

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS

Filipe Brito de Oliveira

I DWELL IN POSSIBILITY: A TRADUÇÃO POÉTICA DE EMILY DICKINSON
POR MÁRIO FAUSTINO

Área de Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura - Interpretação, Circulação e Recepção

Orientadora: Prof^a. Dr^a, Izabela Guimarães Guerra Leal

Belém/PA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O48i Oliveira, Filipe Brito de.
I dwell in Possibility : A tradução poética de Emily Dickinson por Mário Faustino / Filipe Brito de Oliveira. — 2020.
119 f. : il.
- Orientador(a): Prof^a. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2020.
1. Mário Faustino. 2. Tradução literária. 3. Emily Dickinson. I. Título.

CDD 811

Filipe Brito de Oliveira

I DWELL IN POSSIBILITY: A TRADUÇÃO POÉTICA DE EMILY DICKINSON
POR MÁRIO FAUSTINO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários da Universidade Federal do Pará para a
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Izabela Guimarães Guerra Leal.

Belém/PA

2020

Filipe Brito de Oliveira

I DWELL IN POSSIBILITY: A TRADUÇÃO POÉTICA DE EMILY DICKINSON
POR MÁRIO FAUSTINO

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de mestre em Letras.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Izabela Guimarães
Guerra Leal.

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª Carolina Geaquinto Paganine
(Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dr^ª. Mayara Ribeiro Guimarães
(Universidade Federal do Pará)

Para Francisco, Idenilde e Jéssica.

AGRADECIMENTOS

Ao elaborar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), há poucos anos, me referi nesta mesma seção à jornada mítica do herói. Em um dado momento mencionei que aquele trabalho era o ponto final de uma jornada. Mal sabia eu que, pouco tempo depois, partiria novamente em outra aventura, mais longínqua e também mais tortuosa.

Navegar pelos domínios da Pós-graduação não é a mais simples das tarefas. Se o TCC representa, em muitos casos, uma primeira experiência de pesquisa séria desenvolvida pelos estudantes, a dissertação carrega consigo um peso maior, e exige dos que a desenvolvem um domínio e comprometimento à altura da instituição que representam.

Assim modo como Ulisses em sua longa viagem à Ítaca enfrentou diversos desafios, assim também tive de enfrentar meus próprios obstáculos. Os monstros terrestres e as criaturas marinhas assumiram a forma de provas, artigos, apresentações, problemas na pesquisa, dificuldades de custeio, desestímulo de colegas, etc. Felizmente nenhuma jornada é concluída sem a ajuda de mentores, professores, amigos e familiares, que nos recolocam no caminho reto. São a eles que dedico estas breves palavras de agradecimento.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da ciência, que tem me permitido, ainda que imperfeitamente, ter conhecimento das coisas criadas a fim de observar a grandeza com que Ele se manifesta no mundo. Em segundo lugar, aos meus pais pelo esforço empreendido para a realização dos meus sonhos e pela confiança inabalável em meu sucesso. À minha noiva Jéssica, que por meio de sua docilidade e paciência tem me possibilitado ser um homem melhor. Viver ao lado dela tem sido a melhor das minhas aventuras.

À minha orientadora Izabela Leal. Reafirmo aqui todo o seu brilhantismo e genialidade. Seu trabalho como professora e escritora tem me dado a inspiração necessária para seguir seus passos.

Ao professor Otávio Guimarães. Ele é sem dúvida uma das mais gratas surpresas que tive em meu percurso acadêmico. Quando penso no professor que quero me tornar, sua imagem sempre me vem à mente.

Finalmente, agradeço à professora Carolina Paganine. Suas orientações na qualificação foram *fundamentais* para o desenvolvimento deste trabalho. Aos demais amigos e colegas, cujos bons momentos guardarei na memória.

À EMILY DICKINSON

Falenas feitas de silêncio
Voaram de encontro aos meus olhos –
Perplexas, recuaram
Aos notarem que não choro.

Meu pranto é o das estátuas,
Meu calendário não tem datas:
É na Penumbra que moro.

Bernardo Souto, in: *O Corvo e o Colibri*.

RESUMO

Emily Dickinson é uma das mais célebres poetas norte-americanas de todos os tempos. Sua poesia tem sido lida por sucessivas gerações, que encontram em seus poemas reflexões sobre o espetáculo das coisas, da natureza e da vida. Não é à toa que sua poesia tem sido traduzida há quase um século no Brasil por grandes nomes da nossa literatura. O objetivo desta dissertação é estudar as traduções realizadas pelo poeta e crítico literário Mário Faustino (1930 – 1962), publicadas no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* na página *Poesia-Experiência*. Para isso, o trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro discute a vida e a obra de Emily Dickinson, bem como os elementos que compõem a poética da escritora. O segundo capítulo apresenta Mário Faustino e as condições de produção e circulação das traduções que ele realizou. O terceiro capítulo analisa os poemas selecionados por Faustino e suas traduções, de modo a observar as estratégias adotadas por ele para recriar os poemas em nosso idioma. Para fundamentar tal pesquisa foram utilizadas as obras de Berman (2002), D’Hulst (2001), Martin (2007), dentre outros autores. Podemos afirmar que as traduções de Faustino possuem grande valor formativo à geração de leitores e escritores ao longo da década de 50, seja pelo alcance que o suplemento literário teve, seja pelo papel desempenhado por Faustino na apresentação e crítica de autores que se utilizavam da experimentação da palavra como instrumento de produção poética.

Palavras-chave: Emily Dickinson. Tradução. Mário Faustino.

ABSTRACT

Emily Dickinson is one of the most celebrated American poets of all time. Dickinson's poetry has been read by successive generations, who find in their poems reflections on the spectacle of things, nature and life. It is not for nothing that her poetry has been translated along almost a century in Brazil by great names in our literature. The purpose of this dissertation is to study the translations made by the poet and literary critic Mário Faustino (1930 - 1962), published in the *Supplemental Dominical* (Sunday Supplement) of *Jornal do Brasil* on the page Poesia-Experiência. In this regard, the work was divided into three chapters. The first discusses the life and work of Emily Dickinson, as well as the elements that constitute the writer's poetics. The second chapter presents Mário Faustino and the conditions for the production and circulation of the translations he carried out. The third chapter analyzes the poems selected by Faustino and his translations, in order to observe the strategies adopted by him in order to recreate the poems in our language. To support this research, the works of Berman (2002), D'Hulst (2001), Martin (2007), among other authors, were used. We can affirm that Faustino's translations have great formative value for the readers and writers generation throughout the 50's, either because of the reach that the literary supplement had, or because of the role played by Faustino in the presentation and criticism of authors who used experimentation of words as an instrument for poetic production.

Keywords: Emily Dickinson. Translation. Mário Faustino.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p.10
2. EMILY DICKINSON: ALGUM LUGAR ENTRE O FATO E A FICÇÃO	p.14
2.2. <i>SURGEONS MUST BE VERY CAREFUL</i> : A POÉTICA DICKINSONIANA E AS EDIÇÕES PÓSTUMAS	p.21
2.2.1. <i>Giving them light</i> : a construção do legado de Emily Dickinson	p.42
2.2.2. <i>High from the earth I heard a bird</i> : a musicalidade na poesia de Emily Dickinson	p.51
3. DE LABORE TRADUCTIONE: POR UMA ARQUEOLOGIA FAUSTINIANA	p.55
3.1 DO SEMIÁRIDO NORDESTINO AO SEMIÁRIDO ANDINO: O INTERLÚDIO ENTRE DOIS ATOS (<i>QUIS?</i>)	p.56
3.2. FAUSTINO: QUANDO O POETA SE ENCONTRA COM O TRADUTOR (<i>QUID?</i>)	p.60
3.3. A TRIBUNA E A OFICINA DE FAUSTINO	p.67
3.4. ASPECTOS MATERIAIS DE <i>POESIA-EXPERIÊNCIA</i> (<i>QUANDO ET QUIBUS AUXILIUS?</i>)	p.70
3.5. <i>DARE YOU SEE A SOUL AT FAUSTINO'S TRANSLATIONS?</i> (<i>QUOMODO?</i>)	p.73
4. ESTUDO DOS POEMAS E SUAS TRADUÇÕES	p.81
4.1. FONTES E CORRENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA	p.81
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.114
ANEXOS	p.118

INTRODUÇÃO

Emily Dickinson, ao refletir sobre a poesia, escreveu, provavelmente nos idos de 1862, estes célebres versos: “*I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose – / More numerous of Windows – / Superior – for Doors –*”¹. A possibilidade aqui apontada pela poetisa é a própria poesia, “casa mais apropriada do que a prosa, mais numerosa em Janelas, superior em Portas –”. Cabe-nos perguntar em que a poesia seria mais apropriada. Podemos deduzir, que, em sua opinião, a poesia oferece possibilidades de expressão que a prosa não é capaz de fazer, precisamente por possuir um número maior de janelas e portas. Mas afinal, o que representam as portas e janelas? Não é de todo equivocado imaginar que as janelas, como abertura que nos dá a visão externa ao mundo, são os recursos poéticos, e as portas, enquanto passagens que nos permitem entrar e sair dos lugares, simbolizam as aberturas que este gênero poético permite em relação aos entes.

Mais adiante, ainda no mesmo poema, em vistoria a casa, a poeta nos revela o teto deste curioso lugar: “*And for an Everlasting Roof – / The Gambrels of the Sky –*”². Ora, um teto ornado pelo Céu é a própria abertura ao infinito. E é justamente por isso que este gênero permite a ela construir seu próprio paraíso, conforme conclui no verso derradeiro: “*The spreading wide my narrow Hands/ To gather Paradise –*”³. De fato, Emily Dickinson acerta ao colocar a poesia como expressão máxima da linguagem. Por meio dela, a palavra se apresenta em seu aspecto inaugural, evocando o homem para aquilo que carrega de mais profundo e significativo sobre o real. Por isso, a poesia o despertaria da letargia causada pelo prolongado e irrestrito uso da linguagem cotidiana, que o faz enxergar a linguagem como metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível.

Assim sendo, se a poesia nos oferece tantas possibilidades, o que pensar de sua tradução? A reconstrução de um texto poético em outros idiomas implica em metamorfoses que resultam em outros textos poéticos, nunca idênticos à fonte originária. Justamente por isso nos desvelam novos segredos, ao mesmo tempo em que velam vozes que só podem ser ouvidas por aqueles que compartilham da mesma língua que o seu criador, ainda que isso não seja uma garantia.

¹ Habito a Possibilidade – / Casa melhor que a Prosa – / De Janelas mais pródiga – / Superior – em Portas – (tradução de Augusto de Campos (2008)

² E por Eterno Teto / Os Dosséis do Céu – (idem)

³ Só as asas destas parcas Mãos / Para o meu Paraíso – (ibidem)

É pensando nisto que esta dissertação se propõe a examinar o duplo regime da palavra, isto é, a respeito daquilo que se assemelha e daquilo que causa estranhamento entre a criação e a criatura.

Para realizar tal intento, escolhemos estudar a poesia de Emily Dickinson e sua tradução. O meticuloso cuidado na escolha dos temas e na manipulação da palavra, a reapropriação das formas e a imprevisibilidade e variedade de sentido de seus versos, conferiram à escritora um lugar de destaque na literatura ocidental.

Contudo, o mesmo estranhamento desconcertante que fascina e intriga todos aqueles que ousam penetrar no universo dickinsoniano é o mesmo que conduz os tradutores a um labirinto obscuro, desafiando-os a criarem soluções criativas na tradução de sua poesia.

A primeira tradução brasileira de um poema de Emily Dickinson foi realizada em 1928, pelo poeta Manuel Bandeira. Passado quase um século, inúmeros tradutores se lançaram à mesma tarefa, publicando suas traduções em revistas, jornais, livros, websites, entre outros suportes. Escolher, portanto, um tradutor dentro de uma constelação de grandes tradutores é certamente difícil para qualquer pesquisador.

Optamos por estudar o trabalho de Mário Faustino, que além de poeta, foi um importante nome da crítica especializada de literatura em nosso país no século XX. Seu trabalho como escritor, crítico e tradutor em jornais de grande circulação como *A Província do Pará* (1942-1949), *Folha do Norte* (1948-1951) e posteriormente no *Jornal do Brasil* (1956-1958), influenciou e incentivou uma safra significativa de novos poetas.

Embora tenha ocupado um papel de destaque na crítica literária dos anos 40 e 50, seu nome foi esquecido pelo *establishment* literário até bem pouco tempo, sendo resgatado somente no início do século vigente pelo incansável trabalho de Eugênia Boaventura. Desde 2003 a professora paulista tem se dedicado a publicar coletâneas de textos que Faustino escreveu em *Poesia-Experiência*.

No campo da tradução, o obscurantismo é ainda maior. Há apenas quatro trabalhos acadêmicos dedicados ao grande número de traduções feitas por Faustino: “*Mário Faustino e seus ciclos tradutórios: do Arte-Literatura ao Poesia-Experiência*” (dissertação), de Dayana Almeida; “*À procura de Mário Faustino tradutor*” (dissertação), de Thiago Veríssimo; “*As homenagens de Pound e Faustino a Sextus*

Propertius” (dissertação), de Jéssica Mattus; e “*História e tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil*” (tese), de Thiago Veríssimo. Com exceção da dissertação dedicada a Sextus Propertius, nenhum dos trabalhos se concentra no estudo de um autor em particular, o que os priva de uma análise mais atenta à poética deste ou daquele escritor.

Em razão disto, esta dissertação vem preencher esta importante lacuna dentro dos estudos de tradução no Brasil, não apenas no que se refere às traduções de Faustino, como também à poesia de Emily Dickinson.

Espera-se que, ao término da leitura deste trabalho, interessados e estudiosos de poesia possam encontrar caminhos originais para a leitura e tradução não apenas de textos dickinsonianos, cada vez mais diversificados na medida em que novos materiais vêm sendo apresentados ao público, como também possam lançar este mesmo olhar a outros autores, cuja inventividade desafia os métodos tradicionais de interpretação.

A pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro, se discutirá a vida e a obra de Emily Dickinson. Ao tratar de sua biografia, buscamos desmitificar alguns lugares-comuns envolvendo sua vida íntima, concentrando nossa atenção nos eventos que podem ter influenciado sua produção poética e nas restrições editoriais que dificultaram a publicação de seus textos. De maneira semelhante, evitamos estudar a obra da escritora apontando características genéricas encontradas em seus poemas. Ao contrário, analisamos tão-somente os recursos poéticos empregados nos poemas selecionados por Faustino, de modo a apontar ao leitor aquilo que de mais significativo nos é apresentado nestes poemas.

O segundo capítulo é voltado ao estudo do poeta-tradutor Mário Faustino. Além de falar brevemente de seu trabalho como jornalista, poeta e tradutor, discutimos as condições de produção e circulação das traduções realizadas por ele, de modo a entender a proposta que motivou o seu trabalho, os fatores que influenciaram na recriação dos poemas originais e o alcance destas publicações.

No terceiro e último capítulo, realizamos a leitura dos poemas originais a partir de uma perspectiva formalista, apontando aspectos que, a nosso ver, são os mais desafiadores para o tradutor brasileiro. Em seguida, analisamos as traduções realizadas por Faustino, buscando identificar novos efeitos de sentido que foram obtidos durante o processo de tradução. Ao final, fizemos uma avaliação destas traduções dentro da proposta formativa que Faustino objetivava.

Conforme dissemos anteriormente, *I dwell in Possibility* nos fala sobre as possibilidades de expressão da poesia, mas também nos fala sobre a alegria, a satisfação, e a mágica habilidade de transformar as coisas impossíveis em possíveis por meio da palavra. Que o leitor desta obra possa encontrar nas reflexões sobre poesia e tradução esta habitação que só aqueles que amam a linguagem poética são capazes de enxergar.

2. EMILY DICKINSON: ALGUM LUGAR ENTRE O FATO E A FICÇÃO⁴

No famoso conto “Singularidades de Uma Rapariga Loira”, do escritor Eça de Queiros, o narrador, descrevendo a paisagem noturna de sua terra, promove uma reflexão interessante acerca de nossa necessidade de confabular. Diz ele:

Existe, no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos –, um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar – para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático, ou o mais crítico – tão triste, tão visionário, tão idealista –, como um velho monge poeta . (EÇA DE QUEIROS, 1902, p.06)

É esse “fundo de misticismo”, revelado pelo desejo de enxergar algo oculto nas coisas, que tem levado críticos e curiosos à criação de uma figuração excêntrica em torno da poeta Emily Dickinson. Um vestido branco, a reclusão de um quarto, papéis avulsos: que mistérios esconderia ela e que nos foram revelados apenas parcialmente por meio de seus enigmas poéticos?

A ideia de que a poeta de Amherst pudesse ser uma garota comum, com afazeres e inquietações de outras tantas mulheres de sua época pode parecer um tanto frustrante à primeira vista aos leitores ávidos pelo desconhecido, mas a verdade é que, por trás de tantas histórias fantásticas, há uma mulher divertida, corajosa e original, cuja biografia revela uma história ainda mais surpreendente que a ficção.

Esta história começa em uma pequena cidade da Nova Inglaterra chamada Amherst, um dos últimos recantos de um estilo de vida que se via cada vez mais ameaçado ante a crescente industrialização das cidades da costa leste dos Estados Unidos. Ali, o ritmo de vida parecia acompanhar o vagar das horas e as atividades sociais se concentravam em pouquíssimos lugares: a igreja, o parque, as salas de visitas, o cemitério. As notícias corriam rapidamente por uma rede de conversas ou correspondências entre os moradores. Foi neste cenário que, em 10 de dezembro de 1830, nascia Emily Elizabeth Dickinson (1830 – 1886).

⁴ Esta seção vale-se das informações biográficas fornecidas por Wendy Martin na obra *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson* (2007). Ainda que o foco do trabalho não esteja no estudo da vida da escritora, se faz necessário, uma vez mais, pintar o retrato da poeta ao se falar de sua obra, afinal, muitas das experiências pessoais de um escritor são ressignificadas por meio de seu trabalho poético. Tratando-se de Emily Dickinson, esta verdade se torna ainda mais evidente, pois a escritora serviu-se dos grandes e pequenos expedientes do cotidiano para compor o seu repertório lírico e educar seu imaginário.

A segunda filha de um total de três irmãos (seu irmão mais velho chamava-se William Austin (1829-1895) e sua irmã mais nova, Lavinia Norcross (1833-1899), Emily Dickinson cresceu em uma proeminente, mas não rica família. Seu avô Samuel Dickinson, embora tenha adquirido fortuna enquanto era vivo, acabou por realizar uma série de maus investimentos, deixando pouquíssimo ao seu filho, Edward Dickinson.

Apesar disso, o pai de Emily Dickinson adquiriu notoriedade em sua carreira jurídica, o que fazia com que sua casa recebesse frequentemente clientes, advogados, políticos, clérigos e outras personalidades locais.

Algumas destas pessoas faziam parte do círculo íntimo da escritora norte-americana, a exemplo de Benjamin Franklin Newton, aprendiz de Direito de seu pai, que se tornaria seu primeiro mentor. Nada se sabe sobre o conteúdo das cartas trocadas entre Emily e Benjamin ao longo dos anos, mas uma carta, escrita pela escritora após a morte de seu correspondente, nos revela a importância que ele teve na sua trajetória como escritora: “*Mr Newton became to me a gentle, yet grave Preceptor, teaching me what to read, what authors to admire, what was most grand or beautiful in nature, and that sublimer lesson, a faith in things unseen*⁵.” (L 282, no. 153).

Há de se notar também que, sobretudo nos primeiros anos de sua vida, a família de Emily Dickinson dividia os aposentos de sua casa com seus avós e tios, o que conferia à criança pouquíssimos momentos de privacidade. Somente aos nove anos, ao mudar-se com a família à *West Street*, a poeta encontraria um espaço que pudesse vivenciar a sua intimidade. Isto explica, em parte, o gosto que tinha pelo silêncio e pela solidão.

Aos nove anos, Emily Dickinson ingressa na prestigiada *Amherst Academy*, escola que há pouco tempo passara a receber mulheres. Embora possuísse como missão a educação religiosa de suas crianças, a escola fornecia o ensino de disciplinas tradicionais como Inglês, Latim, Geologia, Álgebra, Geometria, Botânica e História. Não nos resta dúvida de que muitos dos tópicos discutidos nessas disciplinas viriam a reverberar em sua poesia e em suas aptidões futuras.

⁵ “O senhor Newton tornou-se para mim um Preceptor gentil, embora severo, ensinando-me o que ler, que autores admirar, o que havia de mais solene ou belo na natureza, e aquela lição mais sublime, uma fé nas coisas que não podem ser vistas”.

É o caso, por exemplo, do Herbário criado e mantido por ela ao longo dos anos, que começou como um projeto escolar deste período. Muito do conhecimento que a poeta adquiriu sobre jardinagem derivou do seu esforço em coletar, classificar, descrever e conservar os espécimes colhidos em suas incursões pelo mundo natural. A este respeito, Martin (2007) nos fala:

The herbarium is especially interesting for Dickinson scholars, who see in it the beginning of Dickinson's love of nature, scientific precision, and meticulous observation. The collection of over 400 specimens may also be a precursor to the hand-bound poetry collections, known as fascicles, that Dickinson would assemble as an adult. In fact, as she matured, the boundaries between plants and pages blurred more and more: she wrote poems about flowers, wrapped flowers in poems, and carefully observed and nurtured words and plants alike. One of her favorite flowers was the white saprophytic Indian pipe, an exquisitely delicate and difficult flower to cultivate. There was no way for Dickinson to know that, on 12 November 1890, the very same flowers would grace the title page of the first edition of her published poems. (p.07-08)⁶

Além da formação de seu repertório intelectual, os anos na academia lhe serviriam para criar uma rede de amizades que se estenderia para além dos muros da escola. Entre elas, destacam-se os nomes de Abiah Root, Helen Fiske, e Helen Hunt. (MARTIN, 2007) Como podemos ver, a ideia de uma reclusa que “poucos viram e poucos viu na vida” como lamentaria Mário Faustino e tantos outros críticos e tradutores *ad nauseam* não é inteiramente verdadeira.

Paradoxalmente, seriam nos anos em que passaria na escola, tida tradicionalmente como espaço de socialização e informação, que a poeta sentiria o desconforto do isolamento. Após concluir os estudos na *Amherst Academy*, Emily Dickinson ingressaria no seminário feminino de *Mount Holyoke*, em *South Hadley*, nos idos de 1847, de onde escreveria a seguinte carta ao irmão, com a pena da ironia e a tinta da insatisfação:

Won't you please to tell me when you answer my letter who the candidate for President is? I have been trying to find out ever since I came here & have not

⁶O herbário é especialmente interessante para os estudiosos de Dickinson, que vêem nele o começo de seu amor pela natureza, sua precisão científica e a observação metódica de Dickinson. A coleção de mais de 400 espécimes também pode ter sido precursora das coleções de poesia encadernadas à mão, conhecidas como fascículos, que Dickinson reunia já adulta. De fato, à medida que amadurecia, as fronteiras entre as plantas e as páginas ficavam cada vez menos definidas: ela escrevia poemas sobre flores, envolvia flores em poemas e observava e nutria cuidadosamente palavras e plantas. Uma de suas flores favoritas era o saprófito branco indiano, uma flor primorosamente delicada e difícil de cultivar. Não havia como Dickinson saber que, em 12 de novembro de 1890, as mesmas flores enfeitariam a página de rosto da primeira edição de seus poemas publicados. (p.07-08)

yet succeeded. I don't know anything more about affairs in the world, than if I was in a trance... Has the Mexican war terminated yet & how? Are we beat? Do you know of any nation about to besiege South Hadley? If so, do inform me of it, for I would be glad of a chance to escape, if we are to be stormed. I suppose Miss Lyon would furnish us with daggers & order us to fight for our lives, in case such perils should befall us. (L49 no. 16)⁷ (p.08)

À despeito do bom rendimento escolar de Emily Dickinson, a escritora adquire ainda em seu primeiro ano um resfriado que traria grande preocupação à família, haja vista que sua prima, Emily Lavinia Norcross, que também estudava no Seminário Feminino, padecera de tuberculose pouco tempo antes. Assim, a escritora é levada contra sua vontade para ser tratada em casa:

I had not been very well all winter, but had not written home about it, lest the folks should take me home. During the week following examinations, a friend from Amherst came over and spent a week with me, and when that friend returned home, father and mother were duly notified of the state of my health. (...) Austin arrived in full sail, with orders from head-quarters to bring me home at all events. At first I had recourse to words, and a desparate battle with those weapons was waged for a few moments, between my *Sophomore* brother and myself. Finding words of no avail, I next resorted to tears... As you can imagine, Austin was victorious, and poor, defeated I was led off in triumph. (L54, no 23)⁸ (p.09)

O que deveria ser uma breve estadia para a sua recuperação acaba por se converter em um retorno definitivo ao lar e Emily Dickinson não mais voltaria ao Seminário. Neste período, ela escreve à sua amiga Abiah Root: “*Father has decided not to send me to Holyoke another year, so this is my last term*⁹.” (L66, no. 23) (p.11)

Uma vez estabelecida definitivamente na residência de sua família, em *West Street*, Emily Dickinson e sua irmã se dedicam às duras tarefas domésticas que eram exigidas das mulheres de sua época, dividindo o tempo de suas obrigações com a troca

⁷ Você poderá dizer-me quando responder minha carta quem é o candidato à presidência? Eu tenho tentado descobrir desde que eu cheguei aqui e ainda não consegui. Eu não sei mais nada sobre os assuntos do mundo, do que se estivesse em transe. A guerra do México já terminou? e como? Fomos derrotados? Você conhece alguma nação prestes a sitiá *South Hadley*? Nesse caso me informe, pois ficaria feliz em ter uma chance de escapar, se formos sitiados. Eu presumo que a senhorita Lyon nos guarneceria com punhais e nos ordenaria que lutássemos por nossas vidas, caso tais perigos nos acometam. (L49 no. 16)

⁸ Eu não estive muito bem durante todo o inverno, mas não escrevi para casa sobre isso, para que o pessoal não me levasse embora. Durante a semana seguinte aos exames, uma amiga de Amherst apareceu e passou uma semana comigo, e quando esta amiga voltou para casa, papai e mamãe foram devidamente notificados do meu estado de saúde. (...) Austin chegou a todo vapor, com ordens da sede para me levar para casa de qualquer jeito. No início, recorri às palavras e uma batalha desesperada com essas armas foi travada por alguns momentos, entre meu irmão, que está no segundo ano, e eu. Não achando palavras em meu proveito, comecei a chorar em seguida... Como você pode imaginar, Austin saiu vitorioso e, pobre, derrotada, fui levada em triunfo. (L65, no. 23)

⁹ Papai decidiu não me enviar à Holyoke no próximo ano, então este será meu último semestre.

de correspondência entre seu círculo de amigos, familiares, mentores e a feitura de seus poemas.

Há um fato curioso que merece ser mencionado do lugar onde Dickinson passou grande parte de sua vida. A casa, conhecida como *Homestead*, ficava ao lado do cemitério do vilarejo, o que lhe permitia ter uma vista privilegiada da movimentação que acontecia ali e certamente lhe levou a refletir diversas vezes sobre o tema da morte. Escreveria ela em uma de suas cartas: “*Yesterday as I sat by the north window the funeral train entered the open gate of the church yard.*¹⁰” (L 31, no. 11) (p.11)

Aliás, a lembrança da morte não se fazia apenas pela localização da casa de Emily Dickinson. Ao longo do século dezenove, a morte seria uma presença constante na sociedade norte-americana. A falta de saneamento básico e o grande número de epidemias faziam centenas de vítimas, sobretudo as crianças. Mesmo o filho do presidente Lincoln, William Wallace, morreu de febre tifóide.

Scheick (2006), ao discutir sobre a poesia elegíaca de Walt Whitman, poeta contemporâneo à Dickinson, traça um breve panorama da onipresença da morte na vida dos americanos do século XIX:

It announced itself through tolling church bells, elaborate funeral processions, prescriptive mourning dress, conspicuously wreathed doors, heavily curtained windows, prominent wall photos or paintings of closed-eyed deceased children, pale death mask displayed inside homes, among other communal rituals and domestic memorials (...). In many regions of the United States, as well, there were public executions by hanging, invariably detailed in newspapers which also routinely printed sensational reports of loss of life due to fires, natural disasters and other tragic occasions. Graveyards, positioned beside churches or near the center of towns, were often traversed daily in the course of usual human activity. At such times the increasingly elaborate cemetery masonry, wrought with emblems of death, could hardly be overlooked. (p.325)¹¹

¹⁰Ontem, enquanto me sentava ao pé da janela norte, o cortejo fúnebre entrou pelo portão aberto do pátio da igreja.

¹¹Ela [a morte] era anunciada através dos sinos da igreja, procissões fúnebres elaboradas, prescrições de vestes de luto, portas com grinaldas visíveis, janelas pesadamente cortinadas, fotos de parede ou pinturas de crianças falecidas de olhos fechados, pálidas máscaras mortíferas dispostas dentro das casas, entre outros rituais comunitários e memoriais domésticos (...). Igualmente, em muitas regiões dos Estados Unidos, havia execuções públicas por enforcamento, invariavelmente detalhadas em jornais que também reportavam rotineiramente relatos de falecimentos em decorrência de incêndios, desastres naturais e outras ocasiões trágicas. Os cemitérios, situados ao lado das igrejas ou próximos ao centro das cidades, eram frequentemente cruzados no decurso das atividades humanas usuais. Nessas ocasiões, o crescente número de elaboradas construções arquitetônicas nos cemitérios, forjadas com emblemas da morte, dificilmente poderia ser ignorado.

Não é à toa que a morte e todas as questões subsequentes a ela, como a imortalidade, a ação de Deus no mundo e a vida após a morte ocupasse uma parte importante das reflexões da poeta norte-americana.

Há, contudo, algum lugar entre o fato e a ficção que escapa à compreensão de seus biógrafos. A sua total reclusão, a adoção de vestimentas brancas e o comportamento incomum diante de algumas poucas pessoas que ainda admitia em sua presença têm sido alvo de discussões por aqueles que se debruçam sobre sua história.

Sua decisão de se abster dos eventos sociais de sua comunidade, tais como sermões públicos, festas, piqueniques, casamentos, batismos, encontros na igreja, poderia ser justificada pelo desejo de se concentrar em sua arte e evitar desperdiçar tempo em eventos sociais dispendiosos e cansativos. Mas, o que explicaria a ausência no funeral de seu pai, com quem tinha uma profunda e conflituosa relação? Ou ainda, o distanciamento físico de sua amada cunhada e seus sobrinhos, preferindo o contato por uma correspondência quase diária, mesmo com eles morando ao lado de sua casa? Por que a poeta optara pelo uso exclusivo de vestes brancas? Seria uma questão prática? Simbolizaria a virgindade? Talvez o luto pela perda de seu pai? Quem sabe um tipo de uniforme (de poeta, de noiva)?

De todas as hipóteses levantadas, a que nos parece provável, ainda que jamais venhamos a saber a verdade, é a de uma representação que a poeta toma a si e vai aperfeiçoando à medida em que alcança a maturidade. Longe de buscar as grandes multidões, a incorporação de seu papel nesta peça dirigida por si mesma era a de buscar habitar poeticamente a realidade, na qual toda ela era um movimento de afirmação àquilo que nasceu para ser: poeta.

Tomamos como prova desta representação poética dois episódios marcantes. O primeiro é o encontro que teve com Thomas Higginson, ocorrido após longos anos de correspondência, registrado em carta que o crítico e editor enviara à esposa:

A step like a pattering child's in entry & in glided a little plain woman with two smooth bands of reddish hair...in a very plain & exquisitely white pique & a blue worsted shawl. She came to me with two day lilies which she put in a sort of childlike way into my hand & said "These are my introduction" in a soft frightened breathless childlike voice – & added under her breath Forgive me if I am frightened; I never see strangers & hardly know what to say – but she talked soon & thenceforward continuously. (L473, no 342a)¹² (p.20)

¹²Um passo como de uma criança balançando na entrada e eis que deslizou para dentro uma pequena mulher com os cabelos avermelhados partidos ao meio... em um traje simples branco e um xale azul sobre

Posteriormente, relembrando aquele primeiro encontro com Emily Dickinson, Higginson escreveria em matéria publicada no periódico *Atlantic Monthly*: “*She was much too enigmatical a being for me to solve in an hour’s interview, and an instinct told me that the slightest attempt at direct cross-examination would make her withdraw into her shell; I could only sit still and watch*”.¹³ (HIGGINSON, 1891)

O segundo episódio, último ato de seu drama, foi o próprio enterro, realizado sob detalhada orientação da escritora. Emily Dickinson foi enterrada em vestes brancas, com orquídeas e violetas formando um colar ao redor de seu pescoço e suas mãos seguravam um buquê de flores de heliotropo¹⁴. Seis irlandeses que prestavam serviços à família carregaram o caixão, que saiu pela porta dos fundos, passou pelo jardim, seguiu pelo campo até chegar ao cemitério.

O curioso é que a última carta escrita por Emily Dickinson há poucas semanas antes de sua morte¹⁵, endereçada às primas Louise e Frances Norcross, trazia os seguintes dizeres: “*Little Cousins, Calledback. Emily*”¹⁶ (L 906, no. 1046) (MARTIN, 2007). Talvez fosse apenas uma brincadeira espirituosa da escritora, afirmando que no momento em que escreveria a carta, havia sido chamada novamente aos afazeres domésticos. Mas talvez significasse algo mais. O pressentimento da morte eminente poderia tê-la feito escrever este breve bilhete de despedida, denso e enigmático como a vida e obra desta grande escritora. Estes dizeres seriam mais tarde inscritos na lápide que lhe serve como última morada, homenagem prestada pela sobrinha Martha Bianchi Dickinson.

Após sua morte, Lavinia Dickinson descobriu no quarto de sua irmã centenas de cartas e poemas que serviram de testemunho ao talento poético de Emily Dickinson. Estima-se que a escritora tenha produzido cerca de 1.800 poemas, cuidadosamente

os ombros. Ela veio até mim com dois lírios do dia, os quais colocou de uma maneira infantil na minha mão e disse: “esta é a minha apresentação” em uma voz infantil assustada e sem fôlego. Então acrescentou em voz baixa: “perdoe-me por estar assustada; nunca vejo estranhos e mal sei o que dizer”, mas começou a falar logo em seguida e daí continuamente (L473, n. 342)

¹³Ela era um ser muito enigmático para eu decifrar em uma conversa de uma hora e algo me falou que a menor tentativa de examiná-la diretamente a faria se esconder em sua concha; eu só podia me sentar e assisti-la.

¹⁴ As flores de heliotropo são muito conhecidas pelo seu agradável aroma, razão pela qual se costuma fazer perfumes e essências de sua flor. Também é muito atrativa para borboletas e pássaros.

¹⁵ Emily Dickinson morreu no dia 15 de maio de 1886, provavelmente vítima de hipertensão ou pressão alta, seguido de acidente vascular cerebral.

¹⁶ Priminhas, chamada de volta. Emily.

organizados em quarenta fascículos, alguns dos quais ainda em fase de acabamento. É sobre esta produção poética, suas edições póstumas e circulação que discutiremos na próxima sessão.

2.2. *SURGEONS MUST BE VERY CAREFUL*: A POÉTICA DICKINSONIANA E AS EDIÇÕES PÓSTUMAS.

Nos idos de 1859, escreveria Emily Dickinson os seguintes versos: “*Surgeons must be very careful/ When they take the knife!/ Underneath their fine incisions/ Stirs the Culprit – Life!*” (J108)¹⁷¹⁸. Os cirurgiões, no afã de tratar a moléstia do paciente, se servem do bisturi para realizar finas incisões sobre o elemento que está causando incômodo, dor ou mesmo a doença. Contudo, ironicamente, há também nesta parte do corpo um componente que lhe dá vivacidade. Assim, ao separá-lo das demais partes, corre-se o risco de tirar a vida do paciente.

O que aparenta ser um simples conselho aos médicos, na verdade oculta verdades mais profundas. Uma das leituras possíveis a este texto é a de uma reflexão sobre a arte poética. Aqueles poetas (poderíamos aqui incluir os editores e tradutores) que buscam uma *pasteurização* da forma poética, eliminando todos os desvios do receituário poético, terminam por criar um produto final vazio, opaco, morto, distante daquilo que em essência representa a poesia.

Pensando na poética dickinsoniana, o que poderíamos identificar como o *problema* (*Culprit*)? Que elementos de opacidade estão presentes em sua poesia que a torna sagaz, eloqüente, única? Tratando-se de Emily Dickinson é difícil fornecer uma resposta pronta. As características identificadas em um poema desfazem-se em outro. E o que era regra em um dado momento, apresenta-se como exceção mais adiante. Tudo na escritora é paradoxal. Por isso, tentar enquadrar sua obra em esquemas genéricos é a receita certa para incorrerem em erros graves.

Assim sendo, o caminho mais seguro para tomarmos é o do estudo individual dos seus poemas. Dentre o seu grande repertório, optaremos por analisar aqueles

¹⁷ Tem cuidado, cirurgião/ Ao tomar o bisturi! / Sob a tua fina incisão / Se agita a culpada – a Vida! (Tradução de Isa Mara Lando, 2010, p.107)

¹⁸ Tomaremos como referência os poemas editados por Johnson (1955) por estarem mais próximos aos manuscritos originais. Assim, ao lado de cada título virá um código com a inicial do editor mais o número de localização na obra “*The Complete Poems of Emily Dickinson*”, lançada por ele.

selecionados por Mário Faustino para tradução e publicação em seu famoso suplemento dominical *Poesia-Experiência*, incluso no *Jornal do Brasil*.

Ainda nos valendo da metáfora médica, colocaremos o poema à mesa de cirurgia, o observaremos em seu estado original (manuscritos) e no pós-operatório (edições póstumas), identificando, assim, os nódulos extraídos (elementos idiossincráticos de sua poesia, corrigidos para versões que atendessem às exigências poéticas de seu tempo). É sobre eles que realizaremos a autópsia, de modo a ver a função desempenhada no organismo. Nos momentos em que a diferença entre as duas versões for diminuta ou irrelevante, buscaremos refletir sobre o(s) elemento(s) que dá(dão) força ao texto. Ao final, espera-se que o leitor tenha uma percepção, ainda que imperfeita, da poética de Emily Dickinson. Com isso, ficará mais fácil a ele entender as dificuldades e soluções encontradas por Faustino para a tradução das composições poéticas.

Antes de iniciarmos o estudo dos poemas, cabe mencionar dois breves comentários. O primeiro refere-se à disposição dos poemas nesta seção. Organizamo-los de acordo com a obra em que foram publicadas. O segundo é que antes da apresentação dos textos, far-se-á um breve comentário sobre o prefácio destas publicações. Embora breves, eles nos dão certa luz sobre a leitura que os editores fizeram da obra de Emily Dickinson e, subsequentemente, dos elementos que eles consideraram essenciais ou acessórios em sua poética. Vale ressaltar que Thomas Higginson, Mabel Loomis Todd e Martha Dickinson Bianchi, editores de sua obra, a conheceram pessoalmente e tiveram acesso a escritos que só agora começam a vir a público, como manuscritos, notas, cartas e afins. Sem mais delongas, vamos aos poemas.

1.2.1. *This is my letter to the world. ..judge tenderly of me!*

No ano de 1890 é lançada pela editora *Roberts Brothers* uma seleção de poemas de Emily Dickinson sob o título “*Poems by Emily Dickinson*”. A obra foi organizada e editada sob os cuidados de Mabel Loomis Todd e Thomas H. Higginson. O prefácio que antecede os poemas foi escrito por este e nos fornece um vislumbre da leitura que o crítico fazia da obra de sua pupila. Eis alguns trechos do texto original, seguidos de breves comentários:

The verses of Emily Dickinson belong emphatically to what Emerson long since called “The Poetry of the Portfolio,” – something produced absolutely without the thought of publication, and solely by way of expression of the writer’s own mind. Such verse must inevitably forfeit whatever advantage lies in the discipline of public criticism and the enforced conformity to accepted ways. On the other hand, it may often gain something through the habit of freedom and the unconventional utterance of daring thoughts. In the case of the present author, there was absolutely no choice in the matter; she must write thus, or not at all¹⁹. (HIGGINSON, 1890, p. III)

Logo de início, Higginson nos dá uma idéia do material com o qual teve que lidar para preparar a publicação. Os textos encontrados no quarto da escritora, embora organizados em fascículos, não haviam sido escritos para publicação. Isto implica dizer que alguns dos poemas poderiam não ter recebido uma forma final por parte da poeta. Outro problema que os editores tiveram que enfrentar foi a escolha da versão do poema que deveria ser publicada, pois alguns dos textos escolhidos possuíam duas ou mais variações. Além disso, é possível que nesta seleção organizada pelos dois editores constassem textos que Emily julgava inferiores, enquanto que outros, em maior estima da escritora, foram omitidos. Mais adiante, Higginson nos fala da relutância da escritora em publicar seus poemas ainda em vida e o laborioso trabalho que tinha com as palavras:

.. and it was with great difficulty that she was persuaded to print, during her lifetime, three or four poems. Yet she wrote verses in great abundance; and though curiously indifferent to all conventional rules, had yet a rigorous literary standard of her own, and often altered a word many times to suit an ear which had its own tenacious fastidiousness²⁰. (HIGGINSON, 1890, p.IV)

A desproporção entre os poemas feitos e os publicados revela, sobretudo, o receio que a escritora sentia com as alterações que eram feitas nos poemas antes de serem publicados nos periódicos. Por trás de sua aparente indiferença às regras poéticas convencionais, havia uma proposta muito clara defendida pela escritora, a qual é

¹⁹ Os versos de Emily Dickinson pertencem enfaticamente ao que Emerson há muito tempo chamou “A poesia do Portifólio,” – algo produzido absolutamente sem intenção de publicação, e apenas como expressão da própria mente do escritor. Este verso deve inevitavelmente perder qualquer vantagem que exista na disciplina da crítica pública e na conformidade forçada aos modos aceitos. Por outro lado, ele pode muitas vezes ganhar por meio do hábito de liberdade e da expressão não convencional de pensamentos ousados. No caso da presente autora, não havia absolutamente nenhuma escolha acerca do assunto; ela precisa escrever assim, ou então não escreve nada. (HIGGINSON, 1890, p. III)

²⁰ ...e foi com grande dificuldade que ela foi persuadida a publicar, durante sua vida, três ou quatro poemas, ainda que escrevesse versos em grande abundância; e, embora curiosamente indiferente a todas as regras convencionais, possuía um rigoroso padrão literário próprio, e frequentemente alterava uma palavra diversas vezes para se adequar a um ouvido que tinha sua própria exigência.

revelada pelo cuidado dispensado a cada palavra presente em seus poemas. As linhas finais do prefácio apontam mais claramente à leitura que os editores fizeram da poética de Emily Dickinson e o trabalho editorial realizado nos textos:

This selection from her poems is published to meet the desire of her personal friends, and especially of her surviving sister. It is believed that the thoughtful reader will find in these pages a quality more suggestive of the poetry of William Blake than of anything to be elsewhere found, - flashes of wholly original and profound insight into nature and life; words and phrases exhibiting an extraordinary vividness of descriptive and imaginative power, yet often set in a seemingly whimsical or even rugged frame. They are here published as they were written, with very few and superficial changes; although it is fair to say that the titles have been assigned, almost invariably, by the editors. In many cases these verses will seem to the reader like poetry torn up by the roots, with rain and dew and earth still clinging to them, giving freshness and a fragrance not otherwise to be conveyed. In other cases, as in the few poems of shipwreck or of mental conflict, we can only wonder at the gift of vivid imagination by which this reclusive woman can delineate, by a few touches, the very crises of physical or mental conflict. And sometimes again we catch glimpses of a lyric strain, sustained perhaps but for a line or two at a time, and making the reader regret its sudden cessation. But the main quality of these poems is that of extraordinary grasp and insight, uttered with an uneven vigor sometimes exasperating, seemingly wayward, but really unsought and inevitable. After all, when a thought takes one's breath away, a lesson on grammar seems an impertinence. As Ruskin wrote in his earlier and better days, "No weight nor mass nor beauty of execution can outweigh one grain or fragment of thought. (HIGGINSON, 1890, p. V-VI)²¹

A leitura desta passagem nos permite tirar conclusões importantes. A primeira delas é que Higginson, experiente editor literário, reconhece o gênio poético de Emily Dickinson. Ao descrever a poética da escritora, ele utiliza eloqüentes adjetivos ("*flashes of wholly original and profound insight into nature and life*²²" e "*extraordinary*

²¹ Esta seleção de seus poemas é publicada para atender ao desejo de seus amigos pessoais, e, especialmente, de sua irmã remanescente. Acredita-se que o leitor atento encontrará nestas páginas uma qualidade mais sugestiva da poesia de William Blake do que achará em qualquer outro lugar, – flashes de uma visão totalmente original e profunda da natureza e da vida; palavras e frases que exigem uma extraordinária vivacidade de poder descritivo e imaginativo, ainda que frequentemente envolto em um quadro aparentemente caprichoso ou robusto. Eles estão aqui publicados tais como foram escritos, com poucas e superficiais mudanças; embora seja justo dizer que os títulos foram atribuídos, quase invariavelmente, pelos editores. Em muitos casos, esses versos parecerão ao leitor como poesia arrancada pelas raízes, dando frescura e fragrância que não poderia ser transmitida de outra maneira. Em outros casos, como nos poucos poemas que falam de naufrágio ou de conflito mental, nós podemos apenas admirar o presente da vívida imaginação pela qual esta mulher reclusa pôde delinear, com alguns toques, as próprias crises de conflitos físicos ou mentais. E, às vezes, novamente, vislumbramos uma corrente lírica, sustentada talvez por um ou dois versos de cada vez, e fazendo o leitor lamentar sua interrupção repentina. Mas a principal qualidade desses poemas é o alcance e a percepção extraordinários, proferidos com um vigor incomum, aparentemente rebelde, mas realmente não buscado e inevitável. No final das contas, quando um pensamento nos tira o fôlego, uma lição de gramática parece uma impertinência. Conforme Ruskin escreveu no seu auge, "nenhum peso, nem massa, nem beleza de execução podem superar um grão ou fragmento de pensamento". (HIGGINSON 1890, p. V-VI)

²² "flashes de uma visão totalmente original e profunda da natureza e da vida"

*vividness of descriptive and imaginative power*²³”), ao mesmo tempo que aponta às suas idiossincrasias (“*Yet often set in a seemingly whimsical or even rugged frame*²⁴”). Em razão disto, Higginson afirma que os editores evitaram interferir excessivamente no texto original.

Além da adição de título aos poemas, poucas e superficiais mudanças foram feitas para que o leitor tivesse acesso aos textos conforme foram escritos. Ele faz uso de uma metáfora muito cara ao universo dickinsoniano: o de uma flor arrancada da terra em sua forma bruta, ainda eivada dos excessos de sua natureza selvagem. Para Higginson, a vivacidade e força poética dos textos de Dickinson superariam quaisquer *erros técnicos* presentes no poema, como certos desvios gramaticais ou eventual desobediência à cartilha poética.

Além do prefácio, há um prelúdio que serve como um testamento poético da autora. Nele consta o poema “*This is my letter to the world*²⁵”:

THIS is my letter to the world,
That never wrote to me, -
The simple news that Nature told,
With tender majesty.

Her message is committed
To hands I cannot see;
For love of her, sweet countrymen,
Judge tenderly of me!

Emily Dickinson não deixou qualquer instrução do que fazer com os seus manuscritos após sua morte, mas é impossível não pensar que a poeta tinha consciência da qualidade de seu trabalho e cogitava um possível reconhecimento póstumo. Aqui, a poeta afirma que a comunicação entre ela e o mundo se dá de forma unilateral; ao silêncio imposto pelo mundo, ela lhe responde por meio de seus poemas. Seu cancionero carrega as lições aprendidas com a Natureza, que se personifica e lhe incumbe de transmitir seus segredos aos demais homens. Esta revelação é entregue em mãos que ela jamais verá, cabendo a elas transmitirem adiante seu legado poético. No fim, em tom de humildade, pede brandura no julgamento de seus poemas.

²³ “extraordinária vivacidade de poder descritivo e imaginativo”

²⁴ “ainda que frequentemente envolto em um quadro aparentemente caprichoso ou robusto”.

²⁵ Eis a minha carta ao Mundo / Ele, que a mim nunca escreveu – / Singelas Notícias que a Natureza deu – / Com Majestade e ternura // Sua Mensagem entrego em Mãos – / Mãos de uma era futura – / Por amor a Ela – doces concidadãos – / Julgai-me – com brandura. (Tradução de Isa Mara Lando (2010), p.145)

A obra é dividida em tomos, os quais refletem sobre um tema: o primeiro reúne os poemas acerca da vida; o segundo, sobre o amor; o terceiro discute a natureza; o quarto, o tempo e a eternidade.

Em “*Poems by Emily Dickinson*” (1890) constam três dos sete poemas escolhidos por Faustino para publicação em sua página *Poesia-Experiência*: “*Success is counted sweetest*” (J67) (intitulado aqui como “*Success*”), “*Safe in their alabaster chambers*” (J216) e “*Because I could not stop for death*” (J712) (nomeado pelos editores como “*The Chariot*”).

Vejamos o primeiro deles, na versão manuscrita (J67) e na primeira versão publicada (1890):

Versão original (J67)	Versão publicada (1890)
<p>J67 - Success is counted sweetest Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p> <p>Not one of all the purple Host Who took the Flag today Can tell the definition So clear of Victory</p> <p>As he defeated -- dying -- On whose forbidden ear The distant strains of triumph Burst agonized and clear!</p>	<p>I. SUCCESS.</p> <p>SUCCESS is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p> <p>Not one of all the purple host Who took the flag to-day Can tell the definition So clear, of victory!</p> <p>As he defeated dying On whose forbidden ear The distant strains of triumph Break agonized and clear!</p>

A primeira diferença entre as duas versões é a presença de um título no poema publicado. Emily Dickinson não costumava intitular seus textos poéticos. À primeira vista, este acréscimo pode parecer insignificante, mas a presença de um título antecipa ao leitor o tema abordado na composição. O caso extremo ocorre no poema “*A narrow Fellow in the grass*”, cuja titulação desfaz o enigma proposto pela escritora ao longo dos versos²⁶.

No poema por nós agora analisado, o que ocorre é justamente a antecipação de que falamos há pouco. O leitor, ao abrir na página da obra editada por Higginson e Loomis (1890), é informado de antemão sobre a temática do texto que irá ler: *sucesso*.

²⁶ Para saber mais a respeito leia MARTIN (2007), p.113-115.

Sabendo disso, ele intuitivamente faz especulações que podem ou não confirmar-se ao final da leitura.

Em contrapartida, na versão manuscrita, o leitor se depara inicialmente com o primeiro verso da composição: “*Success is counted sweetest*”. Tratando-se de uma oração principal de um período composto, o leitor percorre a linha seguinte à procura de outra oração que lhe complete o sentido. Ele então se depara com a oração subordinada “*by those who ne'er succeed*”. Tem-se aí um aforismo.

Intrigado, seus olhos correm à frase abaixo, querendo talvez saber a quem Emily Dickinson se refere. Eis que lhe surgem os dizeres “*to comprehend a nectar*” – uma oração subordinada – forçando o leitor a buscar a oração principal, localizada no verso abaixo, “*Requires sorest need*”. Findada a estrofe, tem-se a noção de que a satisfação é obtida em maior grau por aqueles que experimentaram mais amargamente a privação.

Inconscientemente, o leitor espera imagens de vitória e fracasso nas estrofes seguintes, esperando achar concretude aos conceitos abstratos que lhe foram dados. De sentença em sentença, a escritora habilmente prende a atenção do leitor, que somente ao final, depreende o sentido global do texto.

A segunda diferença se dá na capitalização que Emily Dickinson confere a algumas palavras que não estão em início de verso e não são o pronome pessoal reto “I” (naturalmente escrito na forma maiúscula). Uma parte da crítica feita às primeiras edições póstumas reside justamente neste aspecto da gramática de Dickinson.

Contudo, antes de discutirmos os possíveis efeitos de sentido da grafia destas palavras é importante destacar a dificuldade de reconhecimento e padronização delas. Embora em muitas cartas e manuscritos a presença de palavras iniciadas por letras maiúsculas seja de fácil identificação, há outros tantos textos que geram dúvidas quanto à forma da letra. Mesmo a edição de Johnson (1955), tida como a mais próxima dos textos originais, tende a omitir possíveis letras maiúsculas em algumas palavras e a destacá-las em outras, o que nos leva a concluir que neste processo de mudança do texto manuscrito para o impresso pesa não apenas a suposta intenção da autora, mas a leitura que o editor faz de seus textos.

Uma observação atenta dos versos de Emily Dickinson apontam para uma predileção à capitalização de substantivos²⁷, razão pela qual os editores “*will tend to overlook questionable capitals when they occur at the beginning of verbs, adverbs, or function words but to consider letters of the same shape and size capital when they occur at the beginning of a noun*”²⁸. (MILLER, 1987, p. 58)

Mas qual seria a intenção da autora em fazer uso deste recurso? Há várias teorias concorrentes que buscam explicar sua presença na poesia da escritora, dentre elas, a que nos parece mais acertada é a defendida por Miller (1987):

Dickinson’s capitalized words simultaneously suggest concrete, immediate presence and belie it. They give her words a symbolic referentiality. Perhaps partly for the practical reason that so many of Dickinson’s capitals begin nouns, multiple capitalized words may lend particular substantiality to ideas or things. Even when the capitalized nouns are themselves insubstantial (...), the stress of capitalization gives the words added weight in the line. The poet draws our attention to the objects and ideas, the named things of her poetry, by capitalizing their names²⁹. (p.58)

Mais adiante, Miller nos apresenta outra função importante da capitalização dos substantivos, usada comumente por outros autores, sobretudo no século XIX:

On the other hand, a capitalized noun also seems to represent its class, and to that extent it functions symbolically. For example, in “*My life had stood – a Loaded Gun*,” the word “*Gun*” is metaphorical: we understand it to represent repression or containment and potential explosively destructive power, particularized in the concrete form of the tool of a powerful “*Owner*”. The capitalization here has much the effect of capitalized personifications or allegorizations of things and qualities in Spenser’s *Faerie Queene* or Bunyan’s *Pilgrim’s Progress* – or in much popular nineteenth-century American literature³⁰. (p.59)

²⁷ Dizer que a maior parte das palavras grafadas com letra maiúscula pertence à classe dos substantivos não implica dizer que a escritora (e mesmo os editores) não destacou outras classes a exemplo dos adjetivos e advérbios.

²⁸...tenderão a ignorar maiúsculas quando ocorrerem no início de verbos, advérbios ou palavras funcionais, mas considerar letras de mesma forma e tamanho maiúsculas, quando ocorrerem no início de um substantivo.

²⁹ As palavras capitalizadas de Dickinson sugerem simultaneamente presença concreta e imediata e a desmentem. Elas dão a suas palavras uma referencialidade simbólica. Talvez, em parte, pela razão prática de que muitas das capitalizações de Dickinson iniciem substantivos, várias palavras capitalizadas podem dar uma particular substancialidade a idéias ou coisas. Mesmo quando os substantivos capitalizados não são substanciais (...), a ênfase da capitalização dá às palavras um peso adicional no verso. A poeta chama nossa atenção para os objetos e ideias, as coisas nomeadas de sua poesia, capitalizando seus nomes.

³⁰ Por outro lado, um substantivo capitalizado também parece representar sua classe e, nessa medida, funciona simbolicamente. Por exemplo, em “*My life had stood – a Loaded Gun*”, a palavra “*Gun*” (Arma) é metafórica: entendemos que ela representa repressão ou contenção e potencial poder destrutivo explosivo, particularizado na forma concreta da ferramenta de um poderoso “*Owner*” (Proprietário). A capitalização aqui tem muito o efeito de personificações ou alegorizações capitalizadas de coisas e

Perceba o leitor que no poema “*Success is counted sweetest*” (J67) as três palavras capitalizadas ao longo dos versos, excetuando as já mencionadas no início deles, pertencem todas à classe dos substantivos: “*Host*”, “*Flag*”, “*Victory*”. No nível semântico, referem-se ao campo de batalha. Este é o palco onde a vitória e a derrota se encontram e se confundem.

Quanto ao segundo uso, isto é, o das personificações e alegorias, o veremos em poemas como *Parting* (“if *Immortality* unveil/ a third event to me,”), *The Chariot* (“Because I could not stop for *Death*, He kindly stopped for me;/The carriage held but just ourselves/ and *Immortality*”) *Safe in their Alabaster chambers* (“*Light* laughs the breeze in her castle of sunshine”) e *I Felt a Funeral in my Brain* (“And Being, but an *Ear*/ And I, and *Silence*, some strange Race”).

A terceira diferença marcante entre a versão escrita por Emily Dickinson e a versão publicada em 1890 é o emprego da pontuação. Enquanto a versão de Dickinson é econômica em relação ao uso dos sinais gráficos, optando preferencialmente pelo uso de travessões, a versão editada conta com uma pontuação regularizada. É aqui, mais do que em qualquer outro lugar, que se percebe a tentativa de cerceamento causado pelos editores à linguagem voraz da poesia de Emily Dickinson.

Para entendermos a experimentação lingüística feita pela escritora por meio da pontuação, devemos, primeiramente, saber *o que é pontuação e a que se destina*. Carlos Nougué, em sua célebre *Suma Gramática da Língua Portuguesa: Gramática Geral e Avançada* (2015) nos dá a seguinte acepção:

Chama-se pontuação ao uso de um conjunto de sinais gráficos cuja função é, antes de tudo, contribuir para a organização sintática dos termos da oração e para sua proporção. Naturalmente, a pontuação traduz originalmente pausas e entonações, que, como é óbvio, não podem dar-se senão na oralidade; (p.589)

Mais adiante, evoca uma definição de seu colega de ofício Evanildo Bechara:

Com razão diz Evanildo Bechara: “Pode-se entender a pontuação de duas maneiras: numa acepção larga e noutra restrita. A primeira abarca não só os sinais de pontuação propriamente ditos, mas [os sinais] de realce e valorização do texto: títulos, rubricas, margens, escolha de espaços e de caracteres e, indo mais além, a disposição dos títulos e o modo de confecção do livro. (BECHARA *apud* NOUGUÉ, 2015, p.589).

qualidades em *Faerie Queen* de Spencer ou no *Pilgrim's Progress* de Bunyan – ou na literatura americana popular do século XIX. (p.59)

A pontuação, como conjunto, pressupõe o uso de normas preestabelecidas e reconhecidas por uma comunidade de fala. Ora, nos parece elementar que, ao desobedecer às convenções impostas pela norma padrão, Dickinson perturba e reorganiza as relações entre os “termos da oração”, conferindo às palavras proporções distintas das esperadas. Como consequência, a dicção do poema é alterada, o que acaba por gerar novos e inesperados sentidos.

No fabuloso artigo intitulado “*Emily Dickinson’s Volcanic Punctuation*” (1993), escrito por Kamilla Denman, a autora refuta a idéia de que o uso incomum da pontuação seja apenas uma excentricidade da autora ou ainda um exercício paralinguístico de escrita, que desempenharia uma função coadjuvante dentro da semântica ou do discurso, mas, ao contrário, seria parte essencial da poética dickinsoniana:

I will argue that Dickinson's punctuation is neither a transcendent, purely extra-semantic effect nor a careless transgression of grammatical rules but an integral part of her exploration of language, used deliberately to disrupt conventional grammatical patterns and create new relationships between words; to resist stasis in linguistic expression (whether in the conventions of printing or in her own evolving writing); to create musical and rhythmical effects; and to affirm the silent and the nonverbal, the spaces between words that lend resonance and emphasis to poetry. In the punctuation of her poetry, Dickinson creates a haunting, subversive, impelling harmony of language, wordless sound (emotional tonality and musical rhythms), and silence. Like songs set to music, Dickinson's poems are accompanied by a punctuation of varying pauses, tones, and rhythms that extend, modify, and emancipate her words, while pointing to the silent places from which language erupts³¹. (p.24)

Tomando a acepção ampla de Bechara, a pontuação de Dickinson também se revela no processo de disposição do texto. Para além dos elementos prosódicos, a presença dos sinais gráficos serve de realce e valorização do texto, conferindo a muitos de seus poemas o caráter fragmentário e lacônico. A eloquência de sua poética muitas vezes se faz através daquilo que não é revelado no texto.

³¹ Argumentarei que a pontuação de Dickinson não é um efeito transcendente, puramente extra-semântico, tampouco uma transgressão descuidada das regras gramaticais, mas uma parte integrante de sua exploração da linguagem, usada deliberadamente para perturbar os padrões gramaticais convencionais e criar novos relacionamentos entre as palavras; resistir à estase na expressão lingüística (seja nas convenções de impressão ou em sua própria escrita em evolução); criar efeitos musicais e rítmicos; e afirmar o silencioso e o não verbal, os espaços entre as palavras que dão ressonância e ênfase à poesia. Na pontuação de sua poesia, Dickinson cria uma harmonia assustadora, subversiva e impulsora da linguagem, som sem palavras (tonalidade emocional e ritmos musicais) e silêncio. Como as músicas definidas, os poemas de Dickinson são acompanhados de uma pontuação de pausas, tons e ritmos variados que estendem, modificam e emancipam suas palavras, enquanto apontam para os locais silenciosos dos quais a linguagem irrompe. (p.24)

Dentro desta configuração, o travessão exerce um papel de destaque. A observação atenta da produção poética de Emily Dickinson ao longo dos anos nos revela que, na medida em que a autora toma ciência dos efeitos estéticos que a pontuação confere aos seus textos, ela abandona progressivamente os sinais gráficos e, em seu lugar, adota quase que exclusivamente o travessão como forma de pontuação em seus textos. Vejamos, por exemplo, dois poemas escritos por volta de 1861, fase na qual ela não apenas substitui as demais notações gráficas pelo travessão, como os utiliza em quase todas as partes do discurso:

If He Dissolve – then – there is nothing – more –
Eclipse – at Midnight –
It was dark – before³² –
(DENMAN, 1993, p.236)

Read – Sweet – how others – strove –
Till we – are stouter –
What they – renounced –
Till we – are less afraid –
(IDEM, p.260)

Em sua derradeira fase, Emily Dickinson abandona praticamente todo o sistema de pontuação, valendo-se quase que exclusivamente da métrica e de quebras do verso para ditar o ritmo de seus poemas.

Mas, afinal, o que explicaria a predileção da escritora pelos travessões? Esta escolha tem gerado acaloradas discussões entre os críticos de sua obra. Há aqueles que relacionam o período de intensa experimentação com os travessões com um momento de grande estresse e intensa emoção vivida pela autora; outros tantos o caracterizam como uma mera idiosincrasia, apontando seu uso em textos prosaicos de pouca relevância, como receitas culinárias ou bilhetes; e ainda existem os que o associam a hábitos de escrita femininos.

Todavia, a explicação pode estar no próprio papel desempenhado pelo travessão concedido pela gramática. Segundo o *Chicago Manual of Style*, como nos informa SWEET (2011), ao travessão cumpre o papel de “*sudden breaks and abrupt changes, amplification, explanation, and digression. They may also take the place of a comma or*

³² Ambos os poemas ainda não possuem tradução em português

*mark dialogue (as found in French, Russian, Portuguese, Italian, and sometimes Spanish)*³³. (SWEET, 2011, p.67)

De fato, Emily Dickinson faz uso do expediente do travessão para provocar mudanças ou quebras abruptas do verso, bem como digressões poéticas, embora não limite seu uso a estes papéis. Denman (1993) retoma estes sentidos e os amplifica ao dizer que:

Unlike the exclamation mark, the dash that dominates the prolific period is a horizontal stroke, on the level of this world. It both reaches out and holds at bay. Its origins in ellipsis connect it semantically to planets and cycles (rather than linear time and sequential grammatical progression), **as well as to silence and the unexpressed. But to dash is also "to strike with violence so as to break into fragments; to drive impetuously forth or out, cause to rush together; to affect or qualify with an element of a different strain thrown into it; to destroy, ruin, confound, bring to nothing, frustrate, spoil; to put down on paper, throw off, or sketch, with hasty and unpremeditated vigour; to draw a pen vigorously through writing so as to erase it; [is] used as a euphemism for 'damn,' or as a kind of verbal imprecation; [or is] one of the two signals (the other being the dot) which in various combinations make up the letters of the Morse alphabet.**(p.32-33)³⁴

Para a estudiosa da obra de Dickinson, a presença do travessão confere aos poemas, sobretudo aos mais experimentais, um quê de violência, na medida em que implode o curso natural da linguagem transformando-a em fragmentos. Por vezes, a junção destas peças resulta em um produto final confuso, ambíguo, que muitas vezes conduz o leitor a caminhos sem saída ou mesmo frustrantes, na medida em que não atendem a expectativa gerada pelo leitor.

Não obstante, a autora aponta para outro uso peculiar do travessão. Em alguns de seus poemas este sinal marca o término do texto, caminhando “*towards the silence, the*

³³ Pausas repentinas e mudanças bruscas, amplificação, explicação e digressão. Eles também podem substituir uma vírgula ou marcar um diálogo (como ocorre em francês, russo, português, italiano e, às vezes, espanhol)

³⁴ Diferentemente do ponto de exclamação, o travessão que domina o período prolífico [da escritora] é um golpe horizontal, no nível deste mundo. Ambos estendem a mão e se mantêm afastados. Suas origens na elipse o conecta semanticamente a planetas e ciclos (em detrimento do tempo linear e da progressão gramatical seqüencial), **bem como ao silêncio e ao não expresso. Mas “to dash” [o uso verbal da palavra] significa também “atacar com violência, a fim de partir-se em fragmentos; impulsionar impetuosamente adiante ou para fora, causar aceleração; afetar ou qualificar-se com um elemento de uma tensão diferente lançado nela; destruir, arruinar, confundir, trazer para o nada, frustrar, estragar; colocar no papel, jogar fora, ou esboçar, com vigor precipitado e não premeditado; desenhar com uma caneta vigorosamente para em seguida apagar o escrito; é também usado como eufemismo para ‘maldição’ [outra definição do substantivo “dash”], ou como uma espécie de imprecisão verbal; ou é um dos dois sinais (o outro sendo o ponto) que, em várias combinações, compõem as letras do alfabeto Morse.** (p.32-33) (grifo nosso)

*nothing that renews and renovates not only the world, but the words that create and express it*³⁵ (DENMAN, 1993, p.39).

É o caso do poema “*I felt a Funeral, in my Brain*” (J280), cujo verso final, ao invés de nos apresentar o desfecho da viagem experimentada pela poeta no mundo sobrenatural, mantém-no para si, deixando ao leitor a tarefa de construir sua própria conclusão (“*And finished knowing – then –*”). O travessão exerce, assim, um papel importante na produção deste resultado.

Portanto, as críticas feitas aos editores pela substituição da pontuação empregada por Dickinson por um sistema mais convencional não são exageradas, haja vista o importante papel desempenhado em sua poética por eles.

Há uma última diferença entre o manuscrito original e a versão editada por Higginson e Loomis que merece atenção. Embora ocorra em menor frequência e seja um dos aspectos aos quais os editores se mostram mais receosos em alterar, a interferência editorial também se faz presente na substituição de palavras.

Embora não tenhamos acesso a uma edição comentada dos primeiros editores, podemos cogitar algumas hipóteses: a) diferentes versões do mesmo poema obrigariam os editores a adotar uma delas como a versão “oficial”, excluindo arranjos que só apareceriam nos poemas descartados para publicação; b) a sonoridade das palavras escritas por Dickinson fugiria das expectativas criadas por eles, daí a escolha de outro vocábulo que pudesse soar mais harmonicamente no texto; c) nesse mesmo sentido, o significado da palavra originalmente empregada poderia ter causado aos editores um sentimento de inadequação ao que o verso propõe, segundo a leitura feita por eles; d) ou, ainda, questões de ordem métrica.

Vejam os casos deste poema que está sendo discutido. Enquanto a versão de Dickinson conta com a palavra “*Burst*”, a versão publicada apresenta o verbo “*Break*”. Ambas iniciam pela mesma consoante bilabial e terminam com outra desvozeada. Assemelham-se, também, por serem monossilábicas. Resta-nos a suposição de que a alteração tenha ocorrido por razões semânticas. A estas implicações na interpretação e, subsequentemente, na tradução dos textos, daremos a devida atenção no momento oportuno.

³⁵ em direção ao silêncio, o nada que renova e atualiza não apenas o mundo, mas as palavras que o criam e o expressam.

Por ora basta-nos dizer que evitaremos fazer objeções negativas a estas trocas lexicais, que deverão ser interpretadas como uma tradução *intralingual*, isto é, uma renovação e ampliação de sentido dentro do próprio idioma, que vivifica e renova o sentido embrionário da palavra inscrita, uma vez que nos apresenta aspectos ou relações que nos eram velados pela palavra primeira. Isto não nos impede, todavia, de apontar a participação dos editores neste processo.

Ainda nesta primeira edição, constam os poemas “*Safe in their alabaster chambers*” (J216) e “*The chariot*” (J712). A comparação entre os textos originais e as versões publicadas de ambos nos revela outros aspectos que certamente têm implicação na tradução da poesia de Emily Dickinson. Vejamos o primeiro deles.

MANUSCRITO ORIGINAL (J216)	PRIMEIRA VERSÃO PUBLICADA
<p>Safe in their Alabaster Chambers – Untouched by Morning And untouched by Noon – Sleep the meek members of the Ressurrection – Rafter of satin, And Roof of stone.</p> <p>Light laughs the breeze In her Castle above them – Babbles the Bee in a stolid Ear, Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence – Ah, what sagacity perished here!</p> <p style="text-align: right;">(1859)</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA VERSÃO DO POEMA *</p> <p>Safe in their Alabaster Chambers – Untouched by Morning And untouched by Noon – Lie the meek members of the Ressurrection – Rafter of Satin – and Roof of Stone!</p> <p>Grand go the Years – in the Crescent – above them – Worlds scoop their Arcs – And Firmaments – row – Diadems – drop – and Doges – surrender – Soundless as dots – on a Disc of Snow –</p> <p style="text-align: right;">(1861)</p>	<p>SAFE in their alabaster chambers, Untouched by morning and untouched by noon, Sleep the meek members of the resurrection, Rafter of satin, and roof of stone.</p> <p>Light laughs the breeze in her castle of sunshine ; Babbles the bee in a stolid ear ; Pipe the sweet birds in ignorant cadence, — Ah, what sagacity perished here !</p> <p>Grand go the years in the crescent above them ; Worlds scoop their arcs, and firmaments row, Diadems drop and Doges surrender, Soundless as dots on a disk of snow.</p>

Percebe-se que há uma diferença importante entre a versão escrita em 1859 e a versão de 1861. Apenas os três primeiros versos se mantiveram na segunda versão sem

sofrerem alteração. A versão publicada na primeira obra póstuma de Dickinson (1890) parece querer juntar o melhor dos dois mundos. A fim de não tornar o poema demasiadamente longo, os editores se valeram da junção de versos que nas versões escritas por Dickinson aparecem separadas (*Untouched by Morning/ And untouched by Noon -*”; “*Worlds scoop their Arcs -/ And Firmaments – row -*”). Há ainda um acréscimo de palavras que não estavam presentes em nenhuma das duas versões anteriores (“*in her castle of sunshine*”), além das já recorrentes modificações na pontuação e grafia.

Para além das discussões destes dois últimos tópicos, já devidamente feitas anteriormente, cabe-nos questionar o impacto que esta junção traz ao texto escrito pela poetisa norte-americana. Emily Dickinson, ao escrever duas versões, revela duas perspectivas distintas acerca da morte e do esquecimento. Enquanto que na primeira, o poema encerra revelando uma indiferença da natureza perante os mortos e suas conquistas pregressas, num tom levemente moralista; na segunda há um destaque para a passagem do tempo e o esquecimento dos vivos por aqueles que partiram. A adição destas imagens em um só poema nos conduz por outro caminho que não o pensado pela escritora, cabendo ao leitor julgar o mérito ou demérito deste produto final.

Se no poema acima discutido há a inserção de uma nova estrofe, no poema seguinte a alteração feita caminhou no sentido oposto: uma estrofe inteira foi retirada da versão escrita por Emily Dickinson nos idos de 1863. Vejamos as duas versões comparadas com as indicações das diferenças:

MANUSCRITO ORIGINAL (ca. 1863)	PRIMEIRA VERSÃO PUBLICADA
<p>Because I could not stop for Death — He kindly stopped for me — The Carriage held but just Ourselves — And Immortality.</p> <p>We slowly drove — He knew no haste And I had put away My labour and my leisure too, For his Civility.</p> <p>We passed the School, where Children strove At Recess — in the Ring — We passed the Fields of Gazing Grain — We passed the Setting Sun —</p> <p>Or rather — He passed Us — The Dews drew quivering and chill — For only Gossamer, my Gown —</p>	<p style="text-align: center;">THE CHARIOT</p> <p>BECAUSE I could not stop for Death He kindly stopped for me The carriage held but just ourselves And Immortality.</p> <p>We slowly drove, he knew no haste And I had put away My labour, and my leisure too, For his civility.</p> <p>We passed the school were children played, Their lessons scarcely done; We passed the fields of gazing grain, We passed the setting sun,</p> <p>We paused before a house that seemed A swelling on the ground;</p>

<p>My Tippet – only Tulle -</p> <p>We paused before a House that seemed A Swelling of the Ground – The roof was scarcely visible – The cornice in the Ground –</p> <p>Since then 'tis Centuries – and yet Feels shorter than the Day I first surmised the Horses' Heads Were toward Eternity .</p>	<p>The roof was scarcely visible The cornice but a mound.</p> <p>Since then 'tis centuries; but each Feels shorter than the day, I first surmised the horses' heads Were toward eternity .</p>
--	--

Ainda que dediquemos uma seção particular destinada a discutir este poema, devemos dizer, de passagem, que este corte feito pelos editores não apenas reduziu as imagens observadas pela narradora em seu trajeto para o além-vida, mas afetou a transição de dois momentos distintos no poema: a de um ambiente familiarmente acolhedor para outro, sombrio e desconhecido.

Outra novidade trazida por esta composição poética é a presença da métrica, certamente afetada pelas modificações propostas por Higginson e Loomis. Cabe-nos, aqui, dedicar algumas palavras para discutir este elemento formal, que assiduamente se faz presente na poesia de Emily Dickinson.

A primeira coisa que precisa ser dita sobre a métrica na poesia de Dickinson, é que ela ocupa um papel importantíssimo, mesmo quando seus poemas não estão organizados em estrofes. A leitura de suas composições poéticas, sobretudo se feita em voz alta, nos permite perceber que, mesmo diante de rupturas ou perturbações na forma poética previamente definida, há a presença de um esqueleto métrico que dá sustentação e ritmo aos seus versos.

Dentre as variadas formas poéticas consagradas pela tradição, Dickinson opta preferencialmente pelo metro de balada inglês³⁶ (*hymn meter*), conforme nos explica Miller (2008):

(...) most of Dickinson's poems, however, are in some form of hymn meter – especially if one looks at the overall pattern of a poem rather than the code of isolated lines. The three standard variations of hymn form are short meter (containing 3-3-4-3 beats), common meter (4-3-4-3 beats), and long meter (containing 4-4-4-4 beats). Dickinson uses all of them and other variations of 3- and 4- beat (6- and 8- syllable) lines. (p.394)³⁷

³⁶ Tomamos a nomenclatura emprestada de Paulo Henriques Britto (2008)

³⁷ a maioria dos poemas de Dickinson, contudo, está na forma do metro de balada – especialmente se observarmos o padrão geral do poema ao invés da contagem isolada dos versos. As três variações padrão

A escolha do metro de balada inglês em detrimento de outras formas também nos revela algo da visão e da proposta estética de Emily Dickinson. Esta métrica era usada na composição dos hinos religiosos cantados pelos fiéis nos cultos e, justamente por isso, é facilmente reconhecida pelos ouvidos anglófonos. David Porter o contrapõe ao *iambic pentameter* (pentâmetro jâmbico), ao que ele chama de “*the meter of the poet as priest*”³⁸(PORTER *apud* MILLER, 2008, p.395).

Partindo de um terreno familiar, coletivamente aceito, Emily o contrapõe a outra linguagem, que por vezes parece dizer o oposto, criando uma tensão no leitor entre aquilo que capta inconscientemente por meio da cadência e o que lê. Sobre isto nos diz Porter: “(...) *and it is against this base of orthodoxy that [Dickinson] so artfully refracts the personal rebellion and individual feeling, the colloquial diction and syntax, the homely image, the scandalous love of this world, and the habitual religious skepticism of her poems.*” (IDEM, p.394)

Paulo Henriques Britto – ilustre crítico, tradutor e poeta – ecoa os dizeres de Porter ao discutir estratégias de tradução das formas métricas dickinsonianas:

O caso de Emily Dickinson é particularmente interessante: trata-se de uma poeta culta que adota o metro de balada em toda a sua obra. 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. Ao trabalhar com essas formas populares, porém, Dickinson com frequência desvia-se do padrão tradicional, cometendo aparentes erros de metrficação, usando rimas imperfeitas, etc. Para um leitor desavisado (como Thomas Wentworth Higginson e Mabel Loomis Todd, seus primeiros editores, que sentiram necessidade de “corrigir” seus versos) essas irregularidades não passavam de sinal de imperícia técnica; no entanto, uma leitura mais atenta deixa claro que esses desvios em relação à norma são funcionais, visando a realização de efeitos calculados. (BRITTO, 2008, p. 26)

Vejamos de que forma ocorre a interação entre forma e sentido em um dos poemas mais conhecidos de Emily Dickinson, *Because I could not stop for death* (J712), também presente nesta primeira publicação póstuma (1890). Para isso,

do metro de balada são o metro curto (contendo 3-3-4-3 pés), o metro comum (4-3-4-3 pés), e o metro longo (contendo 4-4-4-4 pés). Dickinson usa todas estas e ainda outras variações de 3 e 4 pés (6 e 8 sílabas poéticas) nos versos (p.394)

³⁸ O metro do poeta como sacerdote

analisaremos a versão manuscrita seguida da versão editada por Higginson e Loomis. O resultado nos dará uma idéia do grau de intervenção dos editores no que diz respeito à métrica.

MANUSCRITO ORIGINAL (ca. 1863)

i / / i i / i /
 Because I could not stop for Death³⁹⁴⁰ –
 / \ i / i /
 He kindly stopped for me –
 i / i / i / \ /
 The Carriage held but just Ourselves –
 i i \ / i i
 And Immortality.

i i / i / i /
 We slowly drove – He knew no haste
 i / i / i /
 And I had put away
 i / i i i \ i /
 My labour and my leisure too,
 i / i / i \ /
 For his Civility.

i / i / i / i /
 We passed the School, where Children strove
 i / i / i /
 At Recess – in the Ring –
 i / i / i / i /
 We passed the Fields of Gazing Grain –
 i / i / i /
 We passed the Setting Sun –

i / i / i /
 Or rather – He passed Us –
 i / / \ i \ i /
 The Dews drew quivering and chill –
 i / i / i i i /
 For only Gossamer, my Gown –
 i / i / i /
 My Tippet – only Tulle –

i / i / i / i /
 We paused before a House that seemed
 i / i i i /
 A Swelling of the Ground –
 i / i / i / i i

³⁹ Deve lembrar o leitor que, na poesia inglesa, a unidade métrica não é contada em sílaba, mas em pé. Cada pé é composto de duas ou mais sílabas, das quais uma é acentuada e as demais átonas.

⁴⁰ Adotaremos o sistema de escansão proposto por Britto (2008), no qual a sílaba átona será representada por “i”, e a acentuada por “/”; a barra invertida “\” será usada para indicar um acento secundário que, a depender do contexto, pode constituir uma sílaba tônica ou átona; por fim, o símbolo “|” para marcar a separação de pés; e “||” para apontar uma cesura.

The Roof was scarcely visible –
 i / i i i /
 The Cornice – in the Ground –
 i / i i i i /
 Since then – ‘tis Centuries – and yet
 / \ i \ i /
 Feels shorter than the Day
 i / i / i / i /
 I first surmised the Horses’ Heads
 / i / i / i \\
 Were toward Eternity -

Descolando apenas o esquema métrico da estrofe, temos o seguinte arranjo:

i / / / i i / / i /	(4 pés)
/ \ i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i / \ /	(4 pés)
i i \ / / i i	(2 pés)
i i / / i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i /	(3 pés)
i / i / i i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i \	(3 pés)
i / / i / / i / / i /	(4 pés)
i / / i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i / / i /	(4 pés)
i / / i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i /	(3 pés)
i / / / \ i \ i /	(3 pés)
i / i / / i i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i /	(3 pés)
i / / i / / i / / i /	(4 pés)
i / i / / i i /	(2 pés)
i / / i / / i / / i i	(3 pés)
i / i / / i i /	(2 pés)
i / / i / / i / i i /	(3 pés)
/ \ i \ i \ i /	(3 pés)
i / / i / / i / / i /	(4 pés)
/ i / / i / / i \	(3 pés)

Baseado nos padrões métricos fornecidos por Miller (2008), podemos afirmar que o poema *Because I could not stop for death (The Chariot)*, é dividido da seguinte forma:

- 1ª estrofe = metro comum (atentando para a falta de um pé no último verso)
- 2ª estrofe = meio metro
- 3ª estrofe = metro comum

- 4ª estrofe = meio metro
- 5ª estrofe = não há um padrão métrico que se enquadre dentro das variações do metro de balada inglês
- 6ª estrofe = metro curto

Partindo das informações acima, podemos afirmar que Emily Dickinson se utiliza de variações mais longas do metro de balada nos versos ímpares (*metro comum*) e padrões mais curtos nos versos pares (*meio metro* e *metro curto*) a fim de dar certa regularidade rítmica ao poema. Contudo, a poeta não segue o receituário à risca, e rompe com o esquema proposto na 5ª estrofe. Esta ruptura nada tem de ocasional. Ela ocorre justamente na passagem em que a personagem descrita no poema chega ao seu destino final e descobre tratar-se de uma cova, espaço bastante diferente dos cenários amenos aos quais havia passado em seu passeio na carruagem (a escola, os campos de grãos, o pôr-do-sol), sugerindo um sentimento de instabilidade e insegurança. A regularidade métrica retomada no verso seguinte ocorre justamente no momento em que a poeta finalmente entende o significado da eternidade.

Observemos agora a versão editada por Higginson e Loomis (1890), destacando somente as estrofes em que há mudanças lexicais ou substituições de versos:

BECAUSE I could not stop for Death,
He kindly stopped for me;
The carriage held but just ourselves
And Immortality.

We slowly drove, he knew no haste,
And I had put away
My labour, and my leisure too,
For his civility.

i / i / i / i /
We passed the school were children played,

i / i / i /
Their lessons scarcely done;

i / i / i / i /
We passed the fields of gazing grain,

i / i / i /
We passed the setting sun.

i / i / i / i /
We paused before a house that seemed

i / i i i /
A swelling on the ground;

i / i / i / i / i /
The roof was scarcely visible,

i / i / i i /
The cornice but a mound.

i / i / i i i /

crítico e tradutor piauiense possuíam um esquema métrico, mais ou menos definido. Resta-nos saber qual o impacto desta decisão tomada por ele em relação ao ritmo e à concisão, que, como vimos, são partes importantes da poética dickinsoniana.

2.1.1. *Giving them light*: a construção do legado de Emily Dickinson

No ano seguinte à primeira publicação, seguiu-se outra, “*Poems by Emily Dickinson – second series*” (1891). Desta vez, quem assina o prefácio é Mabel Loomis Todd, que nos revela informações importantes acerca da recepção da primeira coletânea e aspectos editoriais da feitura desta obra.

Logo de início, Loomis aponta para o sucesso do primeiro volume de poemas:

The eagerness with which the first volume of Emily Dickinson’s poems has been read shows very clearly that all our alleged modern artificiality does not prevent a prompt appreciation of the qualities of directness and simplicity in approaching the greatest themes – life and love and death⁴¹. (LOOMIS, 1891, p.03)

Isto desfaz o mito de que o reconhecimento do gênio poético de Emily Dickinson se deu muito tempo após a sua morte e é reforçado pela carta escrita pela poeta e amiga Helen Hunt Jackson, mencionada na introdução desta obra: “*what portfolios full of verses you must have! It is a cruel wrong to your “day and generation” that you will not give them light⁴²*” (Hunt Jackson *apud* Loomis, 1891, p.04)

Em seguida, Loomis se põe a falar sobre o estado em que foram encontrados os manuscritos e as dificuldades que os editores encontraram durante o processo editorial. Diz-nos ela: “*The “portifolios” were found, shortly after Emily Dickinson’s death, by her sister and only surviving housemate. Most of the poems had been very carefully*

⁴¹ O entusiasmo com que o primeiro volume dos poemas de Emily Dickinson foi lido mostra muito claramente que toda a nossa alegada artificialidade moderna não impede uma pronta apreciação das qualidades de clareza e simplicidade na abordagem dos grandes temas – vida, amor e morte.

⁴² Que portfólios cheio de versos você deve ter! É um erro cruel para o seu “tempo e geração” que você não lhes dê luz.

*copied on sheets of note-paper, and tied in little fascicles, each of six or eight sheets.*⁴³”
(p.04)

Apesar do esmero de Emily Dickinson, os manuscritos apresentaram certas dificuldades, seja em suas transcrições, seja em suas edições. Loomis nos fala das notas de rodapé, com algumas sugestões de palavras ou frases que poderiam ocupar os versos originais, feitos pela escritora (p.05); das versões alternativas enviadas aos amigos (p.05); da caligrafia que se tornava mais difusa à medida que os anos passavam (p.06); e dificultada por uma escrita a lápis, nem sempre clara (p.06); a idiossincrática pontuação e capitalização dos poemas também não passaram despercebidas (p.06), ao ponto de Loomis ressaltar: “*The effect of a page of her more recent manuscript is exceedingly quaint and strong*”⁴⁴. Por fim, a editora destaca a ausência de títulos na maioria dos poemas, salvaguardadas as devidas exceções.⁴⁵

Fato interessante é que, ao contrário do que a acusam seus críticos, Loomis reconhece a qualidade destas peculiaridades e assegura aos leitores a orientação de interferir minimamente nos manuscritos originais: “*But all interference not absolutely inevitable has been avoided. The very roughness of her own rendering is part of herself, and not lightly to be touched*”⁴⁶. (LOOMIS, 1891, p.06-07)

Do rol de poemas presente nesta segunda série, interessa-nos o poema *I had been hungry, all the Years – (J579)*, aqui intitulado como “*Hunger*”, publicado no primeiro tomo “*Life*” (Vida). A comparação entre a versão manuscrita e a publicada, permite-nos ver que, ao contrário do que Loomis afirma, há uma significativa intervenção editorial nos poemas, sobretudo sobre a pontuação e grafia das palavras:

⁴³ Os “portifólios” foram encontrados logo após a morte de Emily Dickinson por sua irmã e única companheira sobrevivente. A maioria dos poemas foi cuidadosamente copiada em folhas de papel de notas e amarradas em pequenos fascículos, cada um contendo de seis a oito folhas.

⁴⁴ O efeito de uma página de seu mais recente manuscrito é extremamente singular e forte.

⁴⁵ As a rule, the verses were without titles; but “*A Country Burial,*” “*A Thunder-Storm,*” “*The Humming-Bird,*” and a few others were named by their author, frequently at the end, - sometimes only in the accompanying note, if sent to a friend. (LOOMIS, 1891, p.06)

⁴⁶ Mas toda e qualquer interferência não absolutamente inevitável foi contida. A própria aspereza de sua representação é parte de si mesma e não deve ser minimamente tocada.

Manuscrito original (ca. 1862)	Primeira versão publicada (1891)
<p>I had been hungry, all the Years My Noon had Come to dine I trembling drew the Table near And touched the Curious Wine</p> <p>'Twas this on Tables I had seen When turning, hungry, Home I looked in Windows, for the Wealth I could not hope for Mine</p> <p>I did not know the ample Bread 'Twas so unlike the Crumb The Birds and I had often shared In Nature's Dining Room</p> <p>The Plenty hurt me 'twas so new Myself felt ill and odd As Berry of a Mountain Bush Transplanted to the Road</p> <p>Nor was I hungry so I found That Hunger was a way Of Persons outside Windows The Entering takes away</p>	<p style="text-align: center;">L. HUNGER.</p> <p>I HAD been hungry all the years My noon had come to dine I, trembling drew the table near And touched the curious wine</p> <p>'Twas this on tables I had seen When turning, hungry, lone I looked in windows, for the wealth I could not hope to own.</p> <p>I did not know the ample bread 'Twas so unlike the crumb The birds and I had often shared In Nature's dining-room</p> <p>The plenty hurt me, 't was so new Myself felt ill and odd As berry of a mountain bush Transplanted to the road</p> <p>Nor was I hungry so I found That hunger was a way Of persons outside windows The entering takes away</p>

Ao leitor já familiarizado com o papel que estes dois elementos representam à poética dickinsoniana, não interessa retomar este tópico. Por ora, basta-lhe saber a leitura que a editora faz da poesia de Emily Dickinson e o peso que confere aos seus recursos formais no processo de edição dos poemas. Caminho semelhante será adotado ao discutirmos as traduções que Mario Faustino fez destes mesmos textos.

Se, por um lado, esta segunda publicação não trouxe grandes novidades no plano editorial, por outro, ela foi muito importante para a construção do sucesso que hoje goza a poesia de Emily Dickinson. Enquanto que na publicação de 1890 não havia grandes expectativas em relação ao alcance de um grande público, nesta intensificam-se as ações de divulgação das duas obras impressas (realizadas largamente por William Dean Howells, famoso por lançar poetas iniciantes prodigiosos) e são produzidas novas tiragens. Também se iniciam disputas judiciais envolvendo os direitos de publicação do espólio da escritora entre Mabel Loomis Todd e Susan Dickinson. A luz que Sue queria

que fosse irradiada aos amantes de poesia incidiu tão-somente por meio de feixes, pois nenhuma edição da obra completa da escritora foi realizada até então.

4.1.2. *High from the earth I heard a bird*: a musicalidade na poesia de Emily

Dickinson

Os dois poemas seguintes selecionados por Faustino – “*My life closed twice before its close –*” (J1732), também intitulado como “*Parting*”, e “*I felt a Funeral, in my Brain,*” (J280) – foram incluídos na terceira e última série organizada pelos primeiros editores, “*Poems by Emily Dickinson – third series*” (1896). Na verdade, esta última coleção foi inteiramente organizada por Loomis, a quem recai as maiores críticas editoriais. Em um prefácio mais curto do que os anteriores, Loomis destaca a vasta obra de Emily Dickinson (“*the intellectual activity of Emily Dickinson was so great that a large and characteristic choice is still possible among her literary material*⁴⁷ (...)” – p.vii), o contexto de produção (“*there is internal evidence that many of the poems were simply spontaneous flashes of insight, apparently unrelated to outward circumstance. Others, however, had an obvious personal origin*⁴⁸” –p.viii) e, ainda, a restrita circulação de seus textos em vida (“*Also many verses, written as such, were sent to friends in letters*⁴⁹” p.vii).

Contudo, o aspecto mais interessante deste texto é o destaque que a editora dá ao ritmo presente na poética dickinsoniana: “*Much of Emily Dickinson’s prose was rhythmic, - even rhymed, though frequently not set apart in lines*⁵⁰” (p.vii). Esta passagem de Loomis nos mostra como, por vezes, é difícil separar o poético do não-poético na obra de Emily Dickinson. Isto decorre da preocupação estética que a escritora dedica à palavra, atribuindo-lhe uma função maior do que a mera transmissão

⁴⁷ A atividade intelectual de Emily Dickinson foi tão grande que ainda é possível uma escolha ampla e característica entre o seu material literário. (p.vii)

⁴⁸ Há evidência interna de que muitos de seus poemas eram simples flashes espontâneos de percepção, aparentemente sem relação com as circunstâncias externas. Outros, no entanto, tinham uma origem pessoal evidente. (p.viii)

⁴⁹ Também muitos versos, escritos como tais, eram enviados aos amigos por carta.

⁵⁰ Grande parte da prosa de Emily Dickinson era rítmica – e até rimada, embora frequentemente não estivesse separada em linhas.

de fatos. Dentro desta proposta, a musicalidade presente na prosódia da língua inglesa é uma peça fundamental.

Ao estudar os poemas da primeira série (1890), falamos brevemente sobre a métrica e sua presença na poesia da escritora de Amherst. Cabe-nos, agora, ressaltar outra forma pela qual a poeta dita o ritmo em seus versos: as rimas.

As formas tradicionais de metro de balada pressupõem não apenas certo número de pés, mas também um esquema fixo de rimas, que pode ser *abcb* ou *abab*. Emily Dickinson os adota quando utiliza este metro, mas como tudo o mais em sua poética, acrescenta-lhe tempero próprio.

A primeira personalização que faz do esquema de rimas é a adoção dos seus vários tipos, sintetizados através de um quadro sinóptico feito por Small (2010):

TYPES OF RHYMES	EXAMPLES
FULL RHYME	hands/sands
PARTIAL RHYME	
Assonantal	green/dream
Consonantal	wheel/mill
<i>Semi-consonance</i>	rides/is
<i>Zero-consonance (or Vowel Rhyme)</i>	way/sea
<i>Rich consonance</i>	deed/dead
UNACCENTED	
Stressed syllable + promoted syllable	be/eternity
Promoted syllable + promoted syllable	malignity/obliquity
Unstressed syllable + promoted syllable	honey/variety
IDENTICAL RHYME (OR RIME RICHE)	sea/see

(p.15)

Como bem observa Small (2010) em seu estudo sobre as rimas dickinsonianas, Emily Dickinson faz uso freqüente das rimas imperfeitas ao longo de seus versos. Mas, afinal, qual é o efeito estético causado em sua poesia em decorrência desta escolha?

Não há um consenso sobre as razões e o alcance deste repertório na poesia de Emily Dickinson. Brita Lindberg-Syersted, outra autora que se dedicou ao estudo das rimas dickinsonianas, é hesitante em afirmar qualquer padrão de uso deste tipo de rima, limitando-se a afirmar que o uso das rimas imperfeitas serve para quebrar a monotonia do metro de balada e contribui para dar um tom pessoal, coloquial, ou ainda, enviesado aos versos. (LINDBERG-SYERSTED *apud* SMALL, 2010)

James Reeves vai mais longe e busca estabelecer uma relação direta entre som e sentido. Para ele, “*full rhyme accompanies her moods of confidence and assonance [partial rhyme, apparently] her moods of uncertainty*”⁵¹ (p.07). Para fundamentar tal suposição, o teórico chega a apontar alguns poemas, ainda que reconheça outros tantos que fogem ao esquema proposto por ele. (REEVES *apud* SMALL, 2010)

A leitura que Small (2010) faz nos parece mais prudente, a saber, que as relações semânticas ocasionadas pelo uso das rimas só pode ser depreendido em um nível individual dos poemas, o que impossibilitaria qualquer teoria geral acerca do tema. Suas experimentações partem das mais simples, como a já mencionada quebra de ritmo, e atingem as mais complexas, onde há um esvaziamento total de sentido do texto, transformando-se o conjunto de palavras em uma sinfonia de fonemas.

O segundo uso que Emily Dickinson faz das rimas é a sua oscilação dentro da estrofe. O leitor, ao perceber tratar-se de um metro de balada, espera, como vimos, os tradicionais esquemas *abab* ou *abcb*, ao qual chega mesmo a reconhecê-lo durante a leitura. Uma releitura, porém, alerta-o para as rimas parciais presentes em um ou outro ponto da estrofe. Assim, surge-lhe na mente a idéia de que o poema pode ser sido arranjado sob uma segunda forma, como, por exemplo, o arranjo *aaba*. Para desfazer a dúvida, se põe a ler o texto novamente, desta vez, tomando este último arranjo como modelo. Durante a leitura, porém, os ecos do primeiro arranjo chuviscam em seus ouvidos. Ao final, o leitor, já desorientado, permanece com uma sensação de incerteza, sem saber, enfim, qual era o padrão pensado por Dickinson. Small (2010), em análise feita ao poema “*I dreaded the first Robin, so,*” (J348), pondera sobre este efeito na construção do texto:

The predominant feature of the rhymes as a reader experiences them is the effect of uncertainty lent by the ambiguous pattern. Since disorientation is the subject of the poem as well as the impression the rhyme pattern produces, that effect is more important than anything a statistical table can register⁵². (p.19)

⁵¹ A rima perfeita acompanha seu sentimento de confiança, e as assonantes [a rima parcial, aparentemente] seu sentimento de incerteza.

⁵² A característica predominante das rimas, conforme o leitor as experimenta, é o efeito da incerteza emprestada pelo padrão ambíguo. Como a desorientação é o assunto do poema, bem como a impressão que o padrão da rima produz, esse efeito é mais importante do que qualquer coisa que uma tabela estatística possa registrar.

Seguindo a orientação de Judy Jo Small (2010), nos debruçaremos sobre dois poemas: “*My life closed twice before its close*” (J1732), intitulado na primeira publicação como “*Parting*”, e “*I felt a Funeral, in my Brain*” (J280), ambos presentes na terceira série de poemas (1896). O exame individual das rimas existentes nas duas composições poéticas nos permitirá inventariar os tipos de rimas empregados, bem como seus possíveis efeitos semânticos provocados nos textos. Como forma de manter o padrão no qual os poemas estão sendo apresentados, serão colocadas, lado a lado, as versões manuscritas e as editadas, apontando, eventualmente, diferenças editoriais.

Manuscrito original	Primeira versão publicada (1896)
<p>My life closed twice before its close It yet remains to see If Immortality unveil A third event to me</p> <p>So huge, so hopeless to conceive As these that twice befell. Parting is all we know of heaven, And all we need of hell.</p>	<p style="text-align: center;">PARTING</p> <p>My life closed twice before its close It yet remains to see If Immortality unveil A third event to me</p> <p>So huge, so hopeless to conceive As these that twice befell. Parting is all we know of heaven, And all we need of hell.</p>

Com excessão do título e de um ou outro sinal de pontuação, as versões são idênticas, o que nos dispensa do trabalho de apontar eventuais intervenções editoriais realizadas por Loomis (1896). Tomemos como amostra, então, a versão publicada, uma vez que foi esta a qual Faustino teve acesso para sua tradução.

PARTING

My life closed twice before its close; (a)
It yet remains to see (b)
If Immortality unveil (c)
A third event to me, (b)

So huge, so hopeless to conceive, (d)
As these that twice befell. (e)
Parting is all we know of heaven, (f)
And all we need of hell. (e)

Neste belo poema que nos fala da morte e da ausência, Emily Dickinson segue o esquema tradicional de rimas do metro de balada (abcb | defe), em que a rima ocorre nos versos pares. Para além do arranjo presente em final de verso, chama-nos a atenção a musicalidade de sua composição, realçada pelas aliterações no início das estrofes (“*my*

life...twice”; “*so huge, so hopeless to conceive*”) e pela disposição de determinados fonemas ao longo dos versos (*It yet /If; these/that; all/all*)

Atentemos agora para o segundo poema, “*I felt a Funeral, in my Brain*” (J280):

Manuscrito original (J280)	Primeira versão publicada (1896)
<p>I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading — treading — till it seemed That Sense was breaking through —</p> <p>And when they all were seated, A Service, like a Drum — Kept beating — beating — till I thought My Mind was going numb —</p> <p>And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again, Then Space — began to toll,</p> <p>As all the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race Wrecked, solitary, here —</p> <p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down – And hit a World, at every plunge, And Finished knowing – then –</p>	<p>I felt a funeral in my brain, And mourners, to and fro, Kept treading, treading till it seemed That sense was breaking through,</p> <p>And when they all were seated, A service like a drum Kept beating, beating till I thought My mind was going numb.</p> <p>And then I heard them lift a box, And creak across my soul With those same boots of lead, again, Then space began to toll</p> <p>As all the heavens were a bell, And Being but an ear, And I and silence some strange race, Wrecked, solitary, here,</p>

Posto que a versão editada omite a última estrofe, tomaremos a versão manuscrita como objeto de estudo das rimas, com a finalidade de observar seus efeitos na construção estética do texto. Os demais elementos formais, bem como o sentido do poema serão discutidos *a posteriori*.

I felt a **F**uneral, in my Brain, (a)
 And **M**ourners to and **f**ro (b)
 Kept **t**reading – **t**reading – till it seemed (c)

That Sense was breaking **through** – (b)
 And when they all were seated, (d)
 A Service, like a **Drum** – (e)
 Kept **beating** – **beating** – till I thought (f)
 My Mind was going **numb** – (e)

And **then** I heard **them** lift a Box (g)
 And **creak across** my **Soul** (h)
 With those same Boots of Lead, again, (i)
 Then Space – began to **toll**, (h)

As all the Heavens were a **Bell**, (j)
 And **Being, but** an **Ear**, (k)
 And I, and Silence, some strange Race (l)
 Wrecked, solitary, **here** – (k)

And then a **Plank** in Reason, **broke**, (m)
 And I dropped down, and **down** – (n)
 And hit a World, at every plunge, (o)
 And Finished knowing – **then** – (n)

A primeira estrofe possui o arranjo *abcb*, no qual os versos pares rimam imperfeitamente: *fro* /frəʊ/ e *through* /θruː/. Tomando a sugestão de Reeves de que as rimas imperfeitas sugerem instabilidade ou dúvida, forma-se uma relação interessante com o texto, na qual a narradora do poema, embora descreva os eventos, possui dificuldade de entender a movimentação que ocorre ao seu redor.

As três estrofes seguintes, contrariamente, embora apresentem rimas na mesma posição que a inicial (*defe*, *ghih*, *jklk*), são classificadas como perfeitas (/drʌm/, /nʌm/; /səʊl/, /təʊl/; /ɪər/, /hɪər/⁵³). Poderíamos pensar que a narradora, ao descrever os eventos, busca tomar consciência e, portanto, controle da estranha jornada a qual percorre. Contudo, a despeito de seus esforços, ela mergulha cada vez mais rumo ao desconhecido. Os últimos versos da quarta estrofe apresentam uma aliteração da consoante “b”, lembrando o badalar dos sinos (“*As all the Heavens were a Bell /And Being, but an Ear*”). Seria este o sinal que marca a passagem definitiva para o estágio mais profundo do além-vida?

A estrofe derradeira retoma o uso das rimas imperfeitas em final de verso, *down* /daʊn/ e *then* /ðen/, como a sinalizar o fracasso de sua tentativa desesperada de controle formal. O verso final desemboca na intraduzibilidade da experiência em palavras, deixando-nos duvidoso quanto ao desfecho do evento transcendente. Afinal, houve uma dissolução total da consciência ou uma libertação dos limites da racionalidade e das

⁵³ *Drum, numb, Soul, toll, Ear, hear*

sensações físicas em um nível mais elevado de conhecimento, abarcando o “eu” que ecoa no “Silêncio” (“*S(I)lence*”), indaga-nos Small. (2010, p.10)

Como podemos constatar no poema acima descrito, a musicalidade desempenha um papel importantíssimo na construção de determinadas nuances semânticas do texto. Ainda que a maioria dos poemas selecionados por Faustino sejam menos experimentais em relação à sonoridade quando comparados a outros do repertório de Emily Dickinson, percebe-se neles a mão hábil da poeta na manipulação do som, de modo a provocar sensações no leitor.

2.1.3. *Delight – becomes pictorial*: a construção de imagens na poesia de Emily Dickinson

Há ainda um último poema selecionado por Faustino para figurar em sua página de traduções. Embora diminuto, colocado quase como nota de rodapé junto aos outros poemas, possui grande qualidade, não devendo nada às mais belas composições de Emily Dickinson. O poema se chama “*Except the smaller size*” (J1067) e foi apresentado ao público pela primeira vez na coletânea “*The Single Hound: Poems of a Lifetime*” (1914), organizado e editado pela sobrinha da escritora, Martha Dickinson Bianchi.

A obra, como a organizadora faz questão de mencionar, é “*a memorial to the love of these “Dear, dead Women*”⁵⁴”. Como uma das últimas pessoas ainda vivas que conviveram com Emily Dickinson, Bianchi dedica a maior parte do prefácio a relatar seu testemunho do convívio com a tia. Ainda que fuja um pouco da discussão a que pretendemos adentrar no estudo do poema incluso nesta obra, destacamos um trecho tocante do afeto que a editora nutria pela poeta:

I am told she is taught in colleges as a rare strange being; a weird recluse, eating her heart out in morbid and unhappy longing, or a victim of unsatisfied passion; I have heard her called “an epigrammatic Walt Whitman” by a noted lecturer (...). But to her niece and nephews she was of fairy lineage, akin to

⁵⁴ Um memorial ao amor dessas “Queridas mulheres mortas”

⁵⁵ A dedicatória parece reforçar a narrativa de uma possível relação homossexual entre Emily e Susan, que vem ganhando cada vez mais força entre apreciadores e estudiosos da escritora. Isto os tem levado a reinterpretar poemas como “*One sister have I in our house*” (J14), “*All the letters I can write*” (J334), “*Forbidden Fruit a flavor has*” (J1377), dentre outros, como possíveis indícios do relacionamento entre as duas.

the frost on the nursery pane in Winter or the humming bird of Midsummer ;
the realization of our vivid fancy, the confederate in every contraband desire,
the very Spirit of the “Never, Never Land”⁵⁶. (p.vi)

No texto de apresentação dos poemas, pouco nos é dito sobre a leitura ou o processo editorial das composições poéticas de Emily Dickinson feitos por Martha Bianchi. Há apenas a informação de que todos os poemas ali presentes foram enviados à sua mãe, chamada pela poeta de *Sister Sue*. Chama-nos a atenção a despretenção com que foram escritos, confirmando, uma vez mais, a tese de que Emily Dickinson pouco tinha interesse na publicação de seus escritos:

The poems here included were written on any chance slip of paper, sometimes the old plaid Quadrille, sometimes a gilt-edged sheet with a Paris mark, often a random scrap of commercial note from her Father’s law office. Each of these is folded over, addressed merely “Sue” and sent by the first available hand⁵⁷. (p.x)

Uma pequena passagem, porém, nos provoca a refletirmos sobre um elemento ainda não discutido da poesia dickinsoniana neste trabalho, a saber, as imagens presentes em seus poemas. Em um dado momento, nos diz Bianchi: *“she put more excitement into the event of a dead fly than her neighbors got from a journey by stage-coach to Boston. If art is “exaggeration apropos,” as Mérimée claims, she was an incomparable artist at life⁵⁸”*. (p.ix)

Deveras, Emily Dickinson é a poeta das miudezas. Uma vez que passara grande parte da vida nos limites restritos de seu lar, a poeta compôs seu imaginário a partir dos elementos que a circundavam. Assim, não veremos em seus textos a descrição de grandes batalhas épicas, cenários estrangeiros exóticos, ou os grandes eventos políticos

⁵⁶ Disseram-me que ela é ensinada nas faculdades como um ser estranho e raro. Uma estranha reclusa, consumindo seu coração com um desejo mórbido ou infeliz, ou vítima de uma paixão não realizada. Eu ouvi chamarem-na de “Walt Whitman epigramática” por um célebre professor (...). Mas para seus sobrinhos ela era da linhagem das fadas, semelhante à geada que incide no painel do berçário no inverno ou ao beija-flor do solstício de verão; a realização de nossas mais vívidas fantasias, a confederada em todos os nossos desejos contrabandeados, o próprio Espírito da “Terra do Nunca”.

⁵⁷ Os poemas aqui incluídos foram escritos em todo tipo de pedaço de papel, às vezes em uma folha velha quadriculada, às vezes em uma folha de borda dourada com uma marca de Paris, outras tantas em um pedaço aleatório de nota comercial do escritório de advocacia de seu pai. Cada uma delas foi dobrada, endereçada apenas a “Sue” e enviada pela primeira mão disponível.

⁵⁸ Ela colocou mais emoção no evento de uma mosca morta do que seus vizinhos conseguiram em uma temporada com um professor de palco em Boston. Se arte é “exagero a propósito”, como afirma Mérimée, ela era uma artista incomparável em vida.

que marcaram a América do século XIX. É nas flores, pássaros, abelhas, moscas, objetos domésticos e eventos cotidianos que sua poesia toma corpo e transfigura-se em nova realidade.

Entretanto, Emily Dickinson não se limita a documentar a realidade concreta, mas parte dela para tocar nas verdades eternas, inscritas no coração de todos os homens, de distintas épocas e lugares. Müller (2015) sintetiza este pensamento ao dizer que:

A imagem apresenta-se, na poesia [de Emily Dickinson], de forma direta (um pássaro cantando, uma abelha se aproximando de uma flor) ou de forma indireta (linguagem figurativa); ela dá densidade e vida ao poema, circunscreve uma paisagem, define um campo de visão, de espaço. A imagem “solda” o abstrato ao concreto. Se a imagem é espaço, o ritmo é tempo: insere as imagens num fluxo vivo, num andamento musical, sonoro. Juntamente com a imagem, o ritmo sustenta a materialidade do poema e de sua leitura, confere ao poema uma tonalidade afetiva, uma *ambiência*. Entre a imagem e o ritmo sustenta-se o bloco de sensações, de afectos e perceptos, se seguirmos Deleuze. (p.01)

Gramaticalmente, a poesia lírica, como nos afirma Coutinho, se vale de dois tipos básicos de figuras poéticas: *o símile*, entendido como “comparação ou confronto de dois elementos concretos ou abstratos, por meio de *como, assim, como se, tal, qual, etc*” e a *metáfora*, “comparação implícita, não aparente, em que há identificação entre um objeto e o outro”. Dentro desta última categoria, haveria ainda uma subdivisão que incluiria as *alegorias*, “metáfora alongada”, e os *símbolos*, “um objeto por outro ou por uma idéia”. Coutinho não exclui ainda as *descrições*, as quais ele diz estarem mais presentes na poesia pitoresca e plástica, além da de tendência objetiva. (COUTINHO, 1967, p.XXIII)

Emily Dickinson faz uso de todos estes artifícios figurativos na pintura de seus retratos verbais, como notará o leitor nos poemas estudados no terceiro capítulo. Por ora, detenhamo-nos tão somente na meditação do poema supracitado.

Versão publicada por Johnson (1955) ⁵⁹	Versão publicada por Bianchi (1914)
Except the smaller size No lives are round – These – hurry to a sphere And show and end – The larger – slower grow And later hang – The Summers of Hesperides Are long.	EXCEPT the smaller size, no Lives are round, These hurry to a sphere, and show, and end. The larger, slower grow, and later hang – The Summers of Hesperides are long.

⁵⁹ Optamos por colocar como título desta primeira coluna “versão publicada por Johnson” por não termos certeza da versão manuscrita do texto.

Concentrando nossa atenção às imagens, temos como cenário, uma vez mais, um jardim, microcosmo da escritora. Neste espaço mítico habitado pelas Hespérides há uma árvore carregada de maçãs. A poeta utiliza a fruta como uma metáfora para a vida e a morte, o esquecimento e a imortalidade. As pequenas frutas redondas, a exemplo das pequenas almas, carecem de pouco tempo para adquirirem sua forma final. Não obstante, sua finitude é atingida na mesma proporção de sua maturidade. Por outro lado, os frutos que ocupam o lugar mais alto da copa precisam passar por um desenvolvimento mais longo. São estes que carregam o suco da grandeza e da imortalidade. Assim se dá com o espírito humano. Assim se dá com o trabalho artístico.

Ars longa vita brevis.

3. DE LABORE TRADUCTIONE: POR UMA ARQUEOLOGIA FAUSTINIANA

No capítulo anterior, discutimos a vida e obra de Emily Dickinson. Graças a sua refinada “arte de nomeação e desnomeação” (p.278), parafraseando Bloom (2013), ela tornou-se parte do cânone literário ocidental. Não é à toa, portanto, que as traduções de seus poemas circulem em terras brasileiras há quase um século.

Da primeira tradução, feita por Manuel Bandeira em 1928⁶⁰, às recriações publicadas recentemente por novos tradutores na internet, cada tradução tem vivificado e dado novos contornos à obra da escritora, ao mesmo tempo em que permite que leitores monolíngües tenham acesso aos poemas escritos por ela.

Tão diversas têm sido tais traduções que poderíamos mesmo propor uma historiografia das traduções dickinsonianas no Brasil. Tomando como ponto de partida o artigo de Lieven D’hulst, “*Why and how to write translation histories*” (2001), poderíamos pensar nas oito perguntas-chave propostas por ele para o mapeamento das práticas e abordagens tradutórias de sua poesia em nosso país: *Quis?* (Quem?), *Quid?* (O quê?), *Ubi?* (Onde?), *Quibus auxilium?* (Quem ajuda?), *Cur?* (Por quê?), *Quo modo?* (De qual maneira?), *Quando?* (Quando?), *Cui Bono?* (Para quem?).

A arqueologia das traduções dickinsonianas envolveria, evidentemente, um estudo comparativo entre uma centena de autores, o que demandaria uma quantidade de tempo e espaço maior do que abriga uma dissertação de mestrado. Contudo, estas mesmas perguntas, se aplicadas ao exame de um único tradutor, nos fornecerão um mapa preciso do trabalho desenvolvido por ele.

Dos candidatos elegíveis a tal estudo, optou-se por Mário Faustino dos Santos e Silva (1930-1962). A razão da escolha deu-se pela conjunção de fatores particulares que envolveram o seu trabalho: da seleção de poemas ao local em que foram publicados; das motivações particulares ao público a que destinava os textos; da proposta editorial ao contexto cultural – tudo o coloca em uma posição única na história da tradução de nosso país.

⁶⁰ Os dois poemas publicados foram “*I never lost as much but twice*”, que recebeu o título de “À porta de Deus”; e “*I died for Beauty – but was scarce*”, intitulado “Beleza e verdade”. Ambos saíram na revista *Para Todos* no dia 03/11/1928. Posteriormente foram inseridos em uma crônica do autor, cujo título é “Poesia”.

⁶¹ Para consultar a lista de tradutores de Emily Dickinson em língua portuguesa, acessar: <<https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/>>.

Assim sendo, dedicaremos este capítulo a discutirmos as questões acima mencionadas, em uma tentativa de cobrir esta pequena, mas significativa parte dos estudos tradutórios no Brasil, que ainda carece de desbravadores aptos a explorá-la.

3.1. DO SEMIÁRIDO NORDESTINO AO SEMIÁRIDO ANDINO: O INTERLÚDIO ENTRE DOIS ATOS (*QUIS?*)

Em 22 de outubro de 1930, na cidade de Teresina, Piauí, nascia Mário Faustino dos Santos e Silva. Terra de solo argiloso, pouco dada à agricultura e à pecuária, o jovem Faustino logo trocava o sol abrasante do semiárido nordestino pela umidade amazônica, trazido por seu irmão mais velho, que viria a assumir a figura paterna em sua vida, em busca de melhores oportunidades.

Qual não deve ter sido a surpresa do garoto, que àquela altura contava com os seus dez anos, ao deparar-se com os fabulosos palacetes, as árvores suntuosas que formavam largos corredores ao longo das avenidas centrais, a agitação das ruas, a áurea mística de um passado glorioso e um presente que dava os primeiros sinais de decadência. Foi aqui que Faustino construiu sua identidade como indivíduo, de tal modo que é impossível dissociar o homem da cidade. Em carta escrita de Nova York a Haroldo Maranhão, nos idos de 1960, o poeta nos relata a profunda influência exercida pela cidade sobre si: “[Belém foi a] cidade aonde eu ia e de onde voltava todos os anos em minha infância; onde travei a batalha da adolescência e da juventude; onde amei e trabalhei (...); onde vivi a experiência que até agora é a mais importante de minha vida” (CHAVES, 2017, p.16)

A experiência a que Faustino se refere é a de ser poeta. Desde muito cedo, possuía um interesse especial pelas letras. O filósofo paraense Benedito Nunes, amigo e correspondente de longa data, nos relata alguns dos livros encontrados em sua estante, o que nos dá uma ideia dos seus interesses e de suas influências:

Sua biblioteca basicamente constituía-se de poetas: Homero, Virgílio, Horácio, Propércio; dos Cancioneiros (galaico-portugueses) ao Romanceiro de Garrett, Camões e Fernando Pessoa; Garcilaso, Gongora, Machado, Lorca; Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Apollinaire, St. John Perse, Shakespeare dos sonetos sobretudo, Keats, Browning, Yeats, Eliot, William Carlos Williams, Dylan Thomas, Pound; Hölderlin, Novalis, Stephan George, Rilke; Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Jorge de Lima. (NUNES, 1985, p.12)

O primeiro aspecto que nos salta aos olhos é o fato de sua biblioteca constituir-se basicamente de poetas. O segundo é a leitura atenta que Faustino fez da tradição poética: vemos obras que vão da antiguidade clássica à modernidade. O terceiro é que o acervo foi montado não apenas para o seu mero deleite, mas como instrumento para a sua própria formação como poeta: o interesse pelo gênero épico (Homero, Virgílio, Camões), que se converteria em um ambicioso projeto de produção autoral inconcluso; Propércio, notório pelas suas elegias, serviria de inspiração para um dos grandes temas abordados pela poética faustiniana, a morte; os aspectos místicos, transcendentais e o apelo aos sentidos dos poetas franceses simbolistas; a experimentação linguística dos poetas ingleses; a pujança e originalidade da língua portuguesa entre os seus contemporâneos.

Acompanhado do trabalho de leitura, Faustino desde tenra idade se pôs a escrever literatura. Com apenas 17 anos passou a colaborar como redator e cronista no periódico *A Província do Pará*, onde permaneceu até 1949, mudando-se em seguida à *Folha do Norte*, onde encontrou espaço para a publicação de seus poemas, contos e traduções.

Alguns poemas dessa época foram reunidos e publicados por Benedito Nunes na obra *Poesia Completa, Poesia Traduzida* (1985). Deste rol de poemas, destacamos “Primeiro Poeta”, datado de 02.02.1948, dedicado ao célebre amigo Francisco Mendes, professor e jornalista paraense, por representar o registro de nascimento poético de Faustino e ao mesmo tempo carregar algumas das potencialidades que viriam a atingir o ápice na sua única obra publicada, *O Homem e Sua Hora* (1955):

Primeiro Poema

Ao F. Paulo Mendes, amigo

Por que vos espantais se eu venho sobre as ondas?

Trago a paz e as distâncias veem comigo
na boca tenho mundos e nos olhos palavras.
Ouvi-me.

Todas as coisas são palavras minhas:
a mais pura das nuvens
a mais pura que veio de longe e não se dissolveu
as colunas incolores além se levantando
quebradas luminosas líquidas colunas colunas
os cavalos que se empinam sobre a espuma

e o calmo silêncio povoando o mar.
 Minhas palavras.
 Antigas porém há pouco descobertas.
 Lentas como o escurecer das nuvens irrefletidas
 como o tremular tranquilo da vaga adolescente.
 Materiais límpidas palpáveis
 frias e mornas coloridas de ondas e descendentes pássaros.
 Resumidas numa única
 impronunciável Palavra.

Mas eu não sou Senhor
 embora venham comigo a Música e o Poema.
 Por que vos ajoelhais se eu vim por sobre as ondas
 e só tenho palavras?
 Ouvi a minha voz de anjo que acordou:
 Sou Poeta.

(p.209)

Em uma série de alusões mitológicas pintadas em tons simbolistas, o ente que vem sobre as ondas se anuncia ao ouvinte “trazendo na boca mundos e nos olhos palavras”. Todas as coisas o são porque ele as concebeu assim por meio da potência nomeadora das palavras: “a mais pura das nuvens”, “as colunas incolores além se levantando”, “os cavalos que se empinam sobre a espuma” e “o calmo silêncio povoando o mar”. Todas essas coisas, embora já existentes desde os tempos imemoriais, ganham novo sentido por meio de sua apreensão da realidade.

Suas palavras que nomeiam o mundo têm como objetivo atingir a “Impronunciável palavra”, função de toda a linguagem poética, embora, como o próprio poeta reconhece alhures⁶², tende a não se concretizar. Este ser que se apresenta diante dos homens não é “Senhor”, mas mensageiro que carrega duas criações divinas “A Música e o Poema” e termina exortando aos leitores que escutem a voz daquele “cujas distâncias veem consigo”: o poeta.

Igualmente digno de elogio é o trabalho tradutório de Mário Faustino, que sempre o acompanhou ao longo de sua formação como poeta e crítico. No suplemento literário “*Arte e Literatura*”, que circulou entre 1946 a 1952, encontram-se algumas de suas primeiras traduções, não apenas de poetas de língua inglesa, como também de língua espanhola e alemã, conforme nos revela Almeida (2014):

Faustino traduziu os poemas de Rafael Alberti ‘Minha corça’ e “Se eu fosse embora, amada”; os poemas de Juan Ramón Jiménez, “Desnudos” e “Coisas impossíveis”; o poema de Rilke “A Grande noite”; o poema de Afonsina

⁶² *O Homem e Sua Hora* (1955)

Storni “Homem pequenino”; o conto de James Joyce “Eveline”, e ainda fez uma tradução de um poema de T. S. Eliot “Death by Water”. (p.11)

Desta fase de sua vida, vale destacar a tradução feita de *Death by Water*, penúltima parte do célebre poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, que serviria como um agouro da morte prematura do poeta nos fins de 1962, em um acidente de avião, na cordilheira dos Andes peruanos, a caminho de Nova York, onde trabalharia como tradutor na Organização das Nações Unidas (ONU):

Phlebas, o fenício, morto há quinze dias,
Esqueceu-se do grito das gaivotas e da profunda ondulação do mar
E dos lucros e perdas.
Uma corrente submarina
Picou-lhe os ossos, murmurando. E subindo e descendo
Ele passou o tempo da velhice e da juventude
E penetrou na voragem.
Ó vós todos, judeus ou gentios,
Vós que moveis o leme e olhais a barlavento
Lembraí-vos de Phlebas, que foi um dia belo e alto como vós.⁶³
(p.271)

A morte de Phlebas é anunciada. Nada sabemos sobre ele, exceto sua origem fenícia. Como pode ele estar morto há apenas 15 dias se sabemos que os fenícios estão extintos há séculos? Como Phlebas teria chegado tão longe no tempo e no espaço? O presente e o passado se confundem, e o que parece transcorrido há muitas eras, aparece aqui como um pequeno intervalo na história do mundo. As imagens nos sugerem uma zona portuária. As cenas poéticas e prosaicas quotidianas desaparecem com a morte. Aparentemente, Phlebas morreu afogado.

Phlebas, assim como todos os mortais, passa o tempo indo de um lado para o outro, movimentando-se pelos espaços entre pessoas e coisas. A ordem dos substantivos no sexto verso está invertida: primeiro, transcorre o tempo da velhice e depois, o da juventude. Podemos pensar aqui, em uma vida de preocupação e cansaço, seguida de uma de jovialidade e alegria. Eis que então, em uma dessas idas ele penetra na voragem, que é a própria morte.

⁶³ *Phlebas the phoenician a fortnight dead, / Forgot the cry of gulls, and the deep sed swell / And the profit and loss. // A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stage of his age and youth / Entering the whirlpool // Gentile or Jew, / O you who turn the wheel and look to windward, / Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you. (p.270)*

Em uma fala que parece tirada da boca de um profeta do Antigo Testamento, o narrador exorta judeus e gentios a lembrar de Phlebas, “que foi um dia belo e alto” como eles, para que não esqueçam o destino que aguarda a todos nós.

Faustino é a própria tradução de Phlebas. Sua juventude e beleza dragada pelo túmulo branco dos Andes há quase seis décadas; tendo a vida interrompida no auge de sua carreira profissional, já não pode mais lembrar-se das palavras “antigas, porém há pouco descobertas”, “presentes no grito das gaivotas” ou “na profunda ondulação do mar”. Desta vez, poderíamos pensar na voz que narra o poema, ressoando em nossos ouvidos distraídos: lembrai-vos de Faustino, “que foi um dia belo e alto como vós”.

Contudo, seu maior feito na tradução literária se deu após a mudança para o Rio de Janeiro e o ingresso no *Jornal do Brasil*, onde geriu um suplemento literário intitulado “Poesia-Experiência”. Cabe-nos aqui um estudo mais cuidadoso do trabalho realizado por Faustino nesta página, uma vez que os poemas de Emily Dickinson traduzidos por ele foram todos publicados nesta coluna dominical.

3.2. FAUSTINO: QUANDO O POETA SE ENCONTRA COM O TRADUTOR (*QUID?*)

Agora que já sabemos um pouco acerca da biografia de nosso tradutor, devemos responder a segunda pergunta: *quid?* (*o quê?*). Como vimos, a poesia de Emily Dickinson engloba uma grande variedade de temas, a ponto de Bloom (2013) atribuir-lhe “mais originalidade cognitiva do que qualquer outro poeta ocidental desde Shakespeare” (p.289). Exagero ou não, o fato é que poucas coisas passaram despercebidas do olhar original de Dickinson à realidade.

Assim sendo, o que teria atraído o interesse de Faustino? Haveria entre os poemas um tema comum, ou o tradutor optou por selecionar uma amostragem poética, a fim de que seus leitores pudessem vislumbrar um repertório mais abrangente da poesia de Emily Dickinson?

Os poemas traduzidos e publicados em sua página, conforme já mencionamos anteriormente são: “*Parting*”(J1732), “*I had been hungry*” (J579), “*The chariot*” (J712), “*Success is counted sweetest*”(J67), “*Safe in their alabaster chambers*” (J216), “*I felt a funeral in my brain*” (J280) e “*Except the smaller size, no lives are round*” (J1067). Todos eles, com exceção do poema J67 abordam temas transcendentais: a

morte, Deus, a eternidade. Mas, afinal, o que diferencia Emily Dickinson de outros poetas que já trataram destes temas?

Diferentemente de poetas religiosos como John Donne ou San Juan de La Cruz, a poeta não aborda estes temas a partir de uma perspectiva mística. Ao contrário, sua relação com a realidade suprassensível é sempre marcada pelo paradoxo e pela ironia.

O poema “*I had been hungry all the years*”, por exemplo, nos fala de uma longa privação pela qual a narradora do poema passara. Evidentemente, esta fome é metafórica. Poderíamos interpretá-la como um desejo irrealizado. A menção ao vinho e ao pão nos aponta para uma matéria religiosa, ou, ao menos, espiritual. Em um dado momento, a Fortuna lhe é favorável e ela se vê diante da possibilidade de satisfação de sua necessidade. Ao deparar-se, porém, com a abundância (“*plenty*”), ela sente-se mal, pois percebe que a verdadeira felicidade vem da irrealização.

Não podemos deixar de perceber antecipações da filosofia fenomenológica de Heidegger, particularmente no que se refere ao conceito de *Dasein* (Ser-aí), presente na obra *Ser e Tempo* (1927), publicada quase sete décadas depois de escrito o poema, aqui sintetizado por Coelho (2012):

Trata-se de um projeto indefinido, autodirigido e perpetuamente inacabado: O homem, ao contrário de uma faca, uma cadeira ou uma casa, não tem essência, no sentido de um conjunto pré-definido de propriedades e atributos que ele deve adquirir ou conservar para aí sim ser de fato um homem. O homem tem existência, no sentido de que está constantemente definindo que tipo de coisa ele é. O que ele é ele mesmo é que define. E essa definição é sempre projeção. Trata-se antes do que se quer ser e como chegar até lá. E não existe linha de chegada. Todo ponto final é ponto de partida de uma nova projeção. O homem está condenado a ser esse “espaço vazio” que pode conter e buscar qualquer projeção, mas jamais pode se deixar definir ou aprisionar inteiramente por ela. (COELHO, 2012, p.01)

Em outras palavras, a abundância significa o preenchimento do vazio, a aquisição da forma. Ao tomar corpo, todas as outras possibilidades lhe são recusadas. Daí a insistente celebração de conceitos ou valores que são tidos tradicionalmente como negativos, a exemplo do vazio, do anonimato, do fracasso.

Por outro lado, podemos citar como exemplo de ironia o poema “*Safe in their alabaster chambers*”. As câmaras de alabastro (“*alabaster chambers*”) são as urnas funerárias onde dormem “os mansos membros da ressurreição”. A poeta faz neste verso uma clara referência ao Evangelho, em particular ao salmo bíblico 37.11, que diz: “mas os mansos herdarão a terra e se deleitarão na abundância de paz.”

Ali, alheios ao tempo e ao espaço, eles aguardam pela ressurreição à vida eterna, que se encontra sempre em um futuro próximo. Enquanto isso, a luz do sol incide sobre a terra, as abelhas ciciam, os pássaros cantam, os ciclos iniciam e terminam. A natureza segue seu curso natural, ignorante dos grandes planos humanos de uma vida eterna.

Por trás desse contraste de ações – a imobilidade dos corpos e a dinâmica do mundo natural – há o questionamento da promessa feita por Cristo. Afinal, a ressurreição de fato ocorrerá? Os mansos finalmente herdarão a terra prometida? Quando isso ocorrerá? E se aqueles “mansos membros” estiverem equivocados? Emily Dickinson não dá resposta a nenhuma delas e sua dúvida passa a ser também a nossa.

O paradoxo e a ironia são duas figuras de linguagem muito presentes na poesia de Emily Dickinson. Elas conferem às suas composições ambiguidade e abrem o poema para múltiplas possibilidades interpretativas. Sabemos que Faustino, enquanto poeta, não a tinha como uma das influências principais em sua formação, mas percebemos em algumas de suas composições o contraste entre conceitos diametralmente opostos, seja na construção de imagens, seja no encadeamento das ideias.

Cotejemos uma composição poética presente em “*O Homem e sua Hora*” (1955), de nome “Inferno, eterno inverno, quero dar”:

Inferno, eterno inverno, quero dar

Inferno, eterno inverno, quero dar
 Teu nome à dor sem nome deste dia
 Sem sol, céu sem furor, praia sem mar.
 Escuma de alma à beira da agonia.
 Inferno, eterno inverno, quero olhar
 De frente a gorja em fogo da elegia,
 Outono e purgatório, clima e lar
 De silente quimera, quieta e fria.
 Inverno, teu inferno a mim não traz
 Mais do que a dura imagem do juízo
 Final com que me aturde essa falaz
 Beleza de teus verbos de granizo:
 Carátula celeste, onde o fugaz
 Estio de teu riso – paraíso? (p.173)

Na tradição popular, sobretudo a dos últimos séculos, o inferno é retratado como um lugar quente. Contudo, Dante, em sua inigualável *A Divina Comédia*, o retrata, em sua camada mais profunda, como um lugar frio. É ali que Lúcifer, ao lado dos traidores, está condenado a passar a eternidade. A maior punição, contudo, não são os castigos infligidos pelo maior de todos os traidores, mas a completa e definitiva ausência de

Deus, fogo abrasador da felicidade eterna. Poderíamos, sem exagero, dizer nesse caso que o *inferno é eterno inverno*, como o faz Faustino.

Não obstante, Faustino se distancia do poeta florentino ao atribuir a frieza a uma causa diferente, a ausência do(a) amado(a). Este distanciamento modifica a percepção do mundo do poeta. O sol não brilha, o céu se mostra pálido, a praia pouco atrativa. A seguir temos uma revelação da desordem interior ao qual o protagonista do poema enfrenta (*Escuma à beira da agonia*).

Ao invés de fugir da dor, o poeta prefere vivenciá-la em toda a sua intensidade (*quero olhar de frente a gorja em fogo da elegia*). Mais adiante, nos é apresentado outro espaço metafísico, o purgatório, ao qual se dirigem as almas que necessitam pagar suas penas temporais, como condição de salvação. A ele é associado o outono, estação do ano que sucede ao verão, e prepara a natureza para o inverno que está por vir. Esta estação também carrega o simbolismo do declínio, da decadência. Os dois substantivos, justapostos ao *clima e lar de silente quimera*, parecem indicar o sofrimento silencioso experimentado pelo espírito que habita em seu corpo.

A seguir, o poeta inverte a ordem das palavras. O inferno do inverno se manifesta na mente do poeta por meio da *beleza dos verbos de granizo* de seu amado, isto é, da beleza enganadora das palavras proferidas por ele, que, justamente por serem falaciosas, enganam e machucam.

Os dois versos finais *Carátula celeste, onde o fugaz/ Estio de teu riso – paraíso?* nos revelam uma mudança no ânimo do poeta, provocado possivelmente pela lembrança de tempos idos. A face do amado é caracterizada como celestial, seu riso como verão fugaz. A última palavra da composição é “paraíso”, como a indicar a sensação vivida pelo poeta quando se encontrava diante do(a) amado(a). Mais uma vez, vemos a relação entre o calor do paraíso e a presença do seu objeto de adoração.

Esta relação entre proximidade/paraíso e distância/inferno é retratada por Dickinson em alguns momentos, como no poema “*Parting*” (J1732), selecionado por Faustino para tradução, em que diz em suas linhas finais: “*Parting is all we know of heaven,/ And all we need of hell*”. O espírito daqueles que padecem fisicamente na terra, encontra consolações aos sofrimentos terrestres no reino dos céus, enquanto os que aqui permanecem carregam a dor da separação, vivendo por meio do luto os tormentos infernais.

A diferença fundamental entre Faustino e Dickinson é que nesta não há qualquer consolação ou redenção possível. O sofrimento se constitui, em sua poética, em uma espécie de êxtase, que conduz a lugar nenhum. É o que podemos atestar no poema “*I stepped from plank to plank*”(J875):

I stepped from plank to plank
So slow and cautiously;
The stars about my head I felt,
About my feet the sea.

I knew not but the next
Would be my final inch, -
This gave me that precarious gait
Some call experience.

Podemos encontrar exemplo de alegoria na poética de Faustino no poema “Romance”, também presente na única obra publicada por ele em vida “O Homem e sua Hora” (1955)

Para as Festas da Agonia
Vi-te chegar, como havia
Sonhado já que chegasses:
Vinha teu vulto tão belo
Em teu cavalo amarelo,
Anjo meu, que, se me amasses,
Em teu cavalo eu partira
Sem saudade, pena, ou ira;
Teu cavalo, que amarraras
Ao tronco de minha glória
E pastava-me a memória,
Feno de ouro, gramas raras.
Era tão cálido o peito
Angélico, onde meu leito
Me deixaste então fazer,
Que pude esquecer a cor
Dos olhos da Vida e a dor
Que o Sono vinha trazer.
Tão celeste foi a Festa,
Tão fino o Anjo, e a Besta
Onde montei tão serena,
Que posso, Damas, dizer-vos
E a vós, Senhores, tão servos
De outra Festa mais terrena –

Não morri de mala sorte,
Morri de amor pela Morte. (p.151)

A protagonista vê a Morte chegar montada em um cavalo amarelo para conduzi-la à “*Festa da Agonia*”. Este ente, que se apresenta sob a forma masculina (“*anjo*”), é retratado de forma cordial, a ponto de a narradora esquecer-se de suas venturas terrestres, bem como de suas dores (“*Era tão cálido o peito/ Angélico, onde meu leito/*

Me deixaste então fazer,/ Que pude esquecer a cor/ Dos olhos da Vida e a dor/ Que o Sono vinha trazer”). Chegada a sua hora, a protagonista monta a garupa do cavalo e é conduzida pela morte para o além-vida (“*Tão fino o Anjo, e a Besta/ Onde montei tão serena*”⁶⁴), em uma cena que lembra um final feliz de uma novela cavaleiresca (“*Não morri de mala sorte,/ Morri de amor pela Morte*”).

Comparando este poema ao “*The chariot*” (J712), percebemos alguns pontos de contato entre os dois autores: a presença de uma protagonista feminina, a descrição da morte como um gentil cavaleiro, a condução deste rumo à eternidade e, por fim, a aceitação da protagonista de seu destino – *amor fati*.

Citemos ainda um último exemplo de aproximação entre Faustino e Dickinson. Vitória e derrota são contrapostos no poema *Vigília*, um dos primeiros poemas de “*O Homem e Sua Hora*” (1955):

Triunfo de herói morto – claro, dórico
Em seus verões eretos, passageiros
Sustentos de frontões de eternidade
Invernosos, sombrios.

Que mãos, postas em meio a tua ausência
Clamorosa, puderam resolver
O enigma dos eclipses desse sol
Alegórico, altivo?

Mas não temos resposta. E a esfinge desdenha
Devorar-nos na paz que a transfigura
Após a fértil guerra pela inútil
Coroa longeviva.

Entretanto jazemos entre as tochas
Com ele. E nos repele. E nos confunde.
E só resta partir, por desertos agônicos
Semeando-lhe as cinzas,

Até que destas velas nasçam ramas
E pássaros apaguem luto e chamas.

O *trunfo de herói morto* é a eternidade. Este triunfo é caracterizado por dois adjetivos: claro e dórico. Segundo o dicionário Aurélio, claro é aquilo “1. Que alumia; luminoso. 2. Que recebe claridade; iluminado. 3. Límpido, puro. 4. Bem visível. 5. Transparente, evidente” (p.238); logo, podemos afirmar que esta eternidade tem, como uma de suas marcas, sua evidência através dos tempos, contada e recontada pela boca dos poetas e de seus descendentes. O segundo adjetivo, dórico, concerne aos dórios,

⁶⁴ Note o leitor o uso do adjetivo no gênero feminino, que a protagonista usa para descrever a si mesma: *serena*.

grupo grego que invadiu o Peloponeso por volta de 1098 a.C. Eles se consideravam descendentes diretos de Hércules, personagem mítico conhecido por sua força e destreza extraordinárias.

O poeta questiona de que modo o nome do herói morto continua a ressoar através dos tempos, passados tantos séculos de seu feito? (“*Que mãos, postas em meio a tua ausência/ Clamorosa, puderam resolver/ O enigma dos eclipses desse sol/ Alegórico, altivo?*”). Sua *ausência clamorosa*, ao invés de eclipsar o herói, sublima-o, tornando seu feito *alegórico, altivo*, isto é, alçado à categoria de mito.

Não há resposta a este questionamento. A esfinge, personificação do enigma, desdenha de todos aqueles que buscam a glória por meio da conquista de povos e reinos (“*a fértil guerra pela inútil/ Coroa longeviva*”).

Assim sendo, resta-nos enfrentar a luta agonística no deserto da vida, no duplo movimento de reverência à tradição e a construção da própria história. É do semear destas cinzas que nascerão as ramas, dando movimento à história.

Pela forte influência clássica de Faustino vemos muitas referências ao passado mítico, distanciando-se significativamente da proposta estética de Emily Dickinson, mais atada ao Alto Romantismo (Bloom, 2013, p.293). Contudo, tanto no poema “*Vigília*” quanto em “*Success is counted sweetest*”(J67) vemos o triunfo por meio da derrota.

No poema de Faustino, não é “a fértil guerra pela inútil coroa longeviva” que garante ao herói a vitória final, adquirida sob a forma da imortalidade, mas a paz que ele alcança após a morte no campo de batalha. Em Dickinson, por sua vez, a vitória só é percebida em sua plenitude pelo soldado derrotado, que agoniza moribundo no chão, em cujos ouvidos ressoam *the distant strains of triumph*⁶⁵.

Já sabemos um pouco acerca da biografia de Faustino, dos poemas selecionados por ele e de algumas das características presentes na poética de sua autora. Vimos que, diferentemente de um profissional que se dedica exclusivamente à tradução, seja ela literária ou não, os poetas-tradutores também se apropriam do material com o qual trabalham para buscar inspirações na tessitura de sua própria obra. Cabe-nos agora examinar o local onde foram publicados os poemas por ele traduzidos (*Ubi?*).

⁶⁵ Os distantes acordes do triunfo.

Mário Faustino, ao mudar-se para o Rio de Janeiro e ingressar no *Jornal do Brasil*, geriu um suplemento literário intitulado “*Poesia-experiência*”. Do mesmo modo como os folhetins romanescos publicados no século XIX foram submetidos a uma dinâmica distinta dos romances publicados diretamente em livros, assim também os poemas traduzidos e publicados no jornal seguiram orientações próprias, certamente diferentes das que são adotadas na edição de livros físicos. É sobre isto que discorreremos na próxima sessão.

3.3. A TRIBUNA E A OFICINA DE FAUSTINO

No ano de 1956, um ano após a publicação de sua única obra literária, Mário Faustino decide mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro. Junto com as malas e os livros, havia o desejo de ter “o estímulo de uma cidade grande” e se livrar do “complexo provinciano”, conforme advertia Benedito Nunes em correspondência enviada ao amigo naquele ano (CHAVES, 2017, p.87-88). Após um tempo sem emprego formal, vivendo apenas de trabalhos ocasionais e traduções, é convidado a organizar e assinar um suplemento literário no *Jornal do Brasil*, inteiramente dedicado à poesia, e que viria a ser um marco no jornalismo cultural do Brasil. No dia 02 de setembro daquele mesmo ano, a página entraria em circulação, trazendo a seguinte apresentação:

Trata-se (...) de uma tribuna e de uma oficina, onde os poetas novos falarão ao público e em particular a outros poetas novos, e onde, ao mesmo tempo, os jovens poetas e seus leitores procurarão reviver a boa poesia do passado à medida que aprendem a fazer boa poesia do presente e do futuro. O lema de Poesia-Experiência ("Repetir para aprender, criar para renovar") parece exprimir claramente as intenções da Página. Através desta esperamos que o público - comparecendo em última análise como protagonista - possa ver, número por número, em pleno processo de elaboração, uma parte significativa da nova poesia brasileira. Aqueles que, como nós, acreditam ser a poesia uma arte; e ser o poeta não uma "prima-dona" e sim artesão honesto, competente músico e ser humano perigosamente vivo, procurando exprimir, da maneira mais bela, eficiente e durável possível, o sentimento de seu tempo e de seu mundo - esses encontrarão sempre abertas, para o debate e para a criação, as diversas seções de Poesia-Experiência, página que pretende ser veículo de comunicação do maior número possível dos interessados no problema da poesia. (FAUSTINO, 1977, p.08)

Nesta espécie de manifesto poético da página, Mário Faustino começa por nos revelar a natureza de “Poesia-Experiência”: mister de tribuna e oficina, ela serviria de local elevado de onde falam os poetas de todos os tempos e ao mesmo tempo de onde se

exerce o ofício poético. Há no vocábulo “ofício” uma dupla acepção, que se enquadra perfeitamente na proposta do suplemento literário dominical, como o próprio Faustino viria a esclarecer: por um lado, *ofício* significa “ocupação, função, mister”; por outro “incumbência, missão” (Dicionário Aurélio, p.590). Mais do que mero entretenimento das manhãs de domingo, a página tinha como finalidade a formação de novos poetas e a renovação do cenário literário nacional, conforme Benedito Nunes revela:

O reconhecimento de uma tal responsabilidade, que dele [do destino da poesia] recebeu, numa escala ética e estética, um sentido existencial e histórico, foi o motivo que o levou a aplicar sua consciência crítica de poeta à crítica de poesia, e a militar nesse campo, com raríssimas e esporádicas exceções, através da página inteira do Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, denominada *Poesia-Experiência*, que ele próprio concebeu, orientou e dirigiu, durante mais de dois anos, entre 1956 e 1958. (NUNES, 1977, p.07)⁶⁶

O lema que resumiria a página “Repetir para aprender, criar para renovar” exprime claramente as intenções da página, mas nos revela algo mais. É fato já conhecido que os gregos denominavam tanto a arte quanto o artesanato pelo vocábulo *techné*. Ora, há um aspecto presente nas duas atividades que as aproxima, que é o saber. Este por sua vez é obtido através do acúmulo de informações ao longo do percurso histórico humano, fruto de tentativas, experimentações e impressões colhidas e registradas de forma escrita ou oralmente. Repetir, neste contexto, não é o mero ato mecânico de fazer novamente, mas sim de aprender a selecionar os materiais, manusear apropriadamente as ferramentas e aplicar as devidas técnicas para a obtenção de um produto de alta qualidade.

O poeta, assim como artesão, precisa escolher diligentemente as palavras – seu material – lapidá-las por meio dos recursos poéticos que a sua ocupação lhe oferece, suas ferramentas, e aplicar as técnicas – processos de configuração do texto – para a obtenção de um poema de alta qualidade. “Repetir para aprender, criar para renovar” não é uma invenção de Faustino, uma vez que tal método foi adotado desde os tempos imemoriais, mas revela um discurso afinado com todas as gerações poéticas que o precederam, o que não diminui em nada os seus méritos. Cabe, aqui, o comentário de Benedito Nunes (1977) sobre o mote da página:

O repetir para aprender, mimese interna da Literatura, como apropriação seletiva de modelos, é o *make it new* poundiano, capaz de reatualizar as formas do passado em função das exigências do presente. Aspecto ativo da aprendizagem, firmado na constância de um laborioso artesanato, sério e

⁶⁶ A página circulou de 23.09.1956 a 01.11.1958 (NUNES, 1977, p.07)

severo - de que o "*craft or sullen art*" do conhecido verso de Dylan Thomas foi o paradigma - a *repetição*, acima do mero exercício de adestramento técnico, introduziria a continuidade entre o tradicional e o novo que *Poesia-Experiência* materialmente destacou, colocando lado a lado o clássico e o moderno, um Camões em confronto com Marianne Moore, um poema do século XIII em paralelo com as tentativas dos estreantes do Rio, de São Paulo e de Minas, no ano de 1956, a fim de obter a convergência estética de certos padrões criativos nos quais pudesse assentar uma renovação da linguagem poética. (p.10)

Falaremos mais adiante sobre a comparação entre poetas ao tratarmos da configuração da Página. Detenhamo-nos, um pouco mais, no precioso texto de apresentação do suplemento literário. Através da apresentação ao público dos grandes poetas, sejam eles clássicos ou contemporâneos, Faustino convoca seus leitores a uma participação ativa, tomando parte na nova poesia brasileira, seja como críticos, seja como autores. A ideia de uma página, sem um roteiro fechado, permitiria a todos participarem da evolução e transformação da página, na medida em que novos e inesperados textos fossem acrescentados ao Suplemento.

O texto inaugural de *Poesia-Experiência* fecha com a concepção pessoal de Faustino sobre o poeta e a poesia. Aquele, laborioso artesão, cujo trabalho é mais fruto do esforço do que da inspiração. Há aí, a ideia de que a disciplina deve sobrepor a inspiração poética, embora não a anule. A poesia, por sua vez, é a área do conhecimento humano que exprime, da “maneira mais bela, eficiente e durável possível, o sentimento de seu tempo e de seu mundo.” Por meio desta sentença, Faustino sintetiza a noção de utilidade social que atribuía à poesia encontrada em seu ensaio “Para quê poesia?⁶⁷”:

- Voltando à nossa conversa de outro dia, afinal o que me dizes da utilidade social da poesia? Em que pode a poesia servir à sociedade?

- Creio que a questão pode ser encarada de duas maneiras, que poderíamos com certa boa vontade, chamar de passiva e ativa. **No primeiro caso, a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra - com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz - certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuances essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época, do que grandes acontecimentos (...). Há, concomitantemente, o *panem et circenses*. A vida social, particularmente em nossa época, sem o parque, o teatro, o cinema, o monumento, o museu, os concertos, os poemas, seria mesquinha e dificilmente suportável. (FAUSTINO, p.33-34, 1977) grifo nosso**

⁶⁷ Os ensaios escritos por Faustino foram reunidos e publicados em “O Homem e sua Hora e outros poemas”, Editora Companhia das Letras, 2010.

Como nota final do texto de apresentação de Poesia-Experiência, chama-nos a atenção não apenas o registro social do poeta, mas também o de “*seu mundo*”. Para além do documento, o poema é a materialização da percepção do poeta acerca do universo através de seus instrumentos, como destaca Faustino em outro ensaio escrito por ele, intitulado “O Poeta e seu Mundo”:

A percepção verbal - isto é, a percepção originalmente realizada em palavras - é comum a todos os homens e, no caso do poeta, podemos dizer que ele já percebe o universo através de seus instrumentos: as imagens que constituem, exatamente, as relações que vão estabelecendo entre objetos de seu conhecimento e de sua sensação. (p.44)

Uma vez compreendida a natureza da página (*Ubi?*), seu público-alvo (*Cui Bono?*), seus objetivos e expectativas (*Cur?*), faz-se necessário estudar aspectos materiais da página, a fim de entendermos sua configuração, o método de trabalho de Faustino, a seleção dos poetas, e todos os demais elementos que contribuíram para a forma final do *Suplemento* durante os dois anos em que esteve em circulação.

3.4. ASPECTOS MATERIAIS DE *POESIA-EXPERIÊNCIA (QUANDO ET QUIBUS AUXILIUS?)*

Até há bem pouco tempo, os jornais impressos constituíam a principal fonte de informação da população brasileira. Era através deles que tínhamos acesso ao que de mais atual acontecia na política, economia, sociedade e cultura. Em um país ainda pouco familiarizado com a televisão, os grandes veículos de imprensa ditavam soberanos a pauta do dia e concentravam boa parte da discussão intelectual à qual o público tinha acesso.

O *Jornal do Brasil* foi um importante ator deste período histórico, ao mesmo tempo testemunha e agente de importantes transformações ocorridas nos vertiginosos anos 50. No campo cultural, foco deste trabalho, a principal contribuição proporcionada pelo jornal foi a criação de um Suplemento Dominical no ano de 1956, idealizada pelo jornalista e poeta Reynaldo Jardim. Além de Mário Faustino, a página contaria também com contribuições de personalidades de peso como Ferreira Gullar, Haroldo e Augusto de Campos, Mário Pedrosa e Benedito Nunes. (MELLO, 2011)

O Suplemento possuía uma disposição tipográfica ainda hoje considerada arrojada. Contando com a impressionante extensão de doze páginas, formatadas em tamanho grande (60 cm x 40 cm), versava sobre variadas áreas do conhecimento, indo desde a filosofia até a literatura. Os textos possuíam uma sofisticada paginação, onde os espaços em branco eram valorizados e, por vezes, preenchidos por ilustrações. (BARROSO, 2013)

É neste Suplemento que Faustino assina uma página inteira totalmente dedicada à poesia chamada “Poesia-Experiência”, que logo se converteria em uma referência obrigatória a todos os jovens poetas de sua geração. A página contava com algumas seções regulares, como nos explica Boaventura (2010):

“Poeta Novo” divulgava autores jovens com o objetivo de “revelar valores novos e mantê-los reunidos, com a maior frequência possível, entre os poetas de outros tempos e de outros temas”. “O melhor em português” selecionava poetas de categoria, muitos completamente desconhecidos do grande público brasileiro. “É preciso conhecer” e “Clássicos vivos” reuniam poetas estrangeiros modernos e autores antigos de diversas nacionalidades. “Pedras de toque” exemplificava os momentos de alta realização da linguagem poética. “Subsídios de crítica ou textos e pretextos para discussão” trazia trechos de André Gide, T.S. Eliot, Ezra Pound, Benedetto Croce, Herbert Read, Gertrude Stein etc (...). “Fontes e correntes da poesia contemporânea” discutia os padrões criativos que deveriam estimular e favorecer a renovação (...). “Evolução da poesia brasileira” planejava abranger o conjunto das manifestações poéticas desde o período colonial, estudando o desenvolvimento interno das formas, da linguagem e das atitudes estéticas. Por fim, a coluna “Personae”, evidente homenagem a Pound, pretendia com pequenas notas “relatar e comentar as novidades que forem dando às praias poéticas brasileiras. (p.19-20)⁶⁸

As seções apresentadas na Página revelam a ambiciosa tentativa de apresentar aos leitores a poesia em todas as suas perspectivas. Havia a perspectiva diacrônica, partindo do período colonial e chegando aos contemporâneos; havia, igualmente, a perspectiva sincrônica, de colocar em confronto os poetas da atualidade; havia ainda a poesia escrita pelos grandes autores de nossa língua e também a de autores menos conhecidos; havia mesmo ensaios e artigos discutindo aspectos técnicos da feitura poética, sem esquecer das últimas notícias vindas do circuito marginal da poesia. Em suma, *Poesia-Experiência* era a Paideia do poeta brasileiro dos anos 50.

⁶⁸ Não poderíamos deixar de prestar reverência e recomendar vivamente o trabalho desenvolvido pela professora Eugênia Boaventura de resgate dos textos publicados nestas seções de Poesia-Experiência, que desde 2003 vêm sendo lançados pela Companhia das Letras (De Anchieta aos Concretos (2003), Artesanatos de Poesia (2004), além de “O Poeta Novo”, “Pedras de Toque” e “Bibliografia”, que serão publicados em breve).

Embora tivessem propostas diferentes, as seções possuíam um elo que as unia. Seja brasileiro ou estrangeiro, seja antigo ou contemporâneo, Mário Faustino privilegiava aqueles poetas que realizavam experimentações com a língua, isto é, a maneira como remanejavam as “formas, ritmos, vocabulário, recursos sonoros, na destreza de imagens e de outros artifícios linguísticos”. Esta atenção especial dada aos aspectos formais, por vezes o levava a privilegiar autores de importância secundária em detrimento dos poetas mais consagrados, como foi o caso dos elogios dirigidos ao futurista Marinetti e do cubista Blaise Cendrars, e as críticas feitas a Drummond. (BOAVENTURA, 2004, p.29-30)

Em torno deste eixo principal, havia algumas diretrizes que orbitavam em torno dele e que auxiliaram Faustino na seleção e avaliação dos poetas que figuraram em sua Página. Boaventura (2004) elenca cinco principais linhas atuantes:

1. criadores capazes de dar lição de artesanato competente, de descobertas expressivas;
2. escritores que contribuíram para a valorização da poesia;
3. autores imbuídos do desejo de experimentar, inovar;
4. artistas que atingiram o ápice na sua língua.
5. os inventores da poesia sonora. Nessa conjuntura, o poeta desempenharia tanto um papel sociocultural como teria a tarefa de inovador e de artesão. (p.32)

O método de trabalho de Faustino reflete muito o *modus operandi* do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Embora hoje o Suplemento goze de reconhecimento de todo o *establishment* cultural brasileiro, nem sempre foi assim. Durante a época de sua existência, o SDJB enfrentou muita resistência à sua publicação, tanto interna quanto externamente. Por isso, o espaço dedicado à produção do jornal era precário e o orçamento para a sua manutenção, limitado. Assim, Faustino e seus colegas realizavam grande parte do trabalho em casa, contavam com colaborações externas, algumas vezes pagas com um valor baixo, outras tantas sem pagamento algum; e tinham que lidar com modificações, que exigiam soluções criativas, como reduções de espaço no jornal, mudança no dia de publicação, equipamentos de tipologia limitados etc. Apesar disso, o entusiasmo juvenil da equipe e o desejo de produzir algo significativo à cultura nacional os fizeram superar as dificuldades e achar soluções criativas para os desafios que marcaram os cinco anos de existência do Suplemento.

Ainda que possuísse grande disposição, encabeçar um projeto tão ambicioso quanto Poesia-Experiência foi uma tarefa árdua, que tomou muito tempo e energia de Faustino. A bem da verdade, após assumir a função de editor da página, Faustino deixou

de lado sua produção autoral, publicando esporadicamente poemas avulsos no Suplemento Dominical. Por isso, para dar conta das publicações semanais da Página, Faustino contava com remessas de trabalhos produzidos por outros autores. Apesar das dificuldades estruturais e orçamentárias, a Página recebia uma intensa remessa de textos de todos os lugares, enviada por jovens artistas interessados em participar daquele ambicioso projeto cultural, até então inédito no Brasil.

Ivo Barroso, hoje poeta e tradutor consagrado, nos conta um episódio deste período que revela o grau de abertura que Faustino tinha em relação aos colaboradores da página e, ao mesmo tempo, o caráter *sui generis* de *Poesia-Experiência*:

Vítima de timidez aguda, estive várias vezes para lhe mandar minha colaboração, mas só me arrisquei quando Faustino passou a publicar e analisar alguns poemas traduzidos. Enviei-lhe o soneto 3 da primeira parte dos “Sonetos a Orfeu”, de Rainer Maria Rilke (Ein Gott vermags), e fiquei abismado e confuso quando, na semana seguinte, abrindo o suplemento, dei com o original e a tradução em “O Poeta Novo”, tendo embaixo a seguinte nota: “O poeta novo da semana apresenta-se com uma tradução. Alguns leitores poderão estranhá-lo. Nós, porém, somos dos que pensam poder haver tanta criação poética – ou mais – em uma tradução quanto num poema original. Algumas das obras mais importantes das maiores literaturas do mundo têm sido traduções...” Diante de tal acolhimento, ganhei coragem e fui visitar a redação do “Jornal do Brasil”, àquela época na avenida Rio Branco. Lá encontrei Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Assis Brasil, mas Faustino não estava presente, só ia ao jornal uma vez por semana levar a página de “Poesia-Experiência”. (BARROSO, 2013, p.02)

Esta visão da tradução como recriação é algo que marca o pensamento de uma geração de novos poetas que tem em Ezra Pound um mentor intelectual. Falaremos mais a respeito disto no próximo tópico, que tratará da seção de *Poesia-Experiência* dedicada à tradução e mais especificamente às traduções empreendidas por Faustino dos poemas da escritora norte-americana Emily Dickinson.

3.5.DARE YOU SEE A SOUL AT FAUSTINO'S TRANSLATIONS?⁶⁹ (QUO MODO?)

Ao longo deste capítulo passamos por questões que nos ajudaram a entender um pouco sobre o autor e o trabalho por ele desenvolvido no que diz respeito às traduções de Emily Dickinson. Chegamos, enfim, ao ponto central deste capítulo: *Quo modo?* (De

⁶⁹ O título é uma paródia do verso *Dare you see a soul at the "White Heat"?*, no qual Emily Dickinson reflete sobre o processo de construção da palavra poética. O título provoca os leitores a buscarem a essência poética não no poema forjado por Emily, mas em suas traduções.

qual maneira?). Como Faustino traduziu o repertório técnico e cognitivo da poesia de Emily Dickinson? Haveria por trás desta tradução algum propósito estético? De que maneira o tradutor lidou com as opacidades da poesia de Emily Dickinson, isto é, aspectos semânticos e/ou formais sem correspondência com o português? Para respondermos a essas perguntas precisamos começar entendendo a visão que Faustino tinha sobre poesia e tradução.

Mário Faustino, como muitos intelectuais de sua época, sobretudo os que buscavam novos processos de composição poética, viam em Ezra Pound o mentor intelectual ideal na poesia. Não é segredo para ninguém as menções que aquele faz a este em seus ensaios, cartas e mesmo em sua poesia. Poderíamos dizer que o projeto *Poesia-Experiência* é a materialização de uma proposta crítica defendida pelo escritor norte-americano.

Pois bem, para Pound (2006), a literatura é “linguagem carregada de significado” (p.32). Isto implica dizer que, nesta arte, a palavra deixa de ter um uso meramente instrumental, para se apresentar em sua forma mais plena. Em vista disso, a poesia, dada a sua forma, é o local onde a expressão verbal ocorre de maneira mais condensada ou, para usar os dizeres de Pound, é ali onde a linguagem é “carregada de significado até o máximo grau possível”. (idem)

Nesse sentido, a poesia permitiria à linguagem se apresentar em seu aspecto inaugural, atentando o homem para aquilo que carrega de mais profundo e significativo sobre o real. Por isso, ela o despertaria da letargia causada pelo prolongado e irrestrito uso da linguagem cotidiana, que o faz enxergar a linguagem como “metáforas que se tomaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (NIETZSCHE, 2009, p.535). Pound (2006) sintetizaria este pensamento ao dizer que “A literatura é a novidade que PERMANECE novidade” (p.33).

Dada a natureza peculiar da literatura, na qual incluímos a poesia, se faz necessário um método próprio de leitura, interpretação e, subsequentemente, tradução desta área. Augusto de Campos (2006) no prefácio da obra *ABC da Literatura*, escrito por Pound, assim o resume: “*Para Pound, o método adequado de estudar literatura é o método dos biólogos; exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra*” (p.10).

Pound considerava o crítico literário muito mais próximo ao biólogo do que ao filósofo, e defendia um estudo objetivo do poema. Este *exame cuidadoso e direto da matéria* consistia em identificar nas composições as contribuições originais dos artistas e sua comparação apontaria pontos de continuidade e ruptura na tradição poética.

Mais adiante, Campos (2006) nos atenta para os três elementos fundamentais da poesia destacados por Pound: *Melopéia*, *Fanopéia* e *Logopéia*. A primeira é a musicalidade que o poema apresenta, que serve como elemento norteador de sentido. A segunda refere-se ao conjunto de imagens que ataçam a imaginação visual dos leitores. Por fim, a logopéia, como o próprio radical sugere, concerne às idéias e reflexões que *não se pode conter em música ou em plástica (p.11)*, isto é, pensamentos que transcendem os aspectos formais do texto.

O crítico, portanto, ao deparar-se com poema deveria examinar de que forma estes elementos aparecem e se relacionam na composição poética, para, assim, trazer à luz aos novos poetas e leitores aquilo que de mais significativo o texto apresenta. Ezra Pound (2006) é bastante original ao ponderar sobre as formas pelas quais isto poderia acontecer:

1 – crítica pela discussão (*das formulações gerais às descrições de procedimentos*); 2 – **crítica via tradução (a tradução entendida como recriação e não mera transposição literal)**; 3 – crítica pelo exercício no estilo de uma época; 4 – crítica via música; 5 – crítica via poesia. (p.11) **grifo nosso**

Tratando-se de um trabalho que discute tradução, nos parece elementar que o método crítico que irá nos interessar é o do segundo tipo, a *crítica via tradução*. Mas, o que significa exatamente isto? Para Pound, o papel da tradução, particularmente da tradução poética, não é simplesmente garantir o acesso de leitores que não dominam uma língua estrangeira a textos que foram escritos em outros idiomas. Mais do que isso, cabe ao tradutor apresentar aos seus leitores os elementos originais e vivos da composição poética de um autor ou de uma época, de modo que eles possam se deparar com novas formas de se pensar e se fazer literatura, até então desconhecidas em sua língua.

Pensemos em um exemplo prático. Um tradutor, deparando-se com um soneto de Shakespeare, nota-lhe uma grande qualidade sonora. Ele, então, busca examinar as técnicas empregadas pelo bardo inglês que conferem à composição esta superioridade

musical. Percebe, então, que os efeitos auditivos são causados pelo uso que faz do pentâmetro jâmbico, sobretudo por meio dos desvios que faz do padrão métrico, que sugerem ao leitor um amplo espectro de sensações e sentimentos.

Uma vez identificado este recurso, recorre a outros autores, a fim de perceber quais processos são originais em Shakespeare e quais são reapropriados por ele. Julgando ser este o aspecto mais notável do poema, o tradutor revisa os recursos oferecidos por sua língua para produzir na tradução efeitos análogos aos que identificou no poema original.

Suponhamos que, para isso, o tradutor deva mesclar diferentes tipos de versos decassílabos. Contudo, para atender à sua proposta, precisará sacrificar algumas imagens ou ideias presentes no poema. Dentro da proposta defendida por Pound, não há qualquer problema nisso. Ao contrário, a recriação da parte mais essencial absolve o tradutor de quaisquer omissões em seu processo tradutório.

Perceba o leitor que a avaliação do que é mais significativo no poema dependerá sempre da leitura crítica que o tradutor fará do texto que tem em mãos, conferindo ao empreendimento um caráter subjetivo. Neste sentido, o tradutor atuará como coautor do texto original, acrescentando-lhe ou subtraindo-lhe aspectos que dão novas formas à composição poética.

A proposta de trabalho defendida por Pound é original ao atribuir objetivos pedagógicos à tradução, mas ainda assim pauta-se em critérios formalistas. Falar de fanopéia, melopéia e logopéia é falar de recursos técnicos que podem ser identificados e, em algum grau, mensurados dentro do texto. Os herdeiros da tradição poundiana, como os irmãos Campos, seguem essa lógica à risca.

Vejamos, por exemplo, a coletânea de poemas dickinsonianos traduzidos por Augusto de Campos, intitulada “*Emily Dickinson: não sou ninguém*” (2015). No texto introdutório aos poemas, Augusto de Campos, dentre outras coisas, destaca os elementos que, para ele, são os mais significativos na obra da escritora: “densidade léxica”, “economia de expressão”, “liberdade sintática” (p.18); “idiossincrasias da pontuação”, “Substantivos frequentemente maiusculizados para acentuar sua dominância” (p.19), “a reivindicação da forma” (p.20); “os jogos vocabulares” (p.21).

Acima de todos estes recursos, porém, haveria a forte presença sonora dos versos. Augusto de Campos chega a apontar alguns modos pelos quais a poeta manipula as palavras para obter diferentes efeitos musicais. Citemos um destes exemplos:

[Em] “Safe in the Alabaster Chambers”/ A salvo nos seus Quartos de Alabastro (nº 8), a duplicação de fonemas aos pares, na quinta linha da primeira estrofe (*Rafter of Satin – and Roof of Stone!*) e a inversão fonêmica nas duas últimas linhas da segunda estrofe, terminando com *Soundless as dots – on a Disc of Snow*. (p.21)

Seguindo a cartilha de Pound, Augusto de Campos diz que, em suas traduções, procurar responder, o mais que pode, a essas provocações sonoras, “compensando-as, aqui e ali, em outras linhas” (p.21). Ao mesmo tempo em que se aproxima dos demais tradutores ao buscar formas de compensação em sua língua materna, Campos se diferencia ao tomar para si “a liberdade da improvisação e do rubato” (p.25), como diz ao final de seu texto.

Na prática isto se traduz pela inclusão ou omissão de novas palavras, inversão na ordem dos versos conforme apresentados no texto original, criação de linhas novas – em um processo de coautoria – rompimentos ou emendas ao texto recriado, tudo para que “o poema originário continue original em português” (p.25).

Por sua vez, Faustino, embora grande entusiasta e defensor das idéias de Pound, não as toma para si em seu método de tradução, ao menos se tratando de Emily Dickinson. Ao contrário, opta pela tradução dos poemas em versos livres. Costa (1987), em célebre artigo intitulado *Emily Dickinson Brasileira*, comenta esta opção de Faustino:

O modo de traduzir de Mário Faustino é bem peculiar. Seu objetivo é basicamente pedagógico, no melhor sentido do termo. Ele quer revelar aos jovens poetas brasileiros a maneira de poetar de Emily Dickinson (como fez com vários outros poetas). Por isso, sua tradução é explicativa e segue o texto original de perto, como que fornecendo pistas ao poeta brasileiro com domínio precário do inglês. É curioso que ele tenha denominado sua tradução de “não-versificada” pois ela é, justamente, feita em versos (livres), como se pode ver no poema 1.732 [*Parting*]. (p.03)

Além das informações já discutidas anteriormente, Costa (1987) nos traz um elemento novo ao entendimento da forma como Faustino traduz os poemas de Emily Dickinson. Diz-nos ele que as traduções possuem um caráter *explicativo*. Ora, como já vimos, não são raros os críticos e estudiosos da escritora que apontam o caráter enigmático de alguns de seus textos, favorecidos em parte pela concisão e densidade

semântica de seus versos. Augusto de Campos chega mesmo a chamá-los de “aforismos poéticos” (2015, p.19)

Ao traduzi-los em uma forma que se aproxima bastante da prosa, Faustino se desfaz de grande parte dos recursos formais da composição poética, deixando em evidência as ideias presentes no texto. Mais adiante, o estudioso das traduções brasileiras de Emily Dickinson complementa:

A tradução de Mário Faustino é literal de propósito, pois seu objetivo é fornecer o significado das palavras que Emily arranhou com sua técnica e arte. Ela difere, pois, de todas as outras por ser fiel ao significado (o que a maioria não é) mas infiel aos procedimentos (o que a maioria também não é). Ela é, sobretudo, útil porque permite, para quem não domina o inglês, conferir no original as qualidades poéticas de Emily. (COSTA, 1987, p.04)

Estas afirmações, ao contrário das anteriores, necessitam ser vistas com maior prudência. A ideia de uma tradução *literal* enquanto proposta estética não nos parece de todo convincente. Se assim o fosse, todas as demais traduções seguiriam o mesmo percurso, o que não acontece. Shakespeare, por exemplo, é traduzido tanto sob a forma versificada (soneto XXX) quanto não-versificada (soneto XIX); Tratando-se ambos de sonetos, o que justificaria a recriação formal em um e a exclusão da forma no outro?

Além disso, há ainda a discutível opinião de que as “*qualidades poéticas de Emily*” estariam, sobretudo, nas ideias que as palavras apresentam. Como vimos, parte da força estética e cognitiva de seus poemas também reside na forma ou se constrói a partir dela.

A hipótese mais plausível para as traduções *literais* em versos livres é a de que a própria dinâmica de um jornal semanal lhe dava pouquíssimo tempo para um trabalho mais cuidadoso em relação às recriações formais. “Não estamos escrevendo nos papiros da eternidade”, advertia Faustino, “e sim no barato papel de um jornal vivo (...)” (CAMPOS, 2015, p.51). Ao dizer isto, Faustino parece advertir e preparar os leitores à dinâmica de sua Página, na qual o processo de experimentação e provocação é muito mais importante do que a criação ou, no caso das traduções, recriação de obras definitivas.

O grande mérito das traduções de Faustino não é, portanto, a engenhosidade com que recriou a voz poética de autores estrangeiros em nosso idioma, mas ter incorporado novas vozes ao nosso repertório poético.

Cada povo, dadas as particularidades que envolvem a formação de sua identidade, carrega em si visões próprias às grandes questões que atormentam os homens desde o início dos tempos: vida, morte, Deus, eternidade, amor, etc. O poeta, enquanto antena da sociedade em que vive, para utilizar uma metáfora cara a Ezra Pound, capta essas intuições, sensações e sentimentos, que circulam espaçada e caoticamente, os condensa e os traduz por meio da língua falada, com arte e engenho.

O tradutor, ao entrar em contato com esses textos, que resistiram à prova do tempo, toma para si a tarefa de compartilhá-los com sua própria comunidade. Ao fazer isso, ele põe em contraste as duas línguas, evidenciando aquilo que possuem de semelhante, como também o que possuem de dessemelhante. Bakhtin, ao comentar a obra de Rabelais, em particular os livros que retratam “A vida de Gargântua e Pantagruel” (1532-1564), nos aponta as tensões oriundas do processo de formação de uma nova língua nacional, em oposição ao modo de pensar e falar do latim vulgar da Idade Média:

Uma orientação mútua, uma interação, um esclarecimento recíproco das línguas se efetuavam. As línguas fixavam direta e intensamente suas feições mútuas: cada uma reconhecia a si própria, suas possibilidades como seus limites, à luz da outra. Essa delimitação das línguas era sentida em relação a cada coisa, cada noção, cada ponto de vista. (BERMAN, 2002, p.52)

Faustino não desempenhou o papel de fundador do português literário e nacional, haja vista que na época de sua atuação nosso idioma já estava assentado em uma respeitável e sólida base. Sua contribuição sem dúvida é menor, mas nem por isso deve ser desprezada. Ao trazer semanalmente traduções de diferentes autores na página *Poesia-Experiência*, o crítico piauiense amplia o repertório nacional, sugerindo aos seus leitores caminhos interessantes que poderiam ser explorados na interpretação e produção de poesia, ao mesmo tempo em que atende a necessidade permanente de renovação que toda arte tem.

Não nos esqueçamos que, junto às traduções, havia um pequeno texto crítico, em que Faustino destacava o que, para ele, eram as principais virtudes do poeta traduzido. Assim sendo, aqueles que desejassem saber mais sobre o trabalho desenvolvido por um ou outro artista, tendo o mapa em mãos, poderia explorar aquilo que ele possui de melhor, “*sem gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos*”. (CAMPOS, 2006, p.11-12)

Berman (2002) nos lembra o caráter formativo que as traduções exercem nas culturas em que adentram, ao dizer que: “*a formação e o desenvolvimento de uma cultura própria e nacional podem e devem passar pela tradução, ou seja, por uma relação intensiva e deliberada com o estrangeiro*” (p.62). Poderíamos dizer, sem incorrer no risco de cometer erro, que nossa literatura, tão jovem se comparada à produzida em outros continentes, se desenvolveu rapidamente graças a essa relação de abertura às influências estrangeiras. Nossos poetas setecentistas lapidaram seus versos com talhes clássicos, advindos sobretudo da Grécia e da Roma Antiga; no século seguinte, nossos romancistas utilizaram as traduções de autores franceses para afinar suas penas; a entrada no modernismo, no século XX, se deu através de um movimento antropofágico de reapropriação da cultura do Velho Mundo. Faustino fez isso à sua maneira, influenciando uma série de importantes escritores que amadureceram lendo sua iconoclastica Página.

A esta altura o leitor já tem uma boa noção dos aspectos que marcam as traduções de Faustino. Chegamos mesmo a mencioná-las, aqui e acolá, para que o leitor, ao se deparar com elas, tenha a justa medida tanto do trabalho da poetisa quanto de seu tradutor. É chegado o momento de analisarmos ambos os textos. Esperamos que o estudo das traduções, assim como o trabalho de Faustino, sirva como estímulo e ponto de referência a novas traduções, ainda que seja para afastar-se de seus métodos e superá-los.

4. ESTUDO DOS POEMAS E SUAS TRADUÇÕES

No capítulo anterior, vimos todos os elementos extratextuais que envolveram a publicação das traduções de Faustino. Dedicaremos-nos neste último capítulo a estudar os textos *per se*. Como advertimos anteriormente, não deve o leitor esperar um juízo de ganhos e perdas em relação ao original, haja vista que Faustino não tinha, ao traduzir os poemas, a intenção de reproduzi-los fielmente, tais como foram escritos no original.

Não obstante, isto não nos impede de comparar as traduções com os originais. Estes servem como farol ao trabalho do tradutor. Sabemos que o fim do farol não é conduzir os navegantes ao pé de si, mas guiá-los rumo ao seu destino com segurança. O marinheiro que o ignora e decide cortar a noite seguindo unicamente sua intuição corre o risco de perder-se ou, pior, colidir com algum rochedo e afundar sua embarcação. Assim também ocorre com o tradutor. Ainda que possua liberdade para traduzir segundo os seus métodos, não pode se afastar do original a ponto de contradizê-lo, sob o risco de inutilizar sua tradução.

Por outro lado, se o farol ilumina o caminho, cabe à embarcação navegar aos limites de seu horizonte mudo, revelando aspectos que os feixes de luz da torre não são capazes de alcançar.

Ainda nos valendo das metáforas marítimas, diríamos que todo marinheiro prudente dispõe de uma carta náutica, que lhe mostre o relevo aquático, a vegetação e os pontos relevantes da costa. Isto lhe permite ter conhecimento da área a ser percorrida, prevenindo-o de zonas obscuras. Faustino fez uma para si, materializada sob a forma do texto de apresentação dos poemas. Verá o leitor que, para além dos aspectos biográficos, há ali muito da leitura crítica que ele faz da obra da escritora homenageada. Começemos, então, falando brevemente da sessão onde as traduções figuraram e do texto de apresentação escrito por Faustino. Após isso, será feito o estudo dos textos originais e traduzidos.

4.1.FONTES E CORRENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Conforme mencionado no capítulo anterior, a página Poesia-Experiência foi dividida em várias seções, de acordo com a finalidade de cada uma. Coube à intitulada *Fontes e Correntes da Poesia Contemporânea* a tarefa de apresentar aos leitores as traduções empreendidas por Faustino e seus colaboradores.

A propósito, esta foi a seção mais duradoura do suplemento dominical, o que confirma a importante contribuição que as traduções trouxeram na formação do repertório poético de seus leitores. No decorrer de pouco mais de dois anos de existência da Página, mais de cinquenta poetas foram homenageados ali, em reconhecimento ao papel de proeminência que tiveram em suas literaturas nacionais ou mesmo na literatura Ocidental.

Os poemas traduzidos vinham acompanhados de um texto introdutório, que tinha como finalidade apresentar o poeta e alguns elementos importantes de sua poética. Assim, o leitor que desconhecesse o poeta mencionado na semana teria a oportunidade de, sob a mediação de Faustino, ler mais atentamente o que estava lhe sendo apresentado.

Por isso, nos parece oportuno citar *ipsis litteris* o texto escrito para introduzir Emily Dickinson:

À exceção de quatro pequenos poemas publicados por acaso, Emily Dickinson (1830-1886) nada viu impresso de seu no decurso de uma estranha vida de quase absoluta reclusão e de intenso debruçar-se sobre si mesma e sobre a essência da limitada escala dos objetos que a rodeavam. Escreveu, todavia, mais de mil e seiscentos poemas (dos quais uns trezentos ainda hoje inéditos, ao que sabemos), que só foram publicados, e em parte, bastante tempo após sua morte. O gênio de Emily Dickinson demorou ainda mais em ser reconhecido. Somente durante os últimos anos da década de vinte, já neste século, sua obra começou a adquirir verdadeira importância, só então entrando a agir como força transformadora da poesia mundial. Hoje a unanimidade da crítica tem-na considerado como o maior poeta norte-americano do século XIX, ao lado, e completando, e "compensando", Walt Whitman; o francês René Taupin, por exemplo, numa dessas frases de relativa significação, declara-a superior a Safo, enquanto o inglês Mertin Armstrong, menos entusiástico, diz de sua poesia tratar-se "da mais bela escrita por mulher, em língua inglesa".

A glória, no entanto, de Emily Dickinson, não depende, de modo algum, de sua condição de mulher. Sua poesia só tem de feminino aquelas qualidades, menos estéticas do que morais, que constituem a grandeza de seu sexo: a aceitação do universo, o estoicismo, a capacidade lírica de humanizar as coisas, a exatidão na minúcia, o humilde heroísmo. Essa mulher, que poucos viram e poucos viu na vida, que cobriu, no espaço deste mundo, uma área das mais pequenas ("eu nunca vi o mar") ostenta uma sabedoria de percepção ontológica e de expressão verbal raríssima em qualquer poeta desde Blake ou Landor. A resistência constante igualmente à fria retórica e ao sentimentalismo falsamente ardente, a fidelidade aos elementos verdadeiramente poéticos das palavras e de suas relações, a dignidade dos fins, a honestidade dos métodos, o êxito absoluto do resultado: eis a lição inestimável dessa admirável recriadora da vida e pesquisadora da morte. Continuando a tradição emérita dos Donne, dos Vaughan, dos Blake, e constituindo um dos elos menos substituíveis da harmoniosa cadeia formada pela poesia de língua inglesa, Emily Dickinson é hoje a principal fonte próxima das correntes metafísica e "pura" dessa poesia de nosso tempo.

Abaixo, pequena seleção, no original e em tradução não-versificada, dos poemas de Emily Dickinson. (FAUSTINO, 1977, p. 86)

Antes de adentrarmos no estudo das traduções de Faustino, convém pontuarmos algumas passagens de seu texto crítico, para assim entendermos a leitura que ele fez da poética de Emily Dickinson e, subsequentemente, sua proposta de tradução.

Primeiramente, Faustino considera a poesia de Dickinson intimista. Deste modo, muito do que foi escrito por ela revela movimentos interiores, derivados de sua percepção acerca do “pequeno espaço de mundo” em que viveu. Ao construir sua poética a partir de si, Emily Dickinson criou um estilo único, difícil de modular, como oportunamente escreve Bloom (2001):

Emily Dickinson repensou tudo para si, mas escreveu meditações líricas e não dramas para o palco ou épicos mitopoéticos. Shakespeare tem centenas de personas, e Blake dezenas do que ele chamou de Formas Gigantescas. Emily ateu-se à letra maiúscula I [eu], praticando ao mesmo tempo uma arte singular de economia. (p.283)

Em segundo lugar, destaca alguns elementos femininos na poética de Dickinson. Longe de considerá-los negativos, o crítico os ressalta como virtudes e elogia a escritora por não os retratar sob um “sentimentalismo falsamente ardente”, como algumas vezes acontece com alguns poetas, sobretudo durante o Romantismo.

Em terceiro lugar, Faustino destaca as grandes virtudes da poética dickinsoniana, a saber: “a fidelidade aos elementos verdadeiramente poéticos das palavras e de suas relações, a dignidade dos fins, a honestidade dos métodos, o êxito absoluto do resultado”. Em outras palavras, Faustino considera Dickinson uma poeta que domina e executa impecavelmente as técnicas de escritura poética.

Finalmente, Faustino a define como “admirável recriadora da vida e pesquisadora da morte.” Para Faustino, portanto, a força da poesia de Dickinson está na abordagem dos temas, mais do que as invenções formais presentes em seus poemas. Isto justifica, por um lado, a seleção dos poemas feita por Faustino, e por outro a pouca importância que dá aos elementos formais dos textos traduzidos, como a métrica e o esquema de rimas, por exemplo.

Sem mais delongas, dirijamo-nos ao estudo dos poemas de Emily Dickinson e suas respectivas traduções, publicados em *Poesia-Experiência* no dia 03 de fevereiro de 1957⁷⁰ Ao todo, foram publicados sete poemas, seguidos de suas traduções. O primeiro

⁷⁰ Ver o anexo I

deles foi “*My life closed twice before its close*”, publicado originalmente na obra póstuma “*Poems by Emily Dickinson - third series*”, em 1896, com o título de *Parting*. Não se sabe exatamente quando a poeta o escreveu. Arriscaríamos situá-lo entre o período que vai de 1883 a 1885, quando a escritora perdeu a grande amiga Helen H. Jackson, o sobrinho Gilbert Dickinson e o juiz Otis Lord, que segundo algumas fontes, estaria interessado em desposá-la. (BENDER, 2005, p.115)

Vejam os abaixo sua transcrição, seguida de uma breve análise:

PARTING

My life closed twice before its close;
It yet remains to see
If Immortality unveil
A third event to me,

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

O poema inicia relevando dois eventos traumáticos na vida da poeta que a puseram em contato com a morte, dando-lhe uma amostra do que a esperaria anos mais tarde. A poeta se questiona se, após sua partida, um novo acontecimento lhe será revelado, já que ela passará a enxergar a morte a partir de outra perspectiva. A ideia de imortalidade presente no terceiro verso indica a esperança da existência de uma vida sobrenatural após sua morte.

Este acontecimento seria, ao seu ver, “enorme” e de difícil concepção para a razão humana. Apenas uma alma livre das limitações impostas pelas regras lógicas seria capaz de entendê-lo. Isso explica a sua incompreensão diante dos acontecimentos trágicos que marcaram a sua vida.

A poeta conclui refletindo sobre dois lugares presentes na teologia cristã: o céu e o inferno. O céu é o lugar de repouso das almas, que deixam para trás a dor, o sofrimento, as privações. Apartados da vida terrena e dos pecados, elas podem gozar da eterna bem-aventurança. Por outro lado, aqueles que aqui permanecem são os que carregam a dor da separação, vivendo uma pequena amostra do inferno ainda em vida.

Sob o ponto de vista formal, o poema é disposto em duas estrofes contendo quatro versos cada uma. Estes versos estão divididos em 4 e 3 pés poéticos (4-3-4-3 / 4-3-4-3). Há também duas rimas alternadas: no segundo e quarto versos há a formação de

uma rima perfeita entre *see* /si:/ e *mi* /mi:/ e no sexto e oitavo versos há igualmente uma rima perfeita entre *befell* /bI'fel/ e *hell* /hel/, formando o arranjo ABCB – DEFE.

PARTING

i / \ / i / i /
 My/ life/ closed/ twice/ be/fore/ its/ close/; (A)
 i / i / i /
 It/ yet/ re/mains/ to/ see/ (B)
 i i i / i \ i /
 If/ Im/mor/ta/li/ty/ un/veil/ (C)
 i / / i i /
 A/ third/ e/vent/ to/ me,/ (B)
 i / i / i i i /
 So/ huge,/ so/ hope/less/ to/ con/ceive,/ (D)
 i / i / i /
 As/these/ that/ twice/ be/fell./ (E)
 / i i / i / i / i
 Par/ting/ is/ all/ we/ know/ of/ hea/ven, (F)
 i / i / i /
 And/ all/ we/ need/ of/ hell/. (E)

Uma vez que Faustino deliberadamente se propõe a traduzir um poema versificado em prosa poética ou em versos livres, não nos parece justo julgá-lo com base nos aspectos formais (estrofe, métrica, rima, etc.), ainda que pontualmente atente para alguns destes recursos. Assim sendo, precisamos avaliar o resultado de suas traduções baseado naquilo que Faustino pôde fazer no momento, haja vista todas as limitações que o suporte de publicação lhe impôs. Isto não nos isenta do dever de apontar, sempre que houver, a manutenção ou recriação destes aspectos no poema traduzido. Dito isto, vejamos a tradução de Faustino:

(Separação)

Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento;
 resta saber se a Imortalidade me
 revelará um terceiro acontecimento,

tão gigantesco, tão impossível de conceber-se, quanto
 esses que duas vezes sucederam. A separação é
 tudo o que sabemos do céu e tudo o que
 necessitamos do inferno.)

Podemos perceber que Faustino se preocupa com certa fidelidade em relação ao texto original. Se por um lado isto limita uma tradução mais criativa do tradutor, por outro mantém algumas sutilezas do original. É o caso da tradução do primeiro verso “Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento;”. O verbo “*closed*” e o

substantivo “*close*” foram traduzidos respectivamente por “encerrou-se” e “encerramento”. Sabemos que a poeta se refere à morte, embora não a mencione explicitamente. Faustino mantém o tom delicado e melancólico do relato da poeta, ao contrário de outras traduções⁷¹.

Nos versos seguintes, percebemos certa esperança pela chegada de um novo acontecimento que dê sentido aos dois anteriores. Faustino destaca, através do uso do advérbio de intensidade (“**tão** gigantesco, **tão** impossível de conceber-se”), a incompreensão da poeta diante das duas grandes tragédias vividas por ela.

Os dois versos que fecham o poema preservam, na tradução, o paradoxo presente no original, dando margem a possíveis interpretações da relação entre a separação e o céu/inferno.

No plano formal, nota-se a recriação do poema em versos livres, com um uso abundante de *enjambements* (partição de uma frase no final de um verso ou estrofe e continuidade na linha seguinte). As rimas foram deixadas de lado, embora tenham aparecido no primeiro e terceiro versos (**encerramento/acontecimento**), por meio da repetição do mesmo sufixo.

O segundo poema publicado na Página é comumente chamado de “*I had been hungry*”, embora tenha sido publicado postumamente pela primeira vez com o título de “*Hunger*” em “*Poems by Emily Dickinson – second series*” (1890). Este poema é bastante interessante pelos pontos de opacidade que possui, o que exige um esforço maior de tradução, e pelo tom levemente impressionista, que lembra por vezes a poesia de George Trakl. Leiamos abaixo o poema na íntegra, conforme apresentado na página de *Poesia-Experiência*:

I HAD BEEN HUNGRY

I had been hungry all the years;
My noon had come to dine;
I, trembling, drew the table near,
And touched the curious wine.

‘Twas this on tables I had seen,
When turning, hungry, lone,
I looked in Windows, for the wealth
I could not hope to own.

I did not know the ample bread;

⁷¹ Podemos citar a tradução que Manuel Bandeira fez deste verso: “Já morri duas vezes, e vivo”, no qual evidencia o aspecto fúnebre bem mais do que Faustino.

'Twas so unlike the crumb
The birds and I had often shared
In Nature's dining-room.

The plenty hurt me; so I found
That hunger was a way
Of persons outside windows,
The entering takes away

A poeta começa o poema nos informando um estado de fome que a acompanha há muito tempo. Em um dado momento, ela chega para o banquete. Aqui temos o primeiro ponto de opacidade do poema. Ela se utiliza de uma metonímia para referir-se a si mesma (“*my noon*”). O substantivo “*noon*” pode ser traduzido como “meio-dia”, hora em que as pessoas costumam folgar de seus afazeres para se alimentarem. Podemos inferir que “*noon*” faz referência tanto ao horário do dia quanto à fome que a poeta possui ao se apresentar para saciar sua fome. Ela, então, se aproxima “tremendo”, seja por receio, excitação ou medo, e experimenta o curioso vinho (“*curious wine*”). O vinho que desperta o interesse da poeta bem poderia ser interpretado, dentro de uma leitura cristã, como o Sangue de Cristo, representação da Eucaristia cristã, compartilhada na Santa Ceia.

Então lhe vem à memória o tempo em que via as pessoas compartilhando daquelas bem-aventuranças, sem que pudesse tomar parte daquele banquete. A menção que faz da janela nos sugere que aquele evento ocorria dentro de um recinto fechado, que bem poderia ser uma igreja, um templo ou outro local religioso. Chamamos a atenção para o emprego da contração ‘twas’ (*it was*), de uso informal, mais próximo à oralidade, que permite à poeta manter o esquema métrico do metro comum, o qual é mantido ao longo do poema.

Ela até então não conhecia o abundante pão (*ample bread*), que era diferente das migalhas que ela compartilhava com os pássaros na sala de jantar da natureza. Mantendo a leitura cristã do poema, podemos interpretar o pão como o Corpo de Cristo, diferente dos resquícios transcendentais que a natureza lhe oferecia e que eram insuficientes para saciá-la (lembramos do primeiro verso).

Paradoxalmente, a plenitude por que tanto ansiara lhe feria. Ela chega, por fim, à conclusão de que a fome de espiritualidade que as pessoas possuem dentro de si é perdida ao aderirem às práticas, ritos e ofícios das religiões tradicionais.

A leitura do poema poderia sugerir aos leitores uma angústia interior da escritora em sua busca por uma autêntica transcendência. Há alguns momentos na obra de Emily Dickinson que apontam para esse sentido. Por outro lado, o incômodo da escritora em relação aos ritos e práticas também pode ter sido simplesmente pelo fato de ela achá-los. *chatos!*

Em carta escrita ao irmão em outubro de 1851, Emily o confidenciaria:

I am at home from meeting on account of the storm and my slender constitution, which I assured the folks, would not permit me accompanying them today.

It is Communion Sunday, and they will stay a good while – what a nice time pussy and I have to enjoy ourselves! Just now the sun peeped out. I tell you I chased it back again behind the tallest cloud, it has not my permission to show its face again till after all the meeting, then it may shine, shine, for all pussy and I care!⁷² (L I: 54)

O poema *Some keep the Sabbath going to church* (J236) reforça este aspecto irônico da escritora em relação à religião e suas instituições:

Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –
I, just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I'm going, all along⁷³.

O leitor deve, portanto, ter sempre em mente esse duplo regime que a palavra exerce na poética de Emily Dickinson. Às vezes o poema parece sugerir um sentido, às

⁷² Eu não irei ao encontro por conta da tempestade e de minha frágil constituição, que eu assegurei ao pessoal, não me permitiria acompanhá-los hoje.

É Domingo de Comunhão e eles ficarão lá por um bom tempo – que bom tempo teremos meu gato e eu para nos divertirmos! Agora mesmo o sol apareceu. Eu te falo que eu o cacei atrás da nuvem mais alta, ele [o sol] não tem minha permissão para mostrar sua face novamente até o fim do encontro, então ele pode brilhar, brilhar, porque é tudo com que meu gato e eu nos importamos.

⁷³ Uns guardam o Sábado indo à Igreja – / Eu guardo ficando em Casa – / No Coro canta, alegre, a Triste-pia – / E a Abóbada é o meu Pomar – // Uns guardam o Sábado em Manto e Batina – / Eu visto só minhas Asas – / E em vez de tocar o Sino, / O Sacristão pequenino canta, canta lindo. // Quem fala é Deus, famoso Clérigo – / E o sermão nunca é longo, / Assim, em vez de ir pro Céu um dia – / Já estou indo, já estou indo! (tradução de Isa Mara Lando (2010), p.59).

vezes outro; não são raras as ocasiões em que parece sugerir as duas coisas; outras tantas, nenhuma delas. Um tradutor que se proponha a focar sua atenção na *logopéia* não deve perder isto de vista ou inevitavelmente será dragado pela voracidade da poesia de Emily Dickinson.

Além da interpretação do poema, vale mencionar os seus aspectos formais, pois também constituem desafios aos tradutores que se propõem a traduzi-lo, cabendo-lhes meios alternativos de recriá-los, caso julguem importantes, ou não.

O poema está estruturado em quatro estrofes, contendo cada uma quatro versos. Estes possuem quatro e três pés poéticos (oito e seis sílabas poéticas), assumindo a forma do metro comum (*common meter*).

Há ainda uma interessante variedade de rimas. Na primeira estrofe temos o arranjo ABAB, com uma rima consonantal nos versos ímpares (*years/near*) e uma rima perfeita nos versos pares (*dine/wine*). Na segunda, a rima ocorre apenas nos versos pares (*lone/own*), que rimam perfeitamente, compondo o arranjo CDED. Na terceira estrofe, temos novamente um esquema de rimas alternadas, FGFG, em que os versos ímpares formam uma rima toante (*bread/shared*) e os versos pares formam uma rima consonantal (*crumb/room*). Na derradeira estrofe, aparecem rimas somente nos versos pares (*a way/away*), perfeitas, e os versos ímpares não apresentam consonância sonora, dispondo o arranjo HIII. Vemos, portanto, ao menos três tipos de rimas, a saber: a perfeita, a toante e a consonantal, sendo esta a de maior dificuldade de recriação em nosso idioma.

Outra característica bastante presente nos poemas de Emily Dickinson é o uso frequente de palavras monossilábicas, abundantes na língua inglesa, o que auxilia na concisão de seus poemas. Podemos ver a explicação formal acima dada, no esquema apresentado abaixo:

I HAD BEEN HUNGRY

/ i / / i / i /
 I / had / been / hun/gry/ all/ the/ years; (A)
 i / i / i /
 My/ noon/ had/ come/ to/ dine;/ (B)
 / \ i / i / i /
 I, / trem/bling,/ drew/ the/ ta/ble/ near,/ (A)

And/ touched/ the/ curi/ous/ wine./ (B)

'Twas/ this/ on/ ta/bles/ I /had/ seen./ (C)

When/ turn/ing,/ hun/gry/, lone./ (D)

I /looked/ in/ Win/dows,/ for/ the/ wealth/ (E)

I/ could/ not/ hope/ to/ own./ (D)

I /did/ not/ know/ the/ am/ple/ bread;/ (F)

'Twas/ so/ un/like/ the/ crumb/ (G)

The/ birds/ and/ I/ had/ of/ten/ shared/ (F)

In/ Na/ture's/ din/ing-/room./ (G)

The/ plen/ty/ hurt/ me;/ so/ I /found/ (H)

That/ hun/ger/ was/ a/ way/ (I)

Of/ per/sons/ out/side/ win/dows, (J)

The/ en/ter/ing/ takes/ a/way (I)

Faustino traduz este poema da seguinte forma:

(Tivera eu fome

Tivera eu fome todos aqueles anos; meu meio-dia
viera almoçar; eu, tremendo, aproximei a mesa
e experimentei o curioso vinho.

Era o que eu vira nas mesas quando, vagando a
sós, com fome, olhava pelas janelas a riqueza que
não podia esperar possuir.

Eu não conhecia o vasto pão; era tão diverso das
migalhas que os pássaros e eu tantas vezes havíamos
compartilhado na sala de pasto da natureza.

A abundância me feria – era tão nova, que eu
mesma me sentia doente e estranha, como o fruto
silvestre de um arbusto de montanha transplantado
para ao pé da estrada.

E nem tinha eu fome; e descobri ser a fome um
certo jeito das pessoas de fora das janelas,
um jeito que ao entrarem abandonam.)

Faustino mantém as cinco estrofes presentes na versão inglesa do poema, embora, a exemplo da tradução anterior, opte por uma recriação em versos livres. Ao tomar esta decisão, deixa de lado o padrão métrico e o conjunto de rimas que existem na versão inglesa e passa a dar primazia ao aspecto semântico. Na primeira estrofe, Faustino opta por traduzir “*noon*” como “meio-dia”, buscando a maior aproximação possível em relação ao vocábulo inglês. Na segunda, “*Nature’s dining room*” transforma-se em “sala de pasto da Natureza”, mantendo um sentido igualmente próximo à versão inglesa, embora a expressão soe estranha aos ouvidos lusófonos. Na quarta estrofe, o tradutor opta por traduzir o segundo verso como uma oração subordinada (“que eu mesma me sentia doente e estranha”), corrigindo o desvio da norma padrão cometido pela poeta norte-americana. Ainda na mesma estrofe, a palavra “*berry*” é habilmente traduzida como “fruto silvestre”, mantendo a generalidade que o termo original carrega.

A exemplo da métrica e da rima, a pontuação e a ortografia de algumas palavras presentes no poema original são modificadas na tradução, adequando-se à versão criada por Faustino. Temos o dever de lembrar mais uma vez ao leitor que a versão inglesa à qual Faustino teve acesso já contava com algumas dessas alterações, o que certamente contribuiu para o desconhecimento que possuía de alguns traços da poesia dickinsoniana, presentes somente nas versões manuscritas.

O terceiro poema traduzido por Faustino é um dos mais populares de Emily Dickinson. Ele é comumente conhecido como “*Because I could not stop for Death*”, embora tenha recebido o título de “*The Chariot*” na primeira publicação do poema, datada de 1890, na obra “*Poems by Emily Dickinson – first series*”. Os críticos e editores da obra dickinsoniana apontam o ano de 1862 como provável data de escritura deste poema. Eis a versão publicada por Faustino:

THE CHARIOT

Because I could not stop for Death,
He kindly stopped for me;
The carriage held but just ourselves
And Immortality.

We slowly drove, he knew no haste,
And I put away
My labour, and my leisure too,
For his civility.

We passed the school where children played,
Their lessons scarcely done;

We passed the fields of gazing grain,
We passed the setting sun.

We paused before a house that seemed
A swelling on the ground;
The roof was scarcely visible,
The cornice but a mound.

Since then 'tis centuries; but each
Feels shorter than the day
I first surmised the horses' heads
Were toward eternity.

O poema personifica a morte em um distinto cavaleiro, que convida a poetisa a um passeio. Em sua companhia, está outra figura: a da imortalidade. Já nestes primeiros versos, surge um ponto de opacidade no texto, que constitui um dos grandes desafios de tradução do poema. Na tradição anglo-saxônica, a morte é comumente representada por ente masculino, conforme aponta Lando (2010) em seu comentário de tradução:

No mundo anglo-saxônico a Morte é uma palavra masculina (**der** Tod, em alemão), e a Morte é um ser masculino. Basta lembrar o personagem de manto e capuz, rosto meio encoberto, que joga xadrez com o cavaleiro em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman. Ou mesmo Brad Pitt, de terno preto, como a morte que vem se anunciar a Anthony Hopkins em *Encontro Marcado* (*Meet Joe Black*). Também o “Grim Reaper” – a morte como um esqueleto empunhando a foice para ceifar vidas – é uma figura decididamente masculina. Essa já é uma dificuldade tremenda para a tradução. **E se no poema em questão a Morte não somente é homem, mas um solene cocheiro que vem buscar a poeta para a última viagem – o que fazer? (Grifo nosso)** (p.191)

Mais adiante, a mesma tradutora nos aponta outro ponto nebuloso para a tradução, que é o substantivo *carriage*. Segundo ela:

Carriage é um nome genérico para veículo puxado a cavalos, para o qual não encontrei bom correspondente em português (...) *Carruagem* é aristocrático, lembra reis e duques, e creio que não é o caso. *Carro* lembra automóvel; *diligência* lembra fardoeste; outras palavras como *coche* ou *sege* não são comunicativas e não têm beleza sonora. (LANDO, 2010, p. 191)⁷⁴

Em deferência à gentileza prestada pelo cocheiro, a poeta deixa seus lazes e afazeres de lado para o acompanhar. E assim os três caminham sem pressa rumo à última viagem. A poeta aponta algumas paisagens ao longo do trajeto. A primeira é uma escola onde crianças, ainda na tenra idade da vida, brincam despreocupadamente; a

⁷⁴ Em razão das dificuldades apontadas por Lando (2010), a tradutora optou em seu livro *Loucas Noites/Wild Nights* por não traduzir este poema, colocando apenas a versão original e comentários sobre os pontos de opacidade em uma seção intitulada “*Além do Alcance*”, situada após os poemas traduzidos (p.190).

segunda são os campos, cujos grãos florescem e dançam ao sopro dos ventos. O terceiro é o pôr-do-sol, que indica o momento de maior cor do dia, ao mesmo tempo em que revela o ocaso do astro no horizonte.

A carruagem para diante de uma casa. Contudo, não é uma morada comum. Ela parece sair do chão, o teto mal pode ser visto e sua cornija não é mais do que um monte. Ainda que a protagonista do poema não a nomeie, a descrição nos sugere tratar-se de uma cova.

A partir deste momento até os séculos que estão por vir, o tempo é suspenso e a eternidade não parece ser mais longa do que o dia em que se deu conta de que estava a caminho da morte. Além disso, a última estrofe parece sugerir que a verdadeira eternidade reside no momento em que aceitamos e vivemos intensamente o presente momento que, em si, é infinito. (MARTIN, 2007, p.72)

Faz-se extremamente necessário mencionar que a versão a que Faustino teve acesso suprime inteiramente uma estrofe, assaz importante no poema, por marcar a transição de um cenário agradável e convidativo para outro, sombrio e assustador, localizado após o terceiro parágrafo:

Or rather – He passed Us –
The Dews drew quivering and chill –
For only Gossamer, my Gown –
My Tippet – only Tulle –

Mais do que isso, o primeiro verso desta estrofe subverte a noção de deslocamento. Agora, não é mais a carruagem que se movimenta através dos cenários, mas os cenários que passam diante dos olhos da poeta, que se encontra parada na *carruagem*. Isto certamente causa uma desordem e estranhamento na jornada até então tranquila da protagonista do poema. O cenário então muda abruptamente: os grãos radiantes cedem lugar aos orvalhos, que se esvaem frios e trêmulos; o vestido transforma-se em teia de aranha; o seu casaco⁷⁵, em fino tecido de tule. A descrição nos faz notar uma passagem de tempo bem maior do que algumas horas do dia, embora não tenha sido notada pela protagonista. Ainda que esta estrofe esquecida não comprometa totalmente o sentido do texto, ela traz importantes nuances a ele.

Feitas as devidas observações, vejamos a tradução de Faustino:

⁷⁵ A definição correta de *tippet* é: *a long piece of fur worn in the past by a woman around the neck and shoulders, with ends hanging down in front; a similar piece of clothing worn by judges, priests, etc.* (Oxford Dictionary, 2010, p.1625)

(*A carreta*)

Como não pude parar a Morte, ela bondosa parou
para mim; a carruagem levava apenas a nós
ambas, mais a Imortalidade,
Rodamos devagar, ela não tinha pressa, e eu, retribuindo
a sua polidez, tinha posto de lado
meus labores e meus ócios.

Passamos pela escola onde crianças brincavam, suas
lições ainda por aprender; passamos pelos campos
de trigo espantoso, passamos pelo sol poente.

Paramos frente a uma casa que parecia uma inchação do
terreno; mal se lhe via o teto, e a
cornija não passava de um valado.

Desde então há já séculos; porém cada um deles
parece mais breve que aquele dia, quando pela
primeira vez suspeitei que as cabeças dos cavalos
se voltavam no rumo da eternidade.)

Dada a proximidade de sentido entre o original e a tradução, afirmamos de antemão que Faustino manteve o sentido proposto por Emily Dickinson em sua composição. No texto acima transcrito, a poeta é convidada pela Morte a um passeio. Atraída pela gentileza da condutora, a poeta a acompanha na diligência, na qual se encontra também a Imortalidade. As três passeiam por pontos familiares à poeta (a escola, os campos de trigo, a paisagem do fim de tarde). Ao final, a *carruagem* para em seu destino final, o cemitério. Eis que, então, a poeta se dá conta de seu desfecho, habitando enfim na morada do eterno.

Apesar deste esforço de fidelidade semântica, a recriação de um poema em outro idioma acarreta inevitavelmente em mudanças, ainda que sutis. Percebe-se que a Morte, vista como ente masculino na cultura anglófona, é retratada aqui como um ser feminino, o que anula, ao menos em uma leitura espontânea, o gesto cortês e galante com que ela aborda a protagonista. O flerte dá lugar então a uma cumplicidade feminina.

Mais adiante, Faustino traduz “*the fields of gazing grain*” por “campos de trigo espantoso”. Segundo o dicionário Oxford, *gaze* significa: “*to look steadily at sb/sth for a long time, either because you are very interested or surprised, or because you are thinking of sth else*” (p.642). De fato, há um elemento de surpresa na definição, que foi realçada pelo tradutor (espantoso), mas, por outro lado, a ideia da observação se perde. Por isso, o leitor precisará fazer um grande esforço para imaginar os grãos de trigo observando das espigas a passagem da protagonista ao mundo dos mortos, uma vez que o adjetivo escolhido por Faustino não dá conta desta ação.

O cenário mortuário também nos traz agradáveis surpresas na tradução brasileira. A cova é descrita como algo semelhante a “uma inchação do terreno”, em que a “cornija não passava de um valado”. Ao optar traduzir “*ground*” por terreno e não chão, Faustino evitou tanto uma assonância nasalizada desagradável (inchação no chão), quanto sinalizou a existência de um território circunscrito, que poderia bem ser um cemitério. Por outro lado, a escolha de tradução do verso “*The cornice but a mound*”, por “a cornija não passava de um valado” trouxe certa estranheza aos leitores brasileiros, dado o pouco uso dos vocábulos “cornija” e “valado”. É possível que dentro da tradição anglófona, sobretudo no século XIX, seus correspondentes ingleses sejam mais facilmente assimilados pelos seus leitores. Igualmente, se tomarmos a acepção de “valado” como “vala pouco funda, para a defesa de propriedades rústicas; fosso” (Dicionário Aurélio, 2007, p.806), teremos que admitir que a inchação do terreno e a distância entre o solo e o teto não é tão grande quanto sugere a poeta na composição original.

Quanto à forma, Faustino recria o poema em versos livres obedecendo ao mesmo número de estrofes do poema original. Contudo, mais uma vez deixa de lado as rimas e a concisão características de Emily Dickinson.

O poema seguinte destoa das questões metafísicas e reflete sobre temas delicados acerca da vida literária de Dickinson, aos quais ela retornaria outras tantas vezes: o sucesso e o fracasso. Este poema foi escrito em 1859 e publicado anonimamente no periódico *Brooklyn Daily Union*, no dia 27 de abril de 1864. Posteriormente, por insistência de sua amiga íntima, Helen Hunt Jackson, foi republicado em uma antologia de poemas intitulada *A Masque of Poets* (1878), que reunia poemas de diversos autores contemporâneos à sua época, embora não fossem revelados os nomes dos artistas. Eis a versão do texto original publicado por Faustino:

SUCCESS IS COUNTED SWEETEST

Success is counted sweetest
By those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need.

Not one of all the purple host
Who took the flag today
Can tell the definition,

So clear, of victory,
 As he defeated, dying,
 On whose forbidden ear
 The distant strains of triumph
 Break, agonized and clear.

A poeta começa o poema nos dizendo que aqueles que nunca alcançaram o sucesso o tem pela mais doce das alegrias. Ela complementa o pensamento com os dois versos seguintes, contrapondo o substantivo *nectar* ao adjetivo *sorest*. O substantivo néctar possui duas acepções: 1. *Mit.* A bebida dos deuses. 2. Líquido açucarado que certas plantas segregam (Dicionário Aurélio, 2007, p.575). Por outro lado, *sorest* é um adjetivo em grau superlativo derivado da palavra *sore*, que pode significar *machucado*, *dolorido* (Oxford Dictionary, 2010, p.171). Assim, para a poeta, só é capaz de compreender a doçura do néctar aquele que experimentou o sabor amargo em sua boca, ou em uma interpretação mais profunda, só é capaz de partilhar da bebida divina aqueles que passaram pela sede do inferno. Foi assim com Ulisses, na Odisseia; com Enéias, no épico latino; com Virgílio, na Divina Comédia; e em tantos exemplos reais ou fictícios da tradição Ocidental.

A segunda estrofe nos apresenta uma cena marcial: um exército de estandarte roxo toma a bandeira do adversário e, simbolicamente, define a vitória na batalha. Segundo a poeta, nenhum desses homens é capaz de ter um entendimento claro da vitória como o tem o lado perdedor. Mas, afinal, qual a razão da escolha da cor purpúrea?

Sabemos que Emily Dickinson tinha 31 anos quando eclodiu a Guerra de Secessão (1861-1865), o que a torna uma testemunha dos conflitos armados entre a União e os Confederados. Contudo, Emily Dickinson não alude diretamente às partes envolvidas na guerra civil, haja vista que nenhuma das duas possuía, em seus uniformes, bandeiras ou emblemas na cor roxa. A poeta universaliza a tropa vencedora, dotando-a de uma cor que, historicamente, foi atribuída à nobreza, dada a dificuldade e os altos custos para a confecção desta tintura. Assim, nem o mais régio exército vitorioso seria capaz de entender o peso e a dimensão da vitória quanto aqueles que são esmagados por ela.

O poema encerra com o deslocamento no campo de batalha, em um movimento quase cinematográfico, da hoste vitoriosa que toma a bandeira das forças militares vencidas para a figura de um soldado moribundo, que padece ao chão. Dali ele escuta as

distantes notas de triunfo emitidas pelas trombetas inimigas, que irrompem em seus ouvidos claras e agonizantes.

No plano formal, a primeira estrofe é escrita em três pés poéticos iâmbicos (sílabas átona seguida de sílaba tônica) e possui o arranjo de rimas ABCB, em que os versos pares rimam entre si (*succeed/need*).

A segunda estrofe começa com um verso de quatro pés poéticos iâmbicos, mas retorna, nos versos seguintes, ao esquema de três pés. Mais uma vez, a rima ocorre nos versos pares (*today/victory*), embora se apresente na categoria das rimas não acentuadas⁷⁶ (*unaccented rhymes*), conforme definida por Small (2010).

A estrofe final mantém os três pés poéticos iâmbicos que dão o ritmo ao poema e rima seus versos pares no esquema GHIH com as palavras *ear/clear*.

Faustino mais uma vez traduz este poema em versos livres, cujo resultado final é o que segue abaixo:

(O sucesso é tido por mais doce

O sucesso é tido por mais doce por quantos
jamais o alcançam. Compreender um néctar
requer amarga sede.

Nem um só dentre as hostes rubras que hoje
tomaram a bandeira pode fornecer uma definição
tão clara da vitória,

quanto aquele, derrotado, moribundo, em cujo
ouvido proibido as distantes notas do triunfo
se quebram, agonizantes e claras.)

Podemos dizer de antemão que a tradução de Faustino tem a justa medida do original. Contudo, há certas nuances de seu texto que merecem algumas observações. Na primeira estrofe, por exemplo, destacamos a manutenção da oração na voz passiva ‘o sucesso é tido por mais doce’ (“*success is counted sweetest*”), ainda que a aliteração provocada pela recorrência da vogal fricativa alveolar desvozeada /s/ tenha se perdido. Além disso, “*sore*” ganha a tradução de ‘amargo’, se apresentando no poema como perfeita oposição à doçura do néctar.

Na segunda estrofe, aponta-se a tradução de “*purple host*” por “hostes rubras”. Segundo a definição dicionarizada, o vocábulo “rubro” pode ser definido como “cor

⁷⁶ As rimas não acentuadas são compostas por uma sílaba de vogal tônica e outra de vogal átona, como ocorre, por exemplo em “*be*” e “*eternity*”. (SMALL, 2010, p.15)

vermelha muito viva ou do que tem essa cor” (Dicionário Aurélio, 2007, p.717). Ao mudar a tonalidade, Faustino nos convida a outra interpretação, na qual o vermelho simbolizaria o sangue no campo de batalha e a natureza sangrenta daqueles que saíram vitoriosos. Poderíamos mesmo situar a cena na guerra civil americana, em que as forças do Norte se sobrepuseram as do Sul (a bandeira dos soldados da União era vermelha, azul e branca).

Na terceira estrofe, destaca-se positivamente a tradução de *forbidden ear* por ‘ouvido proibido’, pois o texto sugere que este deveria ser privado da melodia da vitória, uma vez que fora derrotado na batalha. Nesse sentido, a tradução do verbo *break* por ‘quebrar’ também nos parece oportuna, uma vez que evoca a ideia de vagas sonoras que desembocam nos ouvidos do moribundo, não como suave melodia, mas como a dolorosa e agonizante lembrança de seu padecimento.

O quinto poema escolhido por Faustino versa sobre o tema da morte, imortalidade, fama e Deus. Reiteramos aqui a predileção de Faustino por esses temas na poética de Emily Dickinson, embora a escritora, conforme igualmente mencionado anteriormente, tenha escrito sobre os mais distintos temas. Ei-lo abaixo, conforme publicado no *Suplemento Dominical*:

SAFE IN THEIR ALABASTER CHAMBERS

Safe in their alabaster chambers,
Untouched by morning and untouched by noon,
Sleep the meek members of resurrection,
Rafter of satin, and roof stone.

Light laughs the breeze in her castle of sunshine;
Babbles the bee in a stolid ear;
Pipe the sweet birds in ignorant cadence, -
Ah, what sagacity perished here!

Grand go the years in the crescent above them;
Worlds scoop their arcs, and firmaments row,
Diadems drop and Doges surrender,
Soundless as dots on a disk of snow.

Este poema é ao mesmo tempo paradoxal e enigmático. Ele inicia nos falando dos mortos, que descansam seguros em câmaras de alabastro. Além do mineral que serve de suporte para os corpos, temos mais duas informações sobre os recintos: possuem esteios de cetim e telhado de pedra. Trata-se claramente da descrição de uma cova. Estes corpos dormem mansos à espera da ressurreição, indiferentes ao tempo que

corre acima deles. Aqui há uma clara referência ao cristianismo, mais especificamente ao Salmo 37:11: “mas os mansos herdarão a terra e se deleitarão na abundância de paz.”

A estrofe dois parece sugerir-nos uma indiferença da natureza em relação aos mortos. A luz ri a brisa em seu castelo de sol, as abelhas zumbem em ouvidos imperturbáveis, os pássaros cantam ignorantes da morte que espreita os vivos. Neste cenário a sagacidade, metáfora para as virtudes e conquistas, não tem mais lugar.

É possível que Dickinson, crescida na tradição puritana, também tivesse em mente a ideia de Deus revelada por meio da natureza. Os puritanos viam nas leis naturais um paralelo com as leis divinas. Se tomarmos a acepção da natureza simbolicamente como sinais do desejo e da presença de Deus, então a indiferença da natureza revelaria, em última instância, a indiferença de Deus.

A última estrofe descreve a passagem do tempo e a mudança do espaço ante a imobilidade dos corpos, que descansam em suas câmaras de alabastro à espera de uma promessa que não se cumpre. Os reis perdem seus diademas; os Doges, nobres que outrora governaram Veneza, são vencidos. Ao final, a poeta nos lembra, todos serão apagados desse mundo, tal qual um disco de neve que se derrete ao final da estação.

Em uma perspectiva formal, o poema possui três estrofes, contendo quatro versos cada uma. A primeira possui respectivamente 8-10-10-8 sílabas poéticas, ou 4-5-5-4 pés poéticos, se adotarmos o sistema de contagem silábica anglo-saxônico. No que concerne à musicalidade, há uma explosão sonora ao longo do poema que se manifesta de distintas formas. Veja o leitor a recorrência, por exemplo, da aliteração provocada pela repetição da consoante retroflexa alveolar vozeada /ɹ/ no primeiro verso (“*Safe in their alabaster chambers*”). Esta consoante, neste contexto, parece nos sugerir uma espécie de ronco ou som produzido pelos corpos que ali descansam no eco de suas alcovas; a rima interna no terceiro verso da mesma estrofe entre os vocábulos *sleep* e *mee* /i:/ e a rima consonantal no final dos versos pares entre as palavras *noon* e *stone*, que formam o arranjo de rimas alternadas ABCB.

A alternância entre os versos de 8 e 10 sílabas poéticas é mantida na estrofe seguinte, porém há uma quebra na regularidade rítmica no último verso, justamente no momento em que a poeta nos fala do perecimento da sagacidade (10-8-10-9). Sob o aspecto fônico, outras duas aliterações são percebidas na segunda estrofe. A primeira ocorre em sua abertura, por meio da repetição da consoante lateral alveolar vozeada /l/

(“*light laughs the breeze in her castle of sunshine*”); a segunda vem a seguir, através da recorrência da consoante oclusiva bilabial vozeada /b/ (“*Babbles the bee in a stolid ear*”). Não seria de todo equivocado apontar o agradável som produzido pela ondulação provocada diante da presença da vogal oral anterior alta /i:/ e da vogal média-alta anterior /I/, conforme sublinhado no verso anteriormente descrito. No mais, há uma rima no final dos versos pares entre as palavras *ear* e *here*, compondo o arranjo DEFE.

A última estrofe começa com um verso de 11 sílabas poéticas, o mais longo de todos, no qual a poeta nos fala dos anos que correm em crescente. A partir desse ponto há uma alternância de versos compostos por 9 e 10 pés poéticos que dura até o término do poema (11-9-10-9). No que diz respeito à musicalidade, as aliterações ocorrem, ao contrário das três primeiras, nos dois últimos versos. No terceiro, vemos a repetição da consoante oclusiva alveolar vozeada /d/ (“*Diadems **drop** and **Doges** surrender*”); já o último verso apresenta a recorrência da fricativa alveolar desvozeada /s/ (“*Soundless as dots on a disk of snow*”). Este último efeito é assaz interessante pelo fato de esta consoante transmitir a ideia de sussurro ou sibilo, algo bastante conveniente ao se tratar do silêncio e da voz que se apaga da memória e, subsequentemente, do mundo. Por fim, há a presença de rimas em final de verso nos versos pares, desta vez entre os substantivos *row* e *snow*, fechando a composição poética no arranjo GHIH.

Apreciemos agora a recriação em versos livres de Faustino:

(*A salvo em suas câmaras de alabastro*

A salvo em suas câmaras de alabastro, intocados
pela manhã, intocados pelo meio-dia, dormem os
mansos membros da ressurreição, caibro de cetim,
teto de pedra.

Leve luz gargalha a brisa em seu castelo de sol;
a abelha cicia num ouvido impassível: os doces
pássaros cantam num ritmo ignorante – ah, que
sagacidade aqui pereceu!

Grandiosos vão-se os anos rumo ao crescente
acima deles; os mundos cavam seus arcos e os
firmamentos vogam, os diademas também e os
Doges se rendem, silenciosos como manchas sobre
um floco de neve.)

A primeira estrofe mantém uma proximidade semântica com sua versão inglesa. Lemos a descrição de um caixão e de seus habitantes, que descansam serenos à espera da ressurreição para a vida eterna. Contudo, no aspecto formal, sobretudo o sonoro,

muitos elementos não são recriados, a exemplo da aliteração produzida no primeiro verso e das rimas entre eles. Contudo, Faustino reproduz a rima interna no terceiro verso (“*mansos membros...*”).

A segunda estrofe, seguindo a ideia do poema fonte, nos fala sobre a vida natural que corre alheia aos mortos que estão enterrados debaixo da terra. A aliteração é mantida no início da segunda estrofe, muito mais por uma proximidade entre os vocábulos das duas línguas do que por um deliberado esforço de escolha das palavras por Faustino.

Por outro lado, no segundo verso, vemos um esforço maior do tradutor. As aliterações causadas pela repetição da consoante oclusiva bilabial vozeada /b/ é substituída pela fricativa alveolar desvozeada /s/ (“*a abelha cicia num ouvido impassível: os doces*”). Por fim, chama-nos a atenção a tradução do juízo emitido pela poeta ao final desta estrofe: Faustino o toma ao pé da letra e o traduz como “ah, que/sagacidade aqui pereceu!”. O emprego do *que* como partícula expletiva, isto é, de realce do substantivo, nos soa bem menos natural do que aos ouvidos ingleses, causando certa estranheza em nossos leitores.

A estrofe final segue a mesma linha conceitual do poema original: os poderosos e soberanos padecem diante da morte e suas glórias são olvidadas com a passagem do tempo. Apesar disso, a versão de Faustino soa menos musical do que a de Emily Dickinson, em razão da opção do tradutor brasileiro em não reproduzir a rima que há no final dos versos pares e as aliterações existentes nos dois últimos versos.

Passemos ao penúltimo poema de Emily Dickinson traduzido por Faustino. Ele é conhecido como “*I felt a funeral in my brain*” (J280) e é um dos mais traduzidos da poeta de Amherst. Dentre o rol de célebres tradutores deste poema incluem-se, além de Mário Faustino, Paulo Mendes Campos (1969), Augusto de Campos (1986/2008), Ana Cristina César (1988), Ivo Bender (2007) e José Lira (2011). Leiamos abaixo o texto:

I FELT A FUNERAL IN MY BRAIN

I felt a funeral in my brain,
 And mourners, to and fro,
 Kept treading, treading, till it seemed
 That sense was breaking through.

And when they all were seated,

A service like a drum
Kept beating, beating, till I thought
My mind was going numb.

And then I heard them lift a box,
And creak across my soul
With those same boots of lead, again.
Then space began to toll

As all the heavens were a bell,
And Being but an ear,
And I and silence some strange race,
Wrecked, solitary, here.

Este poema nos sugere a descrição de um rito funerário a partir da perspectiva de uma pessoa falecida que, entretanto, narra sua passagem do plano terreno ao etéreo. Na primeira estrofe, tomamos conhecimento do evento que está acontecendo: um funeral. Uma série de ritos mortuários ocorre ao redor do corpo, a exemplo das carpideiras que se põem a lamentar a partida do defunto. Tudo isso segue sendo acompanhado pelo morto, que é o relator do episódio. Porém, esse acompanhamento ocorre de maneira periférica à voz poética do poema, que não percebe os acontecimentos com riqueza de detalhes. Em um dado momento, essa noção da realidade material se fragmenta, conduzindo-a em direção ao ininteligível.

Passando à estrofe seguinte, a voz poética noticia a continuação dos ritos fúnebres, que passam a ser cada vez menos percebidos na medida em que sua consciência se torna mais nebulosa, indicando uma desorientação mental da protagonista.

Ela sente que estão a carregar uma caixa, embora não consiga fornecer maiores detalhes a respeito. Nesse momento fica claro ao leitor que, mais do que uma simples caixa, o que está sendo levado é o caixão que abriga seu corpo, ainda que ela não tenha tomado consciência do que está acontecendo. Em seguida, a voz poética relata sentir um barulho que parece lhe atravessar a alma. É o rangido das pesadas botas que conduzem o corpo à sua morada final. Esses sinais de materialidade são cada vez menos percebidos e a personagem atinge, enfim, o plano metafísico.

Ela escuta o ressoar de um sino em sua cabeça, como se sua mente fosse o próprio universo. Não deixa de ser intrigante notar como sua percepção do novo mundo se dá a partir de seu sentido auditivo. Concomitantemente, seu processo de perda da

racionalidade se torna pleno e ela passa a se ver envolvida pelo silêncio, sua única companhia. Isso a difere dos demais seres e a torna uma raça estranha.

A viagem dos leitores da tradução de Faustino, como veremos adiante, é interrompida abruptamente neste ponto, deixando em suspensão o devir do espírito. Assim como ocorreu no poema “*The Chariot*”, anteriormente descrito, há a omissão de uma estrofe inteira, que, ao nosso entender, prejudica a conclusão do poema. Transcrevemos abaixo o trecho ocultado:

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down –
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing – then -

Esta passagem nos fala de um último traço de estabilidade que se rompe e conduz a protagonista a um lugar ao qual não é familiarizada. Inicia-se, então, um processo de imersão em uma instância ininteligível da existência, com a ruptura final da racionalidade. Ela passa a adentrar em camadas mais profundas do mundo espiritual, até que atinge o estágio final da eternidade, onde passa a conhecer o plano metafísico em sua plenitude. Nesse ponto, não há mais espaço para a explicação compreensível da realidade vivenciada, razão pela qual ela conclui o poema com o sinal de travessão, indicando continuidade, embora não lhe seja possível comunicar por meio de palavras a experiência vivida.

Há também neste desfecho algo de irônico, que desfaz a aura mística que poderíamos atribuir ao poema. Seria esperado que a protagonista, ao morrer, subisse serena aos céus, a exemplo das almas arrebatadas. O que ocorre é o contrário. Seu espírito se dirige para baixo, percorrendo camadas cada vez mais profundas, como os círculos do inferno de Dante. Sua viagem também não é das mais tranquilas. Embora se apresente sob a forma de espírito, ela colide com as fronteiras destes mundos em um movimento vertiginoso. Afinal, ela fora salva ou condenada? A visão final seria uma união perfeita com o divino ou a aniquilação total? *Coisas futuras!*⁷⁷.

Quanto à forma, o poema é organizado em quatro estrofes com quatro versos em cada uma. Diferentemente dos anteriores, ele possui outra disposição gráfica, na qual os

⁷⁷ Referência à profecia da cabocla do morro do Castelo, personagem de Machado de Assis, em *Esaú e Jacó* (1904).

versos pares se encontram mais recuados à direita, causando uma flutuação do texto sobre a página em branco.

A primeira estrofe possui, respectivamente, 9-6-6-6 sílabas poéticas (5-3-3-3 pés poéticos). Há ainda uma rima perfeita entre as palavras *fro* /frəʊ/ e *through* /θru:/, culminando no padrão de rima ABCB, bastante comum nos poemas dickinsonianos. Conforme dito anteriormente, Small (2010) defende que este tipo de rima, guardadas as devidas exceções, sugere instabilidade e dúvida, o que acrescentaria uma sutileza semântica à sonoridade dos versos. Ainda sobre as questões fônicas da presente passagem, podemos notar a aliteração da consoante fricativa desvozeada /f/ no primeiro verso por meio das palavras “*felt*” e “*funeral*”.

Na estrofe seguinte, os versos são estruturados em 7-6-8-6 sílabas poéticas (4-3-4-3 pés poéticos), atingindo uma estabilidade métrica. Também podemos notar a presença de rimas perfeitas entre os vocábulos “*drum*” /drʌm/ e “*numb*” /nʌm/, conferindo ao trecho o padrão rímico DEFE. Percebemos o mesmo padrão se repetindo nas duas estrofes seguintes, o que reforçaria a ideia de estabilidade e harmonia presente no arranjo métrico. Se pensarmos que esta parte do poema se refere à transição para um plano espiritual, que passa a compor a existência da persona poética, ficamos admirados com a sofisticada construção por trás das palavras escritas no poema, engendradas pela escritora norte-americana.

Na terceira estrofe, os versos são divididos em 8-6-8-6 sílabas poéticas (4-3-4-3 pés poéticos). Ademais, destaca-se a paronomásia formada, no primeiro verso, entre as palavras *then* /ðen/ e *them* /ðem/ e as rimas perfeitas que ressoam nos versos dois e quatro, por meio dos vocábulos *soul* /səʊl/ e *toll* //təʊl/, formando o arranjo GHIH.

Na derradeira estrofe da versão a que os leitores de *Poesia-Experiência* tiveram acesso, os versos se apresentam em 8-5-8-6 sílabas poéticas (ou 4-3-4-3 pés poéticos), conservando a estabilidade métrica adquirida anteriormente. No mais, há uma rima produzida no final dos versos pares entre as palavras “*ear*” /ɪər/ e “*here*” /hɪər/, formando o arranjo JKLK. Há ainda a assonância da consoante bilabial vozeada /b/ nas palavras “*bell*”, “*Being*” e “*but*”, presentes no primeiro e segundo versos, o que nos lembra as badaladas de um sino. A presença do travessão no final do poema sugere uma interrupção abrupta, e deixa o leitor em suspenso quanto aos acontecimentos posteriores.

Vejam agora a versão criada por Faustino para sabermos de que modo ele lidou com essas particularidades semânticas e formais.

(Senti no cérebro um funeral

Senti no cérebro um funeral, e os acompanhantes
de um lado para o outro marchavam, marchavam
até que os sentidos pareciam retornar.

E quando todos se tinham sentado, um funeral
tocava como um tambor, batia, batia até que
pensei que minha mente se entorpeceria.

Então ouvi-os erguer uma caixa e passarem rangendo
através de minha alma, de novo, com aquelas
mesmas botas de chumbo. Então o espaço
começou a dobrar,

como se todos os céus fossem um único sino, e
como se o Ser não passasse de um ouvido, e eu
e o silêncio fôssemos uma raça estranha,
desgraçada, solitária, aqui.)

A tradução de Faustino traz uma série de modificações em relação ao texto original, a começar pela disposição do texto na página. Enquanto as estrofes de Dickinson possuem quatro versos, Faustino em sua tradução as reduz a três, se utilizando de *enjambements*. Igualmente, a ondulação decorrente da diferença de espaçamentos na versão inglesa é aqui obliterada.

Além dessas diferenças que nos saltam aos olhos em uma primeira olhadela, há outras mais sutis, mas igualmente significativas. Na primeira estrofe, a ideia de uma movimentação ao redor do caixão é mantida, mas o emprego de determinadas palavras confere uma peculiaridade à tradução. Veja-se, por exemplo, a tradução da expressão “*I felt a funeral*” por “senti um funeral”. Embora esta se aproxime bastante do sentido original, acarreta uma perda na recorrência da consoante fricativa labiodental desvozeada /f/, empobrecendo acusticamente o verso.

Em termos semânticos, a escolha de “acompanhantes” como substituto para o vocábulo “*mourners*” também nos parece dar uma nova conotação ao texto, uma vez que esta palavra inglesa está intimamente ligada à ideia de pesar e luto⁷⁸. Outra escolha curiosa foi a tradução do verbo “*tread*” por “marchar”. Aquele verbo abarca uma série de acepções que vai do simples pisar até o percorrer uma distância. A noção de pessoas

⁷⁸ *a person who attends a funeral, especially a friend or a relative of the dead person. (Oxford Dictionary, 2010, p.1000)*

marchando nos transmite a ideia de formalidade e cadência, algo um tanto pesado, embora conveniente, para uma cerimônia fúnebre. Ainda na mesma estrofe, nos chama a atenção a tradução do verbo frasal (*phrasal verb*) “*breaking through*” por “pareciam retornar”. A versão de Faustino parece ir na contramão da de Dickinson, que sugere um movimento que rompe o interior e se expande para o exterior.

A segunda estrofe reverbera a ideia apresentada por Dickinson na passagem correspondente. Sabemos mais alguns detalhes da cerimônia que, por um lado, ditam o ritmo do evento e, por outro, marcam o ponto de início da metamorfose sofrida pela persona poética. Chama-nos a atenção a tradução de “*service*” por “funeral”. A escolha mais óbvia para a tradução da palavra, dentro deste contexto, seria a de “culto⁷⁹”. Contudo, Faustino desvincula sua tradução do sentido religioso e se utiliza de uma expressão mais genérica para abrigar o ritmo marcado dos tambores.

Mais adiante, notamos uma opção tradutória motivada não pelo sentido, como costuma ocorrer nas traduções de Faustino, mas pela sonoridade. O tradutor opta por traduzir a locução verbal “*kept beating*” por “batia” para produzir uma rima com a palavra “entorpecia”, presente no final da estrofe. Além do efeito sonoro, a opção por esta última acepção traz outra contribuição positiva ao poema. O entorpecimento, ao invés do enfraquecimento como sugere o poema original, permitiria à poeta a transcendência ao mundo imaterial.

A terceira estrofe recriada por Faustino nos apresenta uma amálgama de sensações físicas que surgem indistintamente à poeta, por meio do movimento e do som. Aqui, a nota de tradução fica por conta do verbo “*toll*”, cuja acepção é “*ring slowly, specially as a sign that sb has died*” (Oxford Dictionary, 2010, p.1629). Faustino curiosamente o traduziu como “dobrar”, o que acrescenta ao texto uma tonalidade especial. Isto ocorre primeiramente pela sugestão de movimento em detrimento da sonoridade e, em segundo lugar pela ideia de flexão do espaço e tempo, o que permitiria à poeta a superação da distância universal.

Na última estrofe, a tradução nos fala da redução dos sentidos à esfera auditiva que, em seguida, transforma-se na instância final da existência, o completo silêncio. Neste estágio já não há mais distinção entre o ser e o nada, entrando aquele em uma relação com os entes em sua totalidade.

⁷⁹ *a religious ceremony* (Oxford Dictionary, 2010, p. 1397)

Faustino reproduz a aliteração não por meio da consoante oclusiva bilabial vozeada /b/, mas por meio da consoante fricativa alveolar desvozeada /s/, presente nas palavras “se”, “céus”, “fossem”, “sino”, “Ser”, “passasse”. Outro ponto interessante a ser mencionado é a tradução do adjetivo “*wrecked*”, por “desgraçada”. Além de sua flexão ao gênero feminino, o que sugere uma presença feminina ao poema, Faustino também carrega a experiência final de uma carga essencialmente negativa, em que a solidão e o silêncio são vistos como uma desventura.

Chegamos, enfim, ao último poema publicado por Faustino em sua célebre página. Escondido em um canto, quase como uma nota de rodapé, este poema de apenas uma estrofe mostra o aspecto ao mesmo tempo sintético e enigmático da poética de Emily Dickinson, o qual Campos denomina como “aforismo poético”. Tal é a força e expressividade do laconismo de Emily Dickinson, que poderíamos mesmo pensar se tratar de algum fragmento que carrega uma daquelas verdades eternas, anterior aos mundos, posterior aos séculos. Ei-lo na íntegra:

Except the smaller size, no lives are round,
These hurry to a sphere, and show, and end.
The larger slower grow, and later hang –
The summers of Hesperides are long.

A primeira pista para a decifração deste poema é a referência às Hespérides. Antigas deusas primaveris, elas eram encarregadas de iluminar o mundo com a luz da tarde e habitavam um famoso jardim que levava seus nomes, o jardim das Hespérides, considerado o mais belo de toda a antiguidade. Lá havia um pomar cujos frutos dourados conferiam imortalidade a quem os comesse.

O poema nos fala deste desejo ardente que nutrimos pela imortalidade, manifestada por meio de nossas ações. Contudo, a despeito de nossos esforços, não podemos alcançar tal intento.

Por isso, as vidas que mais duram são aquelas que entendem a sua natureza efêmera e se edificam para a morte. Quase podemos escutar os ecos dos dizeres de Sêneca acerca do tempo e da vida:

Tal qual a riqueza, ainda que copiosa e régia, convergindo para a posse do proprietário inábil, dissipa-se, num lapso mínimo, ao passo que confiada a um administrador competente, mesmo que módica, cresce com o uso correto, assim também a nossa vida. Ela é suficientemente extensa para quem dela sabe dispor de modo adequado. (SÊNECA, 2006,p.20)

O poema encerra com a imagem do verão das Hespérides. O verão é a estação mais quente do ano, situada entre a primavera e o outono. Ela marca a transição entre o esplendor da natureza e a sua decadência. Se por um lado, o verão não carrega a maior vivacidade dentre as estações, ela traz em si a clareza e o calor da maturidade. O crepúsculo vespertino, nos alerta Emily Dickinson, é longo para aqueles que o sabem viver.

Neste breve poema, todos os versos são de 10 sílabas poéticas (ou, se preferir, 5 pés poéticos). Há uma recorrência da consoante retroflexa alveolar vozeada /ɺ/ ao longo de todo o poema (*smaller, are, hurry, sphere, larger, slower, later, summers*). A associação de fonemas a sentidos específicos é sempre delicada, mas poderíamos afirmar que esta consoante, pelo próprio modo de articulação, é retrospectiva, voltada para o interior, e ecoa pela cavidade oral, produzindo um efeito vibrante e cavernoso às palavras. Ela se adequa bem à proposta do texto, que nos parece sair da boca de uma Sibila de Cumas, na gruta do monte Córico, àqueles que foram ao seu encontro em busca de respostas.

Outro recurso mavioso orquestrado por Emily Dickinson é a recorrência de vogais nasais no final dos versos (*round, end, hang, long*), que são articuladas em diferentes alturas e em distintas dimensões horizontais (anterioridade/posterioridade da língua), produzindo um verdadeiro baile sonoro na boca. Temos a produção de um ditongo formado pela junção de uma vogal baixa central e uma vogal alta posterior postônica nasal /raʊnd/, uma vogal média-alta anterior nasal /ɛnd/, uma vogal centro-anterior baixa nasal /hæŋ/ e uma vogal média-alta posterior nasal /lɒŋ/. Posto que se repetem no final dos versos, produzem ainda uma sensação de eco, corroborando a ideia apresentada anteriormente.

Dito isto, vejamos a tradução de Faustino:

Exceto os mais pequenos, nenhum ser vivo e redondo
 - eles se apressam no rumo de uma esfera,
 e se mostram, e se acabam. Os maiores crescem
 mais devagar para cair mais tarde – os verões
 de Hespérides são longos.

Embora Faustino, ao longo de todas as suas traduções de Emily Dickinson, tenha buscado o maior grau de aproximação possível em relação ao texto original, nesta tradução teve de abrir parcialmente mão de sua estratégia para garantir o sentido do texto que recriou. Assim, “*the smaller size*”, cuja forma se encontra no singular,

transforma-se em “os mais pequenos”, no plural. Inversamente, “*no lives*”, que está no plural, transforma-se em “nenhum ser vivo”, forma singular. Não sabemos se houve um erro tipográfico durante a impressão da Página, mas o verbo que segue o sujeito é substituído por uma conjunção aditiva na tradução, o que compromete o entendimento do texto traduzido.

Por outro lado, a tradução do verso seguinte parece aclarar o sentido de seu correspondente em língua inglesa, seja pela inserção do adjunto adverbial “no rumo de”, seja pela mudança dos verbos para a voz reflexiva, o que enfatiza a ação e o efeito sofrido pelo agente sobre si mesmo.

O terceiro verso de Emily Dickinson é dividido em duas partes na tradução de Faustino, formando um *enjambement*. A tradução de Faustino mais uma vez explicita o sentido do verso original, ao custo de eliminar o sintetismo e a fragmentação do escrito original (“*the slower grow, and later hang –*”). Por fim, o último verso é traduzido *ipsis litteris* de sua versão inglesa, inserindo-o, mais uma vez, sob a forma de *enjambement*. Além da já esperada quebra do sistema métrico, Faustino não se preocupou em reproduzir os efeitos sonoros desta peça poética de Dickinson, o que, a nosso ver, empobreceu a riqueza estética do texto.

O estudo das traduções realizadas por Faustino nos permite afirmar que o tradutor privilegiou o aspecto semântico em detrimento dos recursos formais do texto. A dinâmica de uma página publicada semanalmente certamente influenciou em seu modo de tradução, pois lhe dava pouco tempo para pensar em formas de recriar elementos presentes na poesia de Emily Dickinson, como a métrica e as rimas. Mesmo para tradutores experientes que dispõem de mais tempo para selecionar e traduzir a poesia dickinsoniana, esta não é a mais fácil das tarefas.

Ademais, não devemos enxergar estas traduções isoladamente. Elas fizeram parte de um enorme mosaico, construído ao longo de dois anos, cuja figura inspirava seus leitores, fossem eles escritores, tradutores ou apreciadores de poesia, a enxergar novas formas de expressão da palavra.

A um leitor contemporâneo acostumado às benesses da internet, a contribuição cultural proporcionada por Poesia-Experiência pode parecer pequena. Contudo, a um público que ainda acompanhava de longe a produção cultural produzida nos grandes centros de poder, esta página era uma vitrine de processos artísticos, os quais

demorariam muito a serem conhecidos do público sem a intermediação do Suplemento Dominical⁸⁰.

⁸⁰ Tratando-se da poesia de Emily Dickinson, à época das publicações das traduções de Faustino (1957), havia apenas um único livro lançado no Brasil dedicado exclusivamente à autora: *Poesias Escolhidas de Emily Dickinson*, de Olivia Krähenbühl, lançado no ano anterior pela editora Saraiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Thomas Higginson, ao relembrar seu breve encontro com Emily Dickinson, escreveu nas páginas do periódico *The Atlantic* um adágio dito pela poeta que lhe ficou na mente:

If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way? (HIGGINSON, 1891)⁸¹

A maneira como Emily Dickinson define o que é poesia, nos revela o alto grau de consideração que ela nutria pela arte da palavra. Não é de se estranhar que a escritora tenha dedicado sua vida a escrever versos, mesmo sem ter certeza de que seriam lidos por outras pessoas. Se, por um lado, o anonimato privou-lhe do reconhecimento devido, por outro, trouxe-lhe a liberdade necessária para experimentar formas e atribuir novos sentidos às coisas. O resultado é uma poesia fragmentária, cujo estranhamento nós nunca assimilamos totalmente.

Muitos tradutores, alguns dos quais também poetas, se lançaram ao desafio de traduzir a poética de Emily Dickinson. Além do já mencionado Manuel Bandeira (1928/1943/1948), escritores renomados como Cecília Meireles (1954), Ana Cristina César (1983), Augusto de Campos (1986/2008), Ivo Barroso (1990), Paulo Henriques Britto (1999/2012) e José Lira (2002) também possuem em seu repertório traduções da poeta norte-americana.

Mário Faustino inclui-se na mesma categoria, embora difira deles pelas condições de produção e circulação de suas traduções. Convidado a ingressar no *Jornal do Brasil*, Faustino encabeça um projeto ambicioso: uma página dominical totalmente dedicada à poesia. Ali, leitores e aspirantes a poetas encontrariam a sua *Paidéia*, isto é, um repertório cultural básico capaz de atualizá-los daquilo que de mais significativo havia na *poiesis* do passado e do presente, dentro e fora de nosso país.

Nesse sentido, as traduções exerciam um papel importante dentro deste projeto formativo, uma vez que apresentavam novos processos de criação artística, que ainda

⁸¹ Se eu leio um livro e ele faz com que meu corpo esfrie a tal ponto, que nenhum fogo é capaz de me aquecer, eu sei que isto é poesia. Se eu sinto fisicamente como se o topo da minha cabeça tivesse sido arrancado, eu sei que isto é poesia. Estes são os dois únicos modos que eu a conheço. Há algum outro modo?

não eram utilizados por nossos poetas. Faustino tivera o cuidado de elaborar textos de apresentação, destacando os pontos que, para ele, eram os mais representativos de cada poeta.

No que concerne às traduções de Emily Dickinson, Faustino optou por poemas mais conhecidos da escritora, que versam sobre temas transcendentais (a morte, a imortalidade, Deus) e tópicos relativos ao seu ofício de escritora (a fama, o esquecimento, o reconhecimento póstumo). Estas composições, bem menos experimentais se comparadas a outras, foram traduzidas em versos livres, diferenciando-se dos esquemas métricos propostos pela poeta norte-americana. Além da métrica, outros recursos formais foram deixados de lado, em detrimento de traduções mais focadas no plano semântico.

Por limitações de tempo e espaço, não pudemos verificar se houve um padrão adotado por Faustino nas demais traduções, ou se variavam de acordo com o autor e as circunstâncias de cada publicação. Apenas uma pesquisa mais ampla nos daria esta resposta.

Nesta dissertação buscou-se apresentar ao leitor a vida, mas, sobretudo, a obra de Emily Dickinson. Cotejamos os poemas originais com traduções feitas por Faustino. Com base nessas informações, o leitor deste trabalho pode se lançar à tarefa de traduzir outros poemas da escritora, ou, ainda, estudar as traduções de outros poetas feitas por Faustino. Há aqui um enorme território a ser explorado nos estudos de tradução.

Nestes tempos de ideologias nefastas, que reduzem a esfera de ação humana a discursos políticos, a poesia, mais uma vez, mostra-nos um caminho alternativo à existência. Os grandes autores, por meio de suas composições poéticas, nos apresentam aquilo que permanece na mudança, e, por isso mesmo, alertam-nos dos perigos de seguir a pauta do dia, sempre tão volátil e inconstante.

O território poético desconhece fronteiras. Ele aceita nativos e estrangeiros, ricos e pobres, santos e hereges. Cada um, ao seu modo, em maior ou menor grau, é capaz de nos presentear com aquilo que de mais precioso a vida nos pode oferecer: sentido. Mas para isso, é necessário nos abirmos para o outro, tornarmo-nos moradas para o estrangeiro, entendido aqui como aquilo que é distinto de nós. Só assim seremos capazes de alcançar a verdadeira humanidade, muito falada, tão pouco exercida. Como escreveu certa vez Machado de Assis: *“Cada criatura humana traz duas almas*

consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro. Quem perde uma delas, perde naturalmente metade da existência”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Dayana Crystina Barbosa de. *Mário Faustino e seus ciclos tradutórios: do arte-literatura ao poesia-experiência*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. 2014.

BARROSO, Ivo. *Dois retratos de Mário Faustino*. Poesia e Tradução. 2013. Disponível em: < <https://gavetadoivo.wordpress.com/tag/poesia-experiencia/>> Data de acesso: 16 de julho de 2019.

BENDER, Ivo. *Cronologia*. In: DICKINSON, Emily. *Poemas Escolhidos*. Seleção, tradução e introdução de Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2008. 123 páginas.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira. Chanut/Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 5ª edição. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2013. 571 pp.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Um militante da poesia*. IN: FAUSTINO, Mário. *O Homem e Sua Hora*. Pesquisa e organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.11-37.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Vanguardas Histórias*. IN: FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de Poesia*. Pesquisa e organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução para o português do metro de balada inglês*. Revista Fragmentos, número 34, Florianópolis, janeiro-junho de 2008, pp.25-33.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Meu caro Bené: cartas de Mário Faustino a Benedito Nunes*. Belém: Secult-PA, 2017. 167 páginas.

COELHO, André. “*Ser e Tempo*”, de Heidegger (II): *O Dasein (Ser-aí)*. Disponível em: <<http://aquitemfilosofiasim.blogspot.com/2012/02/ser-e-tempo-de-heidegger-ii-o-dasein.html>>. Data de acesso: 19 de novembro de 2019.

COSTA, Walter Carlos. *Emily Dickinson brasileira*. Ilha do Desterro. Universidade Federal de Santa Catarina, volume 17, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Lirismo*. IN: Antologia Brasileira de Literatura. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares LTDA, 1967. P.XIX-XXVI

D'HULST, Lieven. *Why and How to Write Translation Histories*. Crop, v.6. IN: MILTON, John (org.). *Emerging Views on Translation History in Brazil*. p. 21-32, 2001.

DENMAN, Kamilla. *Emily Dickinson's Volcanic Punctuation*. The Emily Dickinson Journal, Volume 2, Number 1, Spring 1993, pp. 22-46

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Tradutor Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

DICKINSON, Emily. *Loucas Noites/ Wild Nights: 55 poemas/poems*. Tradução e comentários de Isa Mara Lando. Barueri, SP: DISAL, 2010.

DICKINSON, Emily. *Poems: first series*. TODD, Mabel Loomis; HIGGINSON, Thomas W (ed.). Robert Brothers: Boston, 1890. 152 pp.

DICKINSON, Emily. *Poems: second series*. TODD, Mabel Loomis; HIGGINSON, Thomas W. (ed.) Robert Brothers: Boston, 1891, 230 pp.

DICKINSON, Emily. *Poems: third series*. TODD, Mabel Loomis. Robert Brothers, 1896, 220 pp.

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Little, Brown and Company: Boston, MA, 1955.

DICKINSON, Emily. *The Single Hound: Poems of a Lifetime*. Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Little, Brown, and Company: Boston, MA, 1914. 151 pp.

FAUSTINO, Mário. *O Homem e Sua Hora*. Pesquisa e organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAUSTINO, Mário. *Poesia Completa e Poesia Traduzida*. Introdução, organização e notas de Benedito Nunes. Editora Max Limonad. 1985.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. Editora Perspectiva, 1977. 281 págs.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004. 896 páginas.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Eighth Edition. Oxford: Oxford University Press, 2010.

JOHNSON, Thomas H. *The Letters of Emily Dickinson*. Massachusetts: Harvard University Press, 1986, p.476

MARTIN, Wendy. *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge University Press: Cambridge (UK), 2007, 160 páginas.

MELLO, Paulo Thiago de. *Reforma gráfica do "Jornal do Brasil" nos anos 50 e a criação do caderno B influenciaram a...* 2011. <
<https://oglobo.globo.com/economia/reforma-grafica-do-jornal-do-brasil-nos-anos-50-criacao-do-caderno-influenciaram-a-2958345>> Data de acesso: 16 de julho de 2019

MILLER, Cristanne. *Dickinson's Structured Rhythms*. IN: SMITH, Martha Nell; LOEFFELHOLZ, Mary (ed.). *A Companion to Emily Dickinson*. Blackwell Publishing: Malden, MA, 2008, pp. 391-414.

MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: a poet's grammar*. Massachusetts: Harvard University Press, 1987, 212 páginas.

MÜLLER, Adalberto. *Emily Dickinson: Imagem, Ritmo, Pensamento*. Revista Cult. Literatura. 4 de dezembro de 2015. Disponível em: <
<https://revistacult.uol.com.br/home/emily-dickinson-imagem-ritmo-pensamento/>> Data de acesso: outubro de 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral. Tradução de Rubens Torres Filho. IN: MARÇAL, Jairo (org.). *Antologia de Textos Filosóficos*. SEED: Curitiba-PR, 2009, p.530-541

NOUGUÉ, Carlos. *Suma Gramatical da Língua Portuguesa: Gramática Geral e Avançada*. São Paulo: É Realizações, 2015.

NUNES, Benedito. *A poesia de Mário Faustino*. IN: Faustino, Mário. *Poesia Completa, Poesia Traduzida*. Editora Max Limonad Ltda: São Paulo, 1985. P.19-46.

NUNES, Benedito. *Introdução*. In: Faustino, Mário. *Poesia-Experiência*. Editora Perspectiva, 1977. P.07-26.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006

QUEIROZ, José Maria de Eça de. *Singularidades de uma rapariga loira*. In: Contos. 3ª edição. Livraria Chardron, de Lelo & Irmão: Porto, 1913. Páginas 05-38.

SCHEIK, William J. *Death and the afterlife*. IN: KUMMINGS, Donald D. *A Companion to Walt Whitman*. Blackwell Publishing: Massachussetts, 2006.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a brevidade da vida*. Porto Alegre: LP&M, 2006.

SMALL, Judy Jo. *Positive as Sound: Emily Dickinson's rhyme*. University of Georgia Press: Athens, Georgia, 2010. 261 pp.

SWEET, Stephanie Paige. *Emily Dickinson: Of Don'ts and Dashes*. IN: *Marking the Untellable: a Theory of Reading Punctuation in the Work of Emily Dickinson, Marguerite Duras and Clarice Lispector*. Tese de doutorado. Universidade de Minnesota. Maio de 2011.

ANEXO

Reprodução da página Poesia-Experiência do dia 03 de fevereiro de 1957, na qual constam os poemas de Emily Dickinson e as traduções realizadas por Mário Faustino.

DOMINGO, 3/2/1957

JORNAL DO BRASIL Suplemento Dominicall

2º CADerno - 5ª PAGINA

PEDRAS DE TOQUE

Nequiquam, quoniam medio de fonte lepore... surgit amari aliquid cum ipis Floribus angat...

O MELHOR EM PORTUGUES

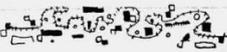
DIOGO BERNARDES

SONETO XXXIX

Sombrio, e verde bosque, onde sacótil... Marília, quando o Sol mais se levanta... E molta os seus cabelos, e os coilhe...

Soneto LXXV

Horas breves de náu contentamento... Hora me parece, quão vos tinha, que vos visse tornadas tão asiada...



FONTES E CORENTES DA POESIA CONTEMPORANEA

V - EMILY DICKINSON

A execução de certos projetos jornalísticos publicados por acaso, Emily Dickinson... A execução de certos projetos jornalísticos publicados por acaso, Emily Dickinson...

SUBSIDIOS DE CRITICA

DA RIMA

André Gide

3) sobre duas traduções que pensava eu desmerecer... Mas, não sabem leitores, nestas circunstâncias...

POESIA-EXPERIENCIA

MARIO FAUSTINO

Duas reflexões sobre poesia

BENEDITO NUNES

Em tempo, há de se lembrar que a poesia é uma arte... A poesia é uma arte que se cria no silêncio...

espelho de vóspes... vespas de sal em cilios... e celhes... e o sexo vivo encobre / Vósus / despoitando entre palmeiras / após um lento jogo de brânquias...

José Lino GRUNEWALD

PARTING

My love had gone before his hour, / If I remain to see / I find a world to be / A thing dead to me.

SEPARAÇÃO

Meu amor partiu antes da hora, / Se eu ficar para ver / Encontro um mundo / Uma coisa morta para mim.

I HAD BEEN HUNGRY

I had been hungry all my life / My moon had come to die / I trembled, drew the table up / And touched the corners one.

TIVERA EU FOME

Tivera eu fome desde sempre, meu sol / Minha lua veio morrer / Tremebri, puxei a mesa / E toquei os cantos dela.

THE CHARIOT

There is a chariot that goes by / Its wheels are made of stars / It carries the sun and the moon / And all the planets far.

WAS I NOT THERE

Was I not there when the school boys played / Or when the school girls sang / Or when the school boys danced / Or when the school girls sang.

A CARRETA

Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali.

I FELT A FUNERAL IN MY BRAIN

I felt a funeral in my brain / And memories that end / Kept knocking, knocking, till I thought / My mind was going wrong.

SENTI UM CEREBRO EM FUNERAL

Senti um funeral no meu cérebro / E as memórias que se vão / Batiam, batiam, batiam, até que pensei / Que meu cérebro estava errado.

SAFE IN THEIR ALABASTER CHAMBERS

Safe in their alabaster chambers / Unconscious by morning and unthought by night / Sleep the little members of the resurrection / Battered by rain, and blown by wind.

SEGUROS EM SUAS CÁMARA DE ALABASTRO

Seguros em suas câmaras de alabastro / Inconscientes pela manhã e não pensados pela noite / Dormem os pequenos membros da ressurreição / Batidos pela chuva e soprados pelo vento.

WAS I NOT THERE

Was I not there when the school boys played / Or when the school girls sang / Or when the school boys danced / Or when the school girls sang.

(A SALVO EM SUAS CÁMARA DE ALABASTRO

Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali, / Quando não passava por ali.

I FELT A FUNERAL IN MY BRAIN

I felt a funeral in my brain / And memories that end / Kept knocking, knocking, till I thought / My mind was going wrong.

SENTI UM CEREBRO EM FUNERAL

Senti um funeral no meu cérebro / E as memórias que se vão / Batiam, batiam, batiam, até que pensei / Que meu cérebro estava errado.

SAFE IN THEIR ALABASTER CHAMBERS

Safe in their alabaster chambers / Unconscious by morning and unthought by night / Sleep the little members of the resurrection / Battered by rain, and blown by wind.

SEGUROS EM SUAS CÁMARA DE ALABASTRO

Seguros em suas câmaras de alabastro / Inconscientes pela manhã e não pensados pela noite / Dormem os pequenos membros da ressurreição / Batidos pela chuva e soprados pelo vento.