cada um deles, a numeração de Johnson e a de Franklin. O poema tampouco recebeu título na edição que Bandeira usou como fonte, embora outros tantos poemas tenham sido intitulados pelos seus antigos editores. Outra questão importante é o ritmo do poema, que parece diferir bastante no original e na tradução, talvez pela não observância, por parte de Bandeira, do número de pés em cada verso. A questão de pés, na contagem em inglês, ou sílabas tônicas, na contagem em português, vai ser tratada mais adiante. Simplificando o cotejo entre eles, poderíamos supor que Bandeira teve por foco mais a questão semântica do que qualquer dos outros elementos que constituem o poema, seja ritmo, forma ou outros.

Já na tradução de Cecília Meireles, de 1954, que vemos a seguir, não há título; e, diferentemente de Bandeira, ela utiliza rimas como no esquema do metro de balada de ED, e a própria mancha no papel se aproxima bem mais à do original. Essa tradução foi muito bem recebida pela crítica, segundo Daghlían: “a excelência do resultado obtido assegura a ela uma posição destacada entre aqueles que contribuíram para a disseminação da obra de Dickinson no Brasil.”³² (DAGHLÍAN, 2009, p.138). Com um olhar minucioso, é possível ver o motivo do encantamento ao ler o poema reescrito.

Morri pela beleza e ainda não estava
 Meu corpo à tumba acostumado
 Quando alguém que morreu pela verdade
 Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: Por que morreste?
 Pela beleza disse. Pois
 Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
 Somos irmãos, os dois.

E assim, parentes de noite encontrados,
 Conversamos entre as paredes,
 Até que o musgo nos chegasse aos lábios
 Nossos nomes cerrando em suas redes.

Figura 7 – Tradução de Cecília Meireles, em 1954.

Embora ambos os tradutores, Bandeira e Cecília, tenham se valido de edições anteriores à de 1955, a qual passou a incorporar as maiúsculas, os travessões e as rimas esquisitas, observa-se que as estratégias e os resultados das traduções são bem diferentes. Sem me aprofundar na análise poética, já que não é esse o meu objetivo, a tradução de Cecília é mais próxima, a meu ver, da obra em inglês, como esclareço a seguir. Bandeira não utiliza rimas, Cecília, sim – diferença que assegura o mesmo ritmo do poema tal como é lido na língua de origem. Outro elemento fundamental na tradução de Cecília é a manutenção do

³² “the excellence of her achievement assures a place for her among those who contributed to the dissemination of Dickinson’s work in Brazil.”

encadeamento entre os versos; já os versos de Bandeira têm interrupções, pontuadas por vírgulas. Ou seja, ela mantém o tom simples, coloquial e direto utilizado por Dickinson. Outro detalhe sutil, e por isso mesmo ainda mais interessante, diz respeito às rimas utilizadas por Cecília: rimas alternadas, ABAB, com rimas toantes, ou na vogal tônica apenas, nos versos ímpares, e rimas completas, nos pares.

A tradução de Augusto de Campos, que vemos a seguir, foi incluída na obra *Emily Dickinson: Não sou ninguém*, publicada pela Editora da UNICAMP, em 2008, e relançada em 2015. Como mencionarei adiante, Campos foi um grande disseminador da poesia dickinsoniana, que ele recuperou na íntegra ao utilizar os travessões, as maiúsculas e outros recursos suprimidos das primeiras edições da poeta, mas bem destacados do final do século XX em diante. A tradução de Augusto é atenta a aspectos formais, sobretudo pelas rimas que utiliza: esquema ABBA, com rimas toantes, na primeira estrofe; e na segunda e terceira estrofes, ABAB, com rimas completas.

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 –

Figura 8 – Tradução de Augusto de Campos, em 2008.

Como já foi ressaltado, a intenção deste trabalho não é fazer uma análise das diferentes estratégias utilizadas, mas destacar as mudanças introduzidas no fazer tradutório ao longo das décadas, em particular no que diz respeito à tradução de poesia. Bandeira, embora muito respeitado como tradutor na época, não parece ter se preocupado em reproduzir a forma poética de ED. Pelo contrário, como poeta, ele a “bandeirizou”, embora também seja razoável supor que a poética de Dickinson tenha da mesma forma influenciado sua obra. Segundo Daghlían, Bandeira tinha grande admiração pelo trabalho de ED, a considerava “uma poeta única”, chegando a dedicar uma coluna para apresentá-la, em publicação de 1963. Para o estudioso, o caráter onomatopéico do poema “I like to see it lap the miles” pode ter inspirado Bandeira na criação do poema “Trem de Ferro”, de 1936. De todo modo, voltando ao que diz respeito a ele como tradutor, é preciso levar em consideração que a fonte usada para sua tradução foi a dos primeiros editores de ED, que não se furtaram a fazer alterações de forma a adequá-la às normas poetológicas de então; a edição de Harvard só seria lançada em 1955. E, assim como fizeram seus primeiros editores, ao traduzi-la Bandeira parece ter se inspirado em sua própria poética ou nas normas poetológicas de seu tempo. Segundo Walter Carlos Costa, em seu artigo “Bandeira, Importador de poesia”, na revista *Travessia*, da UFSC: “No poema de Emily Dickinson Manuel Bandeira coloca títulos e elimina a grande parte dos ubíquos travessões que imprimem um ritmo tão peculiar à poesia da norte-americana” (COSTA, 1986, p.107). Acredito ser um pouco exagerada a crítica, já que Bandeira utilizou o poema na versão anterior a de 1955. Mas também acredito que, tendo o poeta ocupado a posição de professor de Literatura Hispano-Americana, de 1942 a 1956, na Faculdade Nacional de Filosofia, ou seja, estando ativo até aquele momento, é possível inferir que Bandeira não tivesse interesse maior pelo trabalho de tradução ou de discussões acadêmicas sobre o processo tradutório. A tradução de Bandeira do poema “I died for beauty” não sofreria qualquer alteração, mesmo após a bem divulgada edição de Harvard, em 1955. De toda forma, a importância de Bandeira não pode ser ignorada, tenho sido ele o primeiro grande agente de patronagem, responsável por inseri-la no cenário literário brasileiro, utilizando o enorme capital simbólico como renomado poeta brasileiro.

Cecília Meireles, por sua vez, tampouco teve acesso aos poemas resgatados em sua forma original pela edição de Harvard, pois sua tradução data de 1954. Embora ela não tenha traduzido qualquer outro poema de ED de que se tenha conhecimento, sua tradução é considerada uma das melhores de “I died for Beauty” (J449), tendo se tornado uma peça importante para a divulgação do trabalho de Dickinson no Brasil, segundo Daghlían, ao ser incluída em uma antologia de poesia internacional com ampla distribuição à época. Tanto Manuel Bandeira quanto Cecília Meireles foram grandes poetas e reconhecidos tradutores de poesia. Grandes nomes da literatura mundial, como Rilke, Baudelaire, Hölderlin, Goethe, Garcia Lorca, a própria Emily Dickinson, entre tantos outros, foram traduzidos pelos dois; Cecília receberia o “Prêmio Jabuti de Tradução de Obra Literária”, em 1963, com o livro *Poesia de Israel*. Já Augusto de Campos, além de poeta e tradutor, é uma referência nos Estudos da Tradução; suas reflexões sobre o trabalho de tradução trazem à tona importantes considerações acerca do desafio ao se traduzir poesia. Na entrevista concedida a André Dick para a edição 276 da *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, de 6 de outubro de 2008, intitulada “Augusto de Campos: em busca da ‘alma’ e da ‘forma’”, ele discorre sobre seu processo tradutório:

O conteúdo não deve ser pensado à letra, em unidades semânticas, mas como um conjunto formal-semântico-emocional, cujo espírito deve ser captado. Algumas pequenas “traições” são inevitáveis em prol da reconstrução tradutória, o que não quer dizer que se devam desprezar os significados. Corta-se aqui, recupera-se adiante. (DICK, 2008, n.p.)

Em 1986, Augusto de Campos publicaria “Emily: o Difícil Anonimato”, em *O Anticrítico*, pela Companhia das Letras, que incluiria dez poemas de ED; e em 2008, publicaria *Emily Dickinson – Não sou ninguém*, este com a tradução do poema “I died for Beauty”. Em sua tradução constatamos o respeito pela pontuação da poeta, entre outras questões, o que faz parte do projeto tradutório do movimento concretista. Diferentemente de Bandeira e também de Cecília, Campos faz questão de obedecer “às excentricidades gráficas da poeta – as maiúsculas atribuídas a certas palavras e os traços ou travessões que interceptam os textos (...) acenam com pausas e recortes sintáticos significativos” (CAMPOS, 2008, p. 14). Importante ressaltar que Augusto de Campos foi um dos fundadores,

junto com o irmão Haroldo de Campos e com Décio Pignatari, do movimento concretista; e, grosso modo, considerava a forma ou o aspecto visual um componente importante da poesia, além de ter um projeto próprio de tradução. Campos explica, na mesma entrevista: “a seleção de poetas à margem do cânone fez parte de um definido projeto comum do trio-núcleo da poesia concreta” (p.1). Ao comentar sobre ED, ele discorre sobre o que motivou a inserção tardia de sua obra:

A razão básica da ocultação de sua poesia foi, naturalmente, a novidade da sua linguagem, incompreendida no seu tempo. Mas também, no caso de Emily, o preconceito do puritanismo da época em relação ao talento artístico feminino e o próprio temperamento tímido e reservado da poeta. (CAMPOS, 2008, p. 1)

Proponho considerarmos um lapso de tempo de aproximadamente 30 anos entre a data da primeira tradução de Bandeira, de 1928, da tradução de Cecília, de 1954, e das primeiras traduções de poemas de ED feitas por Augusto de Campos em 1986, incluídas no capítulo “Emily: o difícil anonimato”, em sua obra *O Anticristo*. Ressalto a importância desse recorte para refletir sobre as diferenças nas estratégias tradutórias ao longo do tempo. Embora a tradução de Augusto de Campos apresentada seja de 2008, esse recorte serve justamente para pontuar a atuação dele, de seu irmão Haroldo e de Décio Pignatari, que deram início ao movimento concretista nos anos 1950, que muito contribuiu para o resgate dos recursos utilizados por ED. Com isso, pretendo chamar atenção também para importantes conceitos que embasam este trabalho, como o de polissistemas, de Even-Zohar, e de capital simbólico, de Bourdieu. Parece inegável a influência dos vários sistemas – político, econômico, social – que atuam em conjunto com o literário e integram o polissistema cultural. A literatura, por sua vez, também um polissistema, está submetida a forças e tensões diversas. Emily Dickinson, por exemplo, só se tornaria conhecida no sistema literário estadunidense no século XX, e não no século XIX em que viveu. Já no Brasil, os desenvolvimentos políticos e econômicos parecem ter propiciado movimentos de vanguarda nos anos 1950 e 1960, e o próprio projeto tradutório do movimento concretista serve como exemplo disso. O aumento no volume de pesquisas acerca da tradução, e da tradução de poesia em particular, principalmente a partir de 1990, como veremos adiante, propiciou maior visibilidade e apuro no fazer tradutório; e há um enorme

capital simbólico relacionado ao perfil dos agentes, os tradutores em especial, envolvidos na tradução de Emily Dickinson no país. Simplificando em muito a questão, poderíamos dizer que, das antigas discussões acerca da tradução com viés prescritivista, alcançamos um escopo mais abrangente que inclui aspectos que extrapolam o texto em si. A “intraduzibilidade” da tradução poética, por sua vez, foi substituída pela “traduzibilidade” como ponto de partida; e – lançado o desafio – os resultados podem ser avaliados com base em critérios objetivos, como propõe Paulo Henriques Britto (2002) em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”.

No artigo “Um balanço dos Estudos da Tradução no Brasil”, publicado em *Cadernos de Tradução*, em 2007, Maria Paula Frota propõe um recuo no tempo até 1952, tomando por marco a publicação do primeiro livro sobre tradução no Brasil, *Escola de Tradutores*, de Paulo Rónai. Desde essa primeira publicação até a de José Paulo Paes, *Tradução: a ponte necessária*, lançado em 1990, Frota contabiliza num período de 38 anos um total de treze livros, cinco coletâneas e um periódico, apenas com obras publicadas voltadas exclusivamente para a tradução, sem contar com pesquisas acadêmicas, artigos ou outros. Frota destaca a menção que José Paulo Paes faz aos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, a Décio Pignatari e a José Lino Grünwald, no que concerne à tradução poética. Dentre os trabalhos de Haroldo de Campos dedicados à tradução, Frota cita os ensaios “Da tradução como criação e como crítica”, de 1963; “Tradução, ideologia e história”, de 1984; além de outros que se tornaram referência nos estudos da tradução de poesia, como “A poética da tradução”, de 1969, e “Post-scriptum/transluciferação Mefistofáustica”, de 1981. Diante do rigoroso balanço que faz, Frota afirma:

Assim sendo, se o período a que até agora nos ativemos, 1952-1990, caracteriza-se, como escreveu Paes, por uma “ainda pobre bibliografia tradutológica”, o mesmo não se pode dizer dos anos que lhe sucederam. (FROTA, 2007, p.141)

Frota segue descrevendo o incremento das publicações relacionadas aos Estudos da Tradução; três coletâneas foram lançadas nos anos 1991, 1992 e 1994 e, em 1993, um total de quatro livros sobre o tema. Sem me deter mais no volume crescente de obras, periódicos, ensaios, artigos e pesquisas voltados à tradução, destaco o efeito multiplicador que tais estudos ensejam. Com a abordagem descritivista, funcional e sistêmica desenvolvida nos anos 1980 e outros fatores

sendo considerados no processo tradutório, a questão da fidelidade e o foco normativo foram deixados de lado, proporcionando uma interpretação mais ampla da tradução – uma reescrita. Além do conceito de reescrita de Lefevere, que reflete um dado contexto ou ideologia a que toda e qualquer tradução ou o próprio fazer tradutório se submete, podemos considerar a reescrita também sob uma perspectiva pós-estruturalista, com a própria questão do “sentido”, como destaca Arrojo:

O texto, como o signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. (ARROJO, 1986, p. 23)

Afinal, se tudo é uma reescrita, se tudo é fruto de um dado contexto ou de uma dada leitura, como avaliar a tradução de um poema? Seriam todas as traduções igualmente válidas? Uma tradução poderia se aproximar mais da obra originária do que outra? Frente às abordagens fundamentadas na desconstrução, que se tornaram influentes entre os teóricos e pareciam defender não ser possível uma avaliação objetiva sobre uma dada tradução, Britto (2007) propõe uma avaliação da tradução com bases minimamente objetivas, conforme já abordado no capítulo 2. A avaliação proposta não se volta para os moldes prescritivistas; pelo contrário, a “fidelidade” no sentido estrito é deixada de lado por uma aproximação ainda maior com a obra originária, com base em conceitos como correspondência funcional, transcrição, entre outros, que merecem um estudo à parte, o que foge ao escopo deste trabalho. Discorrerei brevemente sobre a avaliação proposta por Britto na próxima seção, onde demonstro o fazer tradutório e a avaliação possível na tradução do poema “A petal, sepal, and a thorn”.

Voltando à escolha que fiz ao apresentar as traduções de Bandeira, Cecília e Augusto de Campos de “I died for Beauty”: esse foi o poema mais traduzido de ED no Brasil entre 1928 e 2018, segundo o levantamento de Daghlán. São 21 traduções diferentes, feitas por Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Olívia Krähenbühl, Nise Martins Laurindo, Vera das Neves Pedroso, Carolina Matos, Jorge de Sena, Jorge Wanderley, Aíla de Oliveira Gomes, Idelma Ribeiro de Faria, José Lino Grünwald, Helena Alvim Ameno, Zelita Seabra, Isa Mara Lando, Lúcia Olinto, Nuno Júdice, Ivo Bender, António Simões, Fernanda Mourão e Augusto de Campos. Não resta dúvida de que o trabalho de ED recebeu

o respaldo de seus pares, grandes poetas do cenário brasileiro de épocas distintas, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Mauro Faustino, Augusto de Campos, Jorge Wanderley e Paulo Britto. O trabalho teórico de muitos desses tradutores e estudiosos, evidentemente, contribuiu e contribui sobremaneira para o incremento de traduções de obras poéticas, tornando mais visível o trabalho do tradutor e o grande desafio a que se propõe. A tradução de poesia consiste, a meu ver, comungando com Britto, em tentar trazer para a língua de chegada o poema com o maior número possível de elementos que o constitui (conteúdo semântico, visual, sonoro e outros). Um desafio que pode ser atingido de diferentes formas. “Corta-se aqui, recupera-se adiante”, citando Augusto de Campos:

Não tendo a pretensão de acertar sempre, reivindico essa espécie de liberdade para as minhas interpretações tradutórias. A liberdade da improvisação e do rubato. Como se o poeta tivesse de expressar-se originariamente – resolver seu enigma fundo formal – na língua de chegada. Para aspirar à esperança de que o poema originário continue original em português. (CAMPOS, 2008, p. 17)

Pois diante desse desafio e frente às reescritas de diferentes tradutores de Emily Dickinson ao longo de todos esses anos, vale nos remeter à pergunta que dá nome ao título deste capítulo – Emily ou Emilies? Não seriam essas reescritas importantes na medida em que fornecem subsídios para os Estudos da Tradução, ou melhor, na medida em que fazem com que a obra sobreviva, seja recuperada e reescrita novamente?

5.1

O fazer tradutório

Apresento, a seguir, a tradução ou reescrita que fiz em 2018 para a disciplina LET 2432 - Tradução de Poesia, ministrada pelo Prof. Paulo Henriques Britto no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Devo explicar, de início, que minhas escolhas tradutórias partiram de uma compreensão maior acerca da tradução de poesia, principalmente a partir do trabalho do poeta e tradutor francês Henri Meschonnic e de Paulo Britto. Este último, no que diz respeito a ED, destaca:

Artista de grande sutileza intelectual, Dickinson optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre o plano da forma – tradicionalmente associada à simplicidade, à

singeleza, à espontaneidade – e a seriedade e densidade intelectual do plano semântico. Em outras palavras, há nessa poesia um contraste entre o significado da forma e o significado do conteúdo. (BRITTO, 2008, p.2)

Britto se refere ao *ballad meter*, metro de balada, utilizado em baladas populares da Inglaterra, Escócia e EUA, e em hinos protestantes, embora essa forma poética, ressalta ele, seja utilizada também por poetas “eruditos”, principalmente em poemas narrativos. Em sua opinião, “a forma portuguesa que do ponto de vista do significado mais se aproxima do metro de balada inglês é a redondilha maior – o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda” (BRITTO, 2008, p. 5). No caso de Emily Dickinson, a escolha pela redondilha maior como estratégia tradutória visa também a manter o contraste entre a forma e o conteúdo, como no poema originário.

Devo confessar também que fiz uma pequena modificação na tradução apresentada para a disciplina citada, em decorrência de maior reflexão sobre uma questão que mencionarei adiante. Vou tentar mostrar por etapas todo o trabalho que envolve a tradução de um poema, ou seja, o processo, o fazer tradutório. Este se inicia por uma cuidadosa leitura do poema, o que inclui todos os seus aspectos, não apenas o semântico no sentido estrito. Para tanto, o primeiro passo é escandir os versos, de preferência lendo em voz alta o poema, com atenção à musicalidade, ao som, e a todo e qualquer recurso utilizado pelo/a poeta.

Vale observar que, com isso, ideias ou práticas que eram antes pautadas por conceitos outros, ou melhor, pela falta de maior reflexão ou pela pouca familiarização a respeito de instigantes pesquisas desenvolvidas a partir dos Estudos da Tradução, em especial aquelas sobre tradução de poesia, podem ser questionadas ou suscetíveis de mudança. E foi o que fiz ou procurei fazer, refletindo com mais rigor sobre o resultado ou o impacto de um pequeno detalhe, no caso em questão, a utilização ou não de um conectivo no primeiro verso do poema. Nesse sentido, acredito também que a difusão da poesia de ED deve-se principalmente aos agentes de reescrita, digo, aos tradutores, que participam dos Estudos da Tradução, e, de certa forma, balizam, agregam valor, “explicam” ou estimulam a leitura da poeta.

5.1.1

O poema a ser traduzido

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn –
A flask of Dew – a Bee or two –
A Breeze – a caper in the trees –
And I'm a Rose!

Figura 9 – O poema J19, na edição de 1955.

5.1.2

Escandindo os versos

- / - / - - - /

A sepal, petal, and a thorn

- / - / - / - /

Upon a common summer's morn –

- / - / - / - /

A flask of Dew – A Bee or two –

- / - / - - - /

A Breeze – a caper in the trees –

- / - /

And I'm a Rose!

Figura 10 – Marcando as sílabas fortes.

5.1.3

Contando os pés

- / - / - - - /

A sepal, petal, and a thorn 4 pés: 3 jâmbicos e 1 pirríquio*

- / - / - / - /

Upon a common summer's morn 4 pés jâmbicos

- / - / - / - /

A flask of Dew – a Bee or two – 4 pés jâmbicos

- / - / - - - /

A Breeze – a caper in the trees – 4 pés: 3 jâmbicos e 1 pirríquio

- / - /

And I'm a Rose! 2 pés jâmbicos

*O pé jâmbico é formado por uma sílaba longa e outra curta; o pirríquio, por duas sílabas curtas não acentuadas.

Figura 11 – O número de pés e os tipos.

Para a tradução de um poema em inglês para o português do Brasil é preciso levar em conta o número de pés, segundo a contagem feita no poema original, em inglês, como também o número de sílabas, para a tradução ou reescrita em português. Na contagem dos pés, podemos identificar o ritmo, um elemento fundamental no poema. ED não tinha um rigor absoluto quanto aos pés, em vários poemas utilizava pés diferentes nos versos. Na segunda estrofe do poema J287, segundo Britto, “temos quatro pés no terceiro verso e três em todos os outros” (BRITTO, 2008, p. 28). Ou seja, ED não seguia rigorosamente uma forma fixa.

5.1.4

Uma leitura possível

O poema J19, “A sepal, petal, and a thorn”, em *ballad meter*, tem uma única estrofe, cinco versos e esquema de rima aabbc. São versos regulares, com 4 pés; o último com 2. De extrema sutileza, aproveitando a simplicidade de elementos da natureza, ED evoca a própria existência. O ritmo e as rimas usadas, “thorn” e “morn”, ao final do verso, ou ainda entre “dew” e “two” e “breeze” e “trees”, dentro do verso, as rimas internas, dão um toque especial ao poema. Parece ser uma síntese, que se estica numa frase até o último verso, a fotografia de um momento, o desabrochar da flor – ou dela, Emily, numa flor. A ênfase parece estar no caráter fragmentário, em cada um dos elementos citados e destacados com a utilização dos travessões, marca da poeta. Merece atenção o som /ə/ no início de todos os versos, exceto o último; e uma eventual rima consonantal, criação da própria ED, entre “trees” e “rose”, se considerarmos a simetria como argumento, uma vez que há uma rima no primeiro e no segundo verso, com “thorn” e “morn”. Optei por traduzi-lo em redondilha maior, com versos de sete sílabas, seguindo Britto, considerando que seria a forma mais próxima dos versos de Dickinson. O ritmo popular, da redondilha, traduz a simplicidade e o ritmo utilizado por ED.

5.1.5

O poema originário e duas reescritas

A sepal, petal, and a thorn
 Upon a common summer's morn –
 A flask of Dew – a Bee or two –
 A Breeze – a caper in the trees –
 And I'm a Rose!

Sépala, pétala e espinho
 Em manhã qualquer de estio –
 Centelha de Orvalho – Abelha –
 Brisa fresca – a pirueta –
 E sou uma Rosa!

Uma sépala, uma pétala e um espinho
 Em manhã comum de estio –
 Um frasco de rocio –
 uma abelhinha ou duas –
 Uma brisa – na folhagem viravolta –
 E eis-me – uma rosa!

Figura 12 – O poema, minha tradução e a de Aíla de Oliveira Gomes.

5.2

Breve cotejo e avaliação possível

Sépala, pétala e <u>espinho</u>	Uma sépala, uma pétala e um espinho,
Em manhã qualquer de estio –	Em manhã comum de estio –
Centelha de Orvalho – Abelha –	Um frasco de rocio –
Brisa fresca – a pirueta –	Uma abelhinha ou duas
E sou uma Rosa!	Uma brisa – na folhagem viravolta –
	E eis-me – uma rosa!

Figura 13 – As traduções lado a lado.

Lado a lado, a minha tradução e a de Aíla; a minha escolha sendo por redondilha maior, sete sílabas, e a de Aíla, versos de 11 sílabas na primeira e na quinta linha, fazendo as tradicionais sinalefas; de sete, na segunda; de seis, na terceira e na quarta; e de quatro, na última. A tradução de Aíla manteve o ritmo com rimas nos vv 1, 2 e 3, e vv 5 e 6; manteve os travessões, mas não as maiúsculas; e “perdeu” na falta de regularidade e no acréscimo de mais um verso. Mas será que perdeu realmente? Isso discutirei mais adiante. Vale observar que utilizo a palavra “perdeu”, por falta de outra, não em consonância com os antigos discursos da não traduzibilidade, (in)fidelidade, traição e afins.

Em minha escolha tradutória, segui Britto, com a redondilha, e Meschonnic, ao marcar o marcado e não marcar o não marcado, como explicarei a seguir. Eu também tive perdas, mas procurei manter o ritmo, as rimas, os travessões, as maiúsculas. Acrescentei “centelha” para rimar com “abelha”, e “fresca”, adjetivando “Brisa”, e optando por traduzir “a caper in the trees” por “pirueta”, para manter a rima interna. Outro ponto que vale destacar diz respeito à escolha que fiz na tradução do primeiro verso que apresentei: “A sepal, petal, and a thorn”. Pensei em manter o conectivo “e”, onde se leria “Sépala, pétala e espinho”, por exemplo, o que daria no mesmo em termos de contagem de sílabas. Mas como no original – “and a thorn” – a inclusão do conectivo me pareceu ser uma escolha da poeta para preservar o mesmo número de pés, não vi necessidade de mantê-lo, argumentando comigo mesma que, se estivesse escrevendo o poema em português, cuja contagem de sílabas seria a mesma com ou sem o conectivo, Dickinson teria optado pela forma mais sintética possível. Acho difícil dissociarmo-nos desta posição ou armadilha, já demasiadamente discutida na tradução poética, de tentar nos colocar, nós tradutores, como se o poeta fôssemos. Mas com o passar do tempo, entre a tradução do poema que fiz para a disciplina e a escrita da dissertação, pensei melhor, e resolvi modificar a tradução que tinha apresentado, argumentando que a distância entre dois elementos “inofensivos”, digamos assim, “sépala” e “pétala”, de um elemento como o “espinho”, com um conectivo e um artigo no poema originário, embora possa ter sido resultante da manutenção dos pés, como já mencionei, fazia uma diferença significativa na leitura do poema. Sendo assim, já que não faria diferença na escolha que tive ao optar pela redondilha maior, modifiquei para “sépala, pétala e espinho”.

Na tradução de Aíla, a meu ver, a escolha de “abelhinha” e de “Eis-me”, pode parecer, de início, que ela estivesse marcando o não marcado. Nos comentários acerca de suas escolhas tradutórias na obra *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, Aíla destaca a sonoridade da palavra “bee”: “O diminutivo ‘abelhinha’, se aumenta a extensão do verso, parece equivaler melhor a esse bem-fadado monossílabo inglês (“bee”), que é sempre desafio perdido para o tradutor” (DICKINSON, 1985, p.159). Ora, acredito que aqui há uma inversão do sentimento que determinada palavra evoca, já que para nós, público leitor brasileiro, o monossílabo “bee” é bem curioso, já que diz respeito à sonoridade sem equivalência em português – e por isso bem distintiva. Ou seja, a tradutora aqui reproduz o “encantamento” produzido pelo vocábulo em inglês ao ouvido de um ouvinte/leitor brasileiro. Para o público leitor inglês talvez não houvesse esse impacto, visto o grande número de monossílabos, como outros no próprio poema – “dew”, “breeze”, “thorn”. Em síntese, ela insere em sua reescrita um sentimento dela, leitora brasileira, ao “bem-fadado monossílabo inglês”. Todavia, entendo ser difícil se dissociar disso, isto é, da carga emotiva que as palavras carregam tanto em uma quanto em outra língua, quase como se houvesse uma definição particular de cada palavra para cada pessoa, poeta ou tradutor.

De qualquer forma, acredito que a tradução de Aíla é bem realizada, no que diz respeito ao ritmo e à utilização de rimas. Embora acrescente mais um verso, o que ela faz é assegurar toda a riqueza poética do terceiro verso “A flask of Dew – a Bee or two”, cuja rima interna em ambas as frases/fragmentos parece, sim, ser como se houvesse dois versos em um. E o último verso, que pode também parecer “marcado” pelo uso de “E eis-me”, na verdade, reproduz recurso semelhante ao utilizado por ED nos vv 3 e 4, como se houvesse duas frases/fragmentos separadas pelo travessão: “E eis-me – uma rosa!”. Ou seja, o acréscimo de mais um verso não foi aleatório, mas justificável. Citando novamente a justificativa de Campos: “Corta-se aqui, recupera-se adiante”.

Por último, gostaria de apresentar também, sem qualquer intenção de cotejo, a tradução/reescrita de Augusto de Campos para o poema “A sepal, petal, and a thorn”. Campos não utiliza o *ballad meter*, ou redondilha maior, a forma que utilizei, e respeita as maiúsculas em “Abelhas” e “Brisa”, conservando ritmo e rimas. Vale destacar a proposta de Augusto de Campos para o terceiro verso. Ele

utiliza o próprio recurso de Dickinson, o travessão, enfatizando os elementos presentes, gota de orvalho, abelhas e brisa. Ou seja, ao invés de criar mais um verso, para reproduzir a sensação dos elementos apresentados de forma fragmentária, ele reproduz uma sensação semelhante, mas com três elementos soltos no v 3 e mais um no v 4, e soltos com a utilização do travessão, marca da poeta. E são, na verdade, quatro os elementos presentes nos vv 3 e 4 no poema em inglês: “*a flask of Dew/* Gota de orvalho” e “*a Bee or two/* Abelhas (uma ou duas)”; “*a Breeze/* Brisa” e “*a caper in the trees/*Folhas em remoinho”. O esquema de rimas, ABCAB, é também muito interessante, com rimas completas nos vv 1 e 4 e vv 2 e 5, esta última uma rima rica, primorosa; e com a preponderância do som da vogal “i” (espinho, brisa, remoinho, vv 1,3,4) e da consonante “r” (radiosa, remoinho, rosa) nos versos, 2,4,5.

Sépala, pétala e um espinho —
 Nesta manhã radiosa —
 Gota de orvalho — Abelhas — Brisa —
 Folhas em remoinho —
 Sou uma rosa!

Figura 14 – A tradução de Augusto de Campos.

Procurei demonstrar alguns dos critérios objetivos que podem ser utilizados na avaliação de uma tradução poética, entre os que foram apresentados por Britto (2006) no “caso Donne”. Os estudos da tradução de poesia, principalmente a partir de trabalhos como esse e de teóricos como Meschonnic, Augusto e Haroldo de Campos, parecem ter um efeito multiplicador nos próprios estudos e nas reescritas, de maneira geral, como também com respeito às reescritas de Emily Dickinson.

Considerações finais

Senti na mente esta rasgadura —³³

EMILY DICKINSON

Quais os principais agentes que atuaram na difusão da obra de Emily Dickinson nos EUA e no Brasil? Como e quando ela ganharia destaque no meio literário dos EUA e do Brasil? Há diferenças na forma como ela foi recebida no Brasil ao longo dos anos? De que maneira suas traduções se beneficiaram ou ganharam maior destaque junto ao público leitor brasileiro? Houve algum tipo de manipulação para que sua obra fosse divulgada no país? Repito as questões levantadas na introdução deste trabalho para dar uma resposta a todas elas.

A inserção de ED no sistema literário brasileiro se deu nos anos 1950, com um novo impulso nos anos 1980, e desde então parece crescente o interesse do público leitor pela obra da poeta estadunidense. Contando desde o início com a admiração de seus pares – os poetas –, tais como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade entre outros, Dickinson despertou a atenção também de teóricos da tradução de poesia, o que resultou em trabalhos importantes para a difusão e a tradução de sua obra. Vale considerar o enorme capital simbólico dos agentes envolvidos na reescrita de ED, e aqui estou me referindo especificamente aos tradutores. Todos os tradutores, ou grande parte deles, são também críticos e teóricos inseridos no campo disciplinar dos Estudos da Tradução. O perfil dos tradutores de poesia é um diferencial importante; há um enorme capital simbólico envolvido, o que resulta em maior autonomia e visibilidade do tradutor. O capital simbólico que um agente de reescrita detém pode cancelar uma obra ou tradução, estimular o interesse do público leitor. Não é por acaso que a tradução da obra poética venha muitas vezes acompanhada de prefácios com notas do tradutor. No caso de ED, temos a chancela conferida a ela por parte de Manuel Bandeira e outros poetas, e a valorização de seus recursos poéticos (omitidos pelos primeiros editores) com as traduções dos irmãos Campos, de Pignatari, de Mario Faustino, de José Lino Grünewald dentre outros. Os reescritores com grande capital

³³ I felt a Cleaving in my Mind -: Trata-se do primeiro verso do poema de número 937, na numeração de Thomas H. Johnson, na tradução de Aíla Gomes, publicada na obra *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, 1985, p. 123.

simbólico muitas vezes contribuem para a publicação de novas edições/traduições, levam editores ou outros patronos (instituições governamentais, instituições de ensino e empresas privadas, por exemplo), a promoverem/financiarem novas reescritas, que podem contemplar desde traduções até antologias, textos críticos, adaptações. E, nesse sentido, eles são também agentes de patronagem. Ou pode também ocorrer o inverso, os patronos utilizam o capital simbólico de reescritores para difundir uma obra ou autor. Daghlían (2009) cita como um dos grandes destaques dos anos 1970, para a disseminação de ED no país, uma antologia de poesia estadunidense, com tradução de Paulo Vizioli, pela editora Lidador. A obra, publicada por ocasião da celebração do bicentenário da Independência dos Estados Unidos (1976), incluiu dez poemas traduzidos de ED e foi distribuída por todo o Brasil com o auxílio do instrumento da patronagem do governo estadunidense, o USIS.

Toda reescrita/tradução parece vir acompanhada de outras reescritas. No caso de ED, as reescritas tiveram papel crucial na inserção da poesia de Dickinson no Brasil – tanto quanto as traduções em si. Estou me referindo a antologias, críticas, biografias, peças de teatro, paratextos e outras. Vale lembrar as antologias lançadas ainda nos anos 1940, como *The Literature of the United States*, em tradução de Morton D. Zabel, em 1947; e *The Making of American Literature*, de Thomas H. Dickinson, em 1948. Nos anos 1960, o grande destaque foi a tradução de Vera das Neves Pedroso da obra *An Interpretative Biography*, de Johnson, a primeira obra crítica sobre a poeta. Outras antologias seriam lançadas ao longo das décadas, como a obra *Videntes e Sonâmbulos*, antologia de poetas estadunidenses em traduções de grandes autores da língua brasileira, em 1956; *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana* e *Do jeito delas; vozes femininas de língua inglesa*, ambas em 1992. Além de antologias e biografias, temos também as críticas e artigos, em jornais e suplementos literários, que mencionei no capítulo 4. Ainda outro tipo de reescrita, e com enorme repercussão, foi a peça *Emily*, em 1985; com o sucesso da peça, a tradução de Aíla Gomes, *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, lançada em 1985, logo se esgotou; e a tradução de Idelma Ribeiro de Faria, *Emily: o difícil anonimato*, foi lançada a seguir, aproveitando também o embalo da peça teatral.

Segundo os dados coletados no levantamento de Daghlían, e os gráficos que apresento a seguir, vemos claramente a forte inserção da poeta no sistema literário brasileiro a partir dos anos 1950, com um novo impulso nos anos de 1980. A publicação da obra de ED na íntegra pela editora Harvard, em 1955, e a peça *Emily*, encenada nas principais capitais do Brasil, em 1986, são exemplos nítidos de como a patronagem pode favorecer, como ocorre neste caso, ou impedir a divulgação de determinada obra ou tradução. A primeira obra inteiramente dedicada a Dickinson foi lançada no Brasil em 1956, um ano após a edição de Harvard. Essa publicação, com os poemas de ED na íntegra, resultou na ressignificação da poeta tanto lá, nos EUA, como aqui. Já a peça *Emily*, encenada nas principais cidades do Brasil, de setembro de 1984 ao final de 1985, deu um novo impulso ao trabalho da poeta. Duas importantes obras foram lançadas nesse período, como já mencionado. Outros exemplos de patronagem, que já foram também citados, incluem as iniciativas dos EUA, principalmente através do USIS; os programas por parte do Ministério da Cultura do Brasil e órgãos do governo; a atuação de instituições acadêmicas; o papel de editoras universitárias e as de pequeno porte; além dos próprios agentes de reescrita, incluindo os tradutores, críticos, editores de publicações literárias, blogs, entre outros.

Os gráficos foram gerados a partir dos dados que constam da figura 15, que computam o número de inserções, poemas, tradutores, obras, trabalhos acadêmicos/antologias até o ano de 2008, conforme listagem de Daghlían. De 1950 aos anos 1990, temos seis obras publicadas; já na década de 2000, um total de oito, até o ano citado. O número de poemas não diz respeito a poemas diferentes, ou seja, há várias reescritas de um mesmo poema.

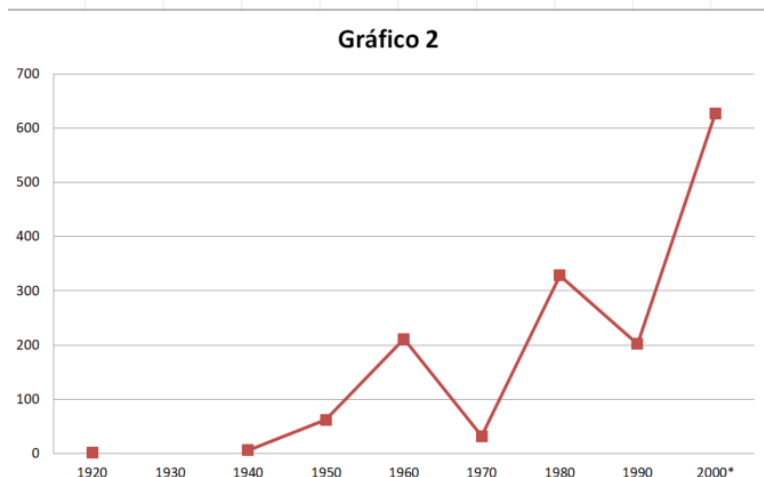
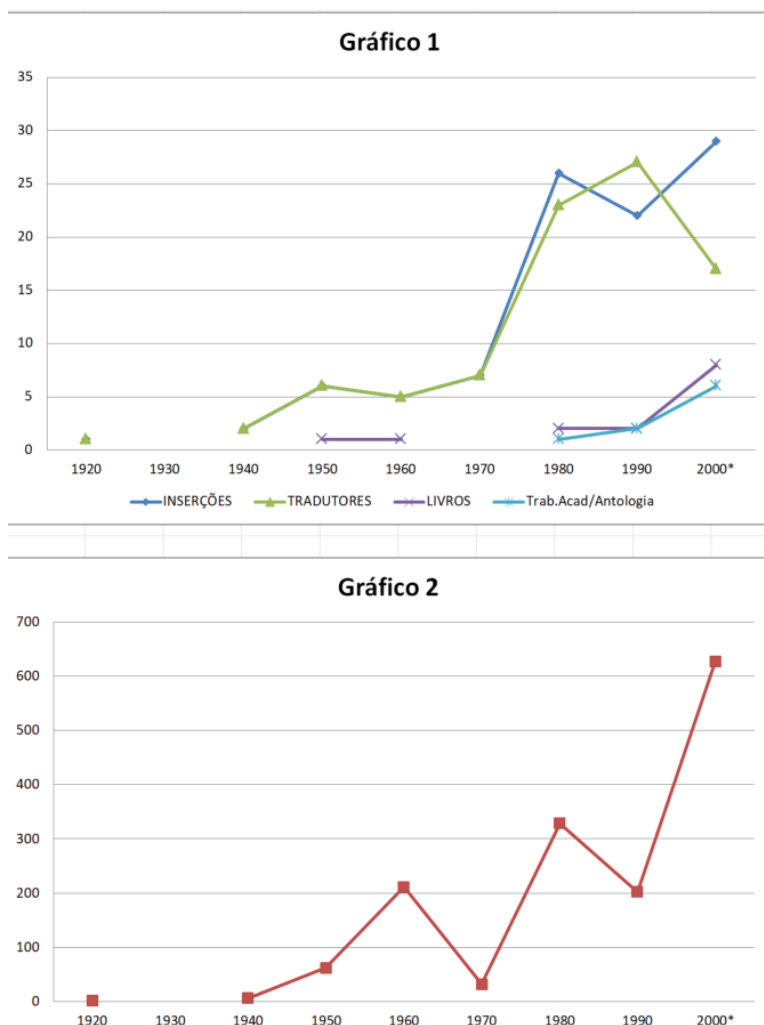


Figura 16 – Gráficos 1 e 2.

Nos gráficos acima, vemos claramente que a primeira tradução de Bandeira, a de 1928, não teve uma repercussão grande na inserção de ED no sistema literário brasileiro. A partir dos anos 1950, vemos um número crescente de poemas traduzidos, tradutores envolvidos e obras publicadas. Em 2006, o estudioso da poesia dickinsoniana José Lira lançou a obra mais robusta até o momento, com um total de 292 poemas traduzidos. O lançamento de uma edição revista e ampliada, em 2015, do livro *Não Sou Ninguém – Poemas*, de Augusto de Campos, publicada pela primeira vez em 2008, e a obra completa de ED a ser lançada por Adalberto Müller, são também exemplos de que Emily Dickinson está consolidada no sistema literário brasileiro. Segundo os dados de Daghlían, como já mencionei, só no ano de 2007 foram publicadas seis obras exclusivamente dedicadas a ED, além de vinte artigos, dezesseis registros em jornais e revistas,

cinco dissertações de Mestrado e uma tese de Doutorado tematizando a poesia de Dickinson.

Podemos concluir que a obra poética de Dickinson foi inserida no sistema literário brasileiro por meio de uma intensa atuação de agentes de reescrita e de patronagem. No sistema literário dos EUA, os esforços dos primeiros editores da poeta e, posteriormente, o apoio de importantes instituições universitárias, como Harvard, e a atuação do próprio governo dos EUA na difusão de sua obra no exterior, como se deu aqui no Brasil, foram cruciais para a disseminação e a ressignificação da obra de Dickinson. A tradução/reescrita de ED no país veio sempre acompanhada de outras reescritas. Vale lembrar que as primeiras traduções de Dickinson são de Bandeira, com dois poemas traduzidos em 1928 e republicados em 1943 e, em 1948, três outros poemas traduzidos. Em 1947, temos a primeira antologia lançada, *A literatura dos Estados Unidos*, na tradução do Prof. Morton D. Zabel, como destacou Daghlían ao tratar da inserção da obra de ED no sistema literário brasileiro na década de 1940 (DAGHLÍAN, 2009, p.137). E outras antologias, como as citadas na seção 1.3 sobre a recepção de Emily Dickinson no país, viriam depois. Além disso, as várias reescritas de um mesmo poema parecem indicar a importância dos agentes de reescrita, que podem ser tidos também como patronos. A patronagem, dessa forma, teve um forte impacto na difusão da obra de ED desde o início: uma introdução ou apresentação da obra e da poeta junto ao público leitor brasileiro. Antologias, críticas, artigos em jornais nos anos 1950 e, depois, já nos anos 1980, a peça *Emily*, foram fundamentais para a difusão de seus poemas. O interesse pela poeta deve-se, portanto, a todos os agentes de reescrita: tradutores, críticos, teóricos, editores. Vale destacar a importância da inserção de Dickinson no meio acadêmico. A chegada do professor Monteiro como Professor Fulbright na Universidade de São Paulo, como frisou Daghlían, resultou num número crescente de trabalhos acadêmicos a respeito da poesia dickinsoniana e da tradução de sua obra. Vale destacar, ainda, o papel dos irmãos Campos, Haroldo e Augusto, de Décio Pignatari e de Mário Faustino, dentre outros.

Destaco, de novo e por fim, o papel dos agentes de reescrita e de patronagem na disseminação da obra da poeta Emily Dickinson no Brasil, com presença marcante no sistema literário brasileiro, principalmente a partir dos anos

1950 aos dias de hoje; e o enorme capital simbólico desses agentes. Acredito que a tradução de um poema é sempre um desafio, uma reescrita, o que justifica novas traduções ou retraduições. É preciso considerar o contexto e a proposta, pois não se trata de repetir, fazer de novo, mas de “fazer diferente”.

Referências bibliográficas

ALIBERTI, L. Emily Dickinson no Brasil e em Portugal. Disponível em: <<https://www.unesp.br/aci/jornal/235/emily.php>>. n.p. Acesso em: 24/ mar. 2020.

AMHERST COLLEGE LIBRARY. **Archives and Special Collections**. Disponível em: <<https://www.amherst.edu/library/archives>> Acesso em: 5 ago. 2018.

ARROJO, R. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In: _____. (Org.) **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.15-26.

_____. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

BANDEIRA, M. **Bandeira: antologia poética**. 6.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1961.

_____. Antologias. Disponível em: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, p.5, 1957.

BLAIDELL, B. **The Dove Anthology of American Literature – Volume II – From 1865 to 1922**, Dover Publication, 2014.

BOURDIEU, P. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J. G. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport, CT: Greenwood, 1986, p. 241-258.

BRITTO, P.H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, G. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002. p.54-67.

_____. **Fidelidade em tradução poética: o caso Donne**. *Terceira Margem X* (15), p. 239-254, julho-dezembro, 2006.

_____. **A tradução para o português do metro de balada inglês**. *Fragmentos*, número 34, p.25-33. Florianópolis, jan-jun, 2008.

_____. **Correspondências estruturais em tradução poética**. *Cadernos de Literatura em Tradução* 7, p. 53-69, 2006.

_____. **Correspondência Formal e Funcional em Tradução Poética**. In: SOUZA, M. P.; et al Vitoria (Orgs.) *Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução*. PPGL/MEL, Flor&Cultura, 2006b, p. 1-15.

BUCKINGHAM, W. J. **Emily Dickinson's Reception in the 1890's: A Documentary History**. Pensilvânia: University of Pittsburgh, 1989.

CAMPOS, A. Introdução. 2007. In: DICKINSON, E. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP, 2008. p 9-17.

CARNEIRO, T. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX.** 2014. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

CHESTERMAN, A. **Questions in the sociology of translation.** In: DUARTE, J. F.; ROSA, A.A.; SERUYA, T. (Eds.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006. p. 9-27.

COSTA, W. C. Bandeira, Importador de Poesia. In: *Travessia*.p. 102-108, 1986.

COTTER, H. **My Hero, the Outlaw of Amherst.** Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/05/16/arts/design/16emily.html>>, n.p. Acesso em: 5 ago. 2018.

DAGHLIAN, C. Emily Dickinson in Brazil. In: MITCHELL, D; STUART, M (Eds.) **The International reception of Emily Dickinson.** Great Britain: MPG Books Group, 2009. p.137 -151; 259-260.

_____. **Emily Dickinson no Brasil e em Portugal. 2015.** Disponível em: <<http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/index.ph>> Acesso em: 5 ago. 2018.

DICK, A. Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”. IHU ONLINE, 2008. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2212-augusto-de-campos>> Acesso em: 1 fev. 2020.

DICKINSON, E. **Emily Dickinson: uma centena de poemas.** Apresentação Paulo Rónai. Trad. Afila de Oliveira Gomes. São Paulo: Editoras T. A. Queiroz e Universidade de São Paulo, 1985.

_____. **Emily Dickinson: Não sou ninguém.** Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008, p.9-17.

_____. **Thomas W. Higginson apresenta Emily Dickinson.** Disponível em: <http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_2/thomas-wentworth-higginson-apresenta-emily-dickinson/> Acesso em: 2 jun. 2018.

_____. Letter # 864. Emily Dickinson Collection. Disponível em: <https://acdc.amherst.edu/browse/collection/ed> Acesso em: 2 out. 2020.

EVEN-ZOHAR, I. **The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem.** *Poetics Today* 11:1, p. 45 -51, 1990.

FALEIROS, A. Tradução & poesia. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. (Orgs.) **Tradução & perspectivas teóricas e práticas.** São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 263-275.

FAUSTINO, M. Fontes e correntes da poesia contemporânea. Disponível em: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, p.5, 3/2/1957.

FERNANDES, M. **Sobre Tradução**. In: MARTINS, M.A.P.; GUERINI, A. (Orgs.) *Palavra de Tradutor*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018. p.131-134.

FREYRE, G. Mulheres renovadoras da poesia norte-americana. Disponível em: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, p. 5, 16/02/1955.

FURLAN, M. **Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – I Os Romanos**. Cadernos de Tradução, Florianópolis/Brasil, v.2, n.8, p. 11-28, 2001.

FROTA, M.P. **Um balanço dos Estudos da Tradução no Brasil**. *Cadernos de Tradução*, 2007. p. 135-169.

GEIPI, A. **Emily Dickinson: the mind of the poet**, Nova York: W. Norton, 1971.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>> Acesso em: 23 mar. 2020.

HERMANS, T. Translations Studies and a New Paradigm. In: (Org.) *The Manipulation of Theory: Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. Edição 24, In: *Linguística e Comunicação*. Trad Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 63-72.

LEFEVERE, A. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.) *The manipulation of literature*. London & Sydney: Croom Helm, 1985. p. 215-248.

_____. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.

_____. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Trad. Cláudia Matos Seligman. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. **What is written must be rewritten. Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham**. In: HERMANS, T. (Org.) *Second Hand. Papers on the theory and historical study of literary translation*, 1992, p. 88- 105.

LEYDA, J. Emily Dickinson's Reputation Totally Shifted in 1955. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/115871/emily-dickinson-famous-poet-recluse-and-woman-mystery>> n.p. Acesso em: 23 mar.2020.

LIRA, J. **Questões de dicção e criação poética na tradução de Emily Dickinson**. In: GALERY, M.; PERPÉtua, E.; HIRSCH, I. *Tradução, Vanguarda e Modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.15-33.

_____. **Emily Dicinson e a poética da estrangeirização.** Recife: PPGL/UFPE, 2006.

_____. **Emily Dickinson e a poética da brevidade: do haicai ao imagismo.** *Leitura*, n. 34, p. 175-193, jul/dez2004. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7391>> Acesso em: 2 out. 2020.

LUZ, S. Tezza mostra nação em frangalhos na era do bolsonarismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 jul.2020. Segundo Caderno, p. 2.

MARTINS, M.A.P. **A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros.** 1999. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

_____. Descriptive Translation Studies: uma revisão crítica. **Gragoatá**, v. 13, p.33-52, 2002.

_____. **O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o Programa de Apoio à Tradução da Biblioteca Nacional.** In: GUERINI, A.; TORRES, M.; COSTA, W. (Orgs.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. v.1, p.37-40.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITCHELL; STUART. **The International reception of Emily Dickinson.** Great Britain: MPG Books Group, 2009.

MÜLLER, A. **A tradução da poesia completa de Emily Dickinson.** Disponível em:<<https://emilydickinson.com.br/2019/02/18/a-traducao-da-poesia-completa-de-emily-dickinson-entrevista-com-adalberto-muller>> Acesso em: 4 jan. 2020.

MUNDAY, Jeremy. Systems theories. In: _____. **Introducing Translation Studies.** New York: Routledge, 2012 [2001], p. 164-169.

PESSÔA, A. **Mário Faustino: Poesia, Crítica e Experiência.** 2017, p. 6344 - 6351. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522178692.pdf. Acesso em: 2 out. 2020.

PRUNC, E. Priests, princes and pariahs: constructing the professional field of translation. In: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.). **Constructing a sociology of translation.** New York: John Benjamins, 2007. p. 39-56.

RILKE, R.M. **Cartas a um jovem poeta.** Trad. Paulo Rónai. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

SANT'ANNA, S. **A tragédia brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOMAURO, F. **A atuação política da Agência de Informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964).** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SAPIRO, G. **Translation and the Field of publishing**. In: *Translation Studies*. v. 1, n° 2, Routledge, 2008, p. 154-166.

SHUTTLEWORTH, M. *Dictionary of Translation Studies*, Routledge, 8 de abr. de 2014.

TEIXEIRA, I. **New Criticism**. *Cult*, setembro/1998. pp 14 – 16. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/New-Criticism_Ivan-Teixeira-1.pdf . Acesso em: 2 out. 2020.

WIECHMANN, N.H. **A poesia de Emily Dickinson e William Carlos Williams: alguns pontos de comparação**. *Revista Hispeci & Lema On-Line*, Bebedouro-SP, 5 (1): 128-142, 2014. Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/hispecielemaonline/sumario/32/05122014141751.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

WOLF, M. **The Sociology of translations and its activist turn**. In: *Translation and Interpreting Studies*. John Benjamins Publishing Company, 2012. p. 129-143.

Anexos: Recortes do Jornal do Brasil



EMILY DICKINSON E MACHADO DE ASSIS

Pizarro Drummond

Machado de Assis encontrou em Carolina o supremo refúgio de sua vida: aquela figura de mulher que lhe era devotada inteiramente dava-lhe novo halo à existência, em luta entre a rotina burocrática e os problemas da criação artística.

Detestando o contato com pessoas estranhas (mesmo que fossem seus companheiros de trabalho), Machado fugia sempre à multidão.

Emily Dickinson permaneceu solitária até o fim de sua vida. "Não se pode imaginá-la casada", disse dela Samuel Putnam. O que em Emily era ternura e comunicação de bondade ingênua, em Machado era ironia, frieza. Tratava suas personagens sem um pinga de piedade.

A poesia de Emily é concentrada, sofrida. O mesmo acontece com a prosa machadiana, cheia de humor, por mais que pareça indiferente. Nas cartas, Emily atinge a máxima simplicidade comunicativa. Machado, em missivas que dirigiu a amigos, revela senso de delicadeza e ternura.

Viveram ambos na mesma época: Emily, nascida em 1830, morreu em 1886; Machado, nascido em 1839, morreu em 1908.

Mais tarde, Machado de Assis resumiria o seu drama na chave de um soneto:

"Modaria o Natal ou mudel eu?"

Emily Dickinson, na alteração de dois versos simples, consubstanciaria a sua tragédia, prisioneira de quatro paredes que transcendiam para o infinito:

"I've seen a dying eye
Run round and round a room..."

Mulheres renovadoras da poesia norte-americana

Gilberto Freyre

Agora que está em moda no Brasil, principalmente entre literatos de café, mas devotos de um whisky que os torna um tanto arrogantes, repudiando-se tudo que é valor intelectual norte-americano, é oportuno, como corretivo a semelhante exagero, nos interessarmos, tanto quanto os europeus, pelo "caso Emily Dickinson". Pois o que a crítica européia vem descobrindo nessa norte-americana remota do século passado é um caso espantoso de antecipação não apenas à moderna poesia, chamada "New Poetry", dos Estados Unidos — que teve o gosto de concorrer para revelar ao Brasil, através de poderoso aliado nesse esforço de revelação: o ilustre Manuel Bandeira — mas a toda a moderna poesia européia, desde Apollinaire.

Com efeito, vem se encontrando em Emily Dickinson o "imagismo" a que em nossos dias — isto é, após a Primeira Grande Guerra — minha amiga Amy Lowell, Ezra Pound e outros arrojadados experimentadores literários deram definido relevo, através de uma revolução não só de técnica como de estética de poesia e de prosa: a chamada prosa polifônica. E um crítico europeu não hesita em destacar que na poesia de Emily Dickinson já se encon-

ta o fletario, de ruído que tornava sua repercussão imediata e inevitável.

Emily Dickinson preferiu deixar-se — isto é, deixar sua poesia — em papeluchos meios secretos, como que esquecidos em fundos de gavetas de móveis severamente puritanos. Papeluchos que descobertos anos depois de sua morte, vêm sendo a revelação de uma personalidade tão renovadora de estilos e rumos literários quanto a do agreste e extrovertido Walt.

Ela pertence a um pequeno, mas decisivo grupo de mulheres que têm dado novos estilos e novos rumos à literatura em língua inglesa; e que nos Estados Unidos — ao contrário do que vem acontecendo na Inglaterra — têm se destacado pelos seus arrojos de renovação antes da poesia que do romance, do ensaio ou do conto.

Desse grupo — do qual seria injusto separar-se a figura extraordinária de Amy Lowell — Emily foi até hoje a expressão mais revolucionária a despeito da reserva, do pudor, da reclusão quase de freira, secretamente lírica, em que viveu na sua puritana província.

Quando há já muitos anos — uns vinte e cinco, talvez —

CONDE PEREIRA CARNEIRO

Um livro que não deixa de ser, em verdade, um livro de poesia, é o livro de Conde Pereira Carneiro, publicado pela editora do Rio de Janeiro. O livro é dividido em duas partes: a primeira, com o título de "Poesias", e a segunda, com o título de "Prosa". A primeira parte contém poemas de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta. A segunda parte contém prosa de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta.

"MOS UNIFORMES" E AS OUTRAS

Este livro, de autoria de Gilberto Freyre, é uma coletânea de poemas e prosas. O livro é dividido em duas partes: a primeira, com o título de "Poesias", e a segunda, com o título de "Prosa". A primeira parte contém poemas de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta. A segunda parte contém prosa de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta.

Mulheres renovadoras da poesia norte-americana

Este livro, de autoria de Gilberto Freyre, é uma coletânea de poemas e prosas. O livro é dividido em duas partes: a primeira, com o título de "Poesias", e a segunda, com o título de "Prosa". A primeira parte contém poemas de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta. A segunda parte contém prosa de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta.

RECORDANDO UM BOM AMIGO

Este livro, de autoria de Gilberto Freyre, é uma coletânea de poemas e prosas. O livro é dividido em duas partes: a primeira, com o título de "Poesias", e a segunda, com o título de "Prosa". A primeira parte contém poemas de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta. A segunda parte contém prosa de inspiração clássica, com uma linguagem simples e direta.

