



# miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

## TRADUZINDO A MODERNIDADE POÉTICA DE EMILY DICKINSON



## TRANSLATING EMILY DICKINSON'S POETIC MODERNITY

Filipe Brito OLIVEIRA  
Universidade Federal do Pará, Brasil

Edson de Lima DANTAS  
Universidade da Amazônia, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 23/06/2020 • APROVADO EM 08/09/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2499>

---

### Resumo

---

O objetivo deste trabalho é identificar de que modo os poemas de Emily Dickinson foram traduzidos para o português, sobretudo no que concerne às peculiaridades formais e semânticas presentes em sua poética. Por este motivo, analisaremos o poema "*I Felt a Funeral, in my Brain*" para, em seguida, verificarmos as estratégias adotadas por Augusto de Campos, Mário Faustino e Ivo Bender na tradução deste poema. Para fundamentar tal pesquisa foram utilizadas as obras de Didi-Huberman (2015), Prigent (2017), Small (2010), dentre outros autores. Este trabalho faz-se necessário, uma vez que aponta diferentes possibilidades de tradução de um mesmo poema, auxiliando os novos tradutores a terem suas próprias decisões

em trabalhos tradutórios a partir de critérios interpretativos e não pela mera semelhança em relação ao original.

---

## Abstract

---

The aim of this work is to identify how Emily Dickinson's poems were translated into Portuguese, especially the formal and semantic peculiarities in her poetics. For this reason, we analyzed the poem "I Felt a Funeral, in my Brain", and then studied the strategies adopted by Augusto de Campos, Mário Faustino and Ivo Bender in the translation of this poem. To support this research, the works of Didi-Huberman (2015), Prigent (2017), Small (2010), among other authors were used. This work is necessary since it determines different possibilities of translation of the same poem, helping new translators to make their translation decisions based on interpretative criteria instead of the similarity to the original poems.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Emily Dickinson. Tradução. Campos. Faustino. Bender.

**KEYWORDS:** Emily Dickinson. Translation. Campos. Faustino. Bender.

---

## Texto integral

---

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*<sup>1</sup> -". 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 aquela possuir um número maior de janelas e portas que esta última. Mas afinal, o que representam as portas e janelas? Não é de todo equivocado imaginar que as janelas, como mobília 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 outros.

De fato, Emily Dickinson acerta ao colocar a poesia como a expressão máxima da linguagem. Por meio dela, a palavra se apresenta em seu aspecto inaugural, revelando ao homem 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, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas". (NIETZSCHE, 2009, p.535)

Ora, se a poesia nos oferece tantas possibilidades, o que pensar de sua tradução? As reconstruções de um texto poético em outros idiomas implicam em metamorfoses que resultam em outros textos poéticos, nunca idênticos à fonte originária. Justamente por isso desvelam novos segredos, ao mesmo tempo em que velam vozes que só podem ser compreendidas por aqueles que compartilham da mesma língua que o seu criador, ainda que isso não seja uma garantia. É pensando nisso que este artigo se propõe a refletir sobre o duplo regime da palavra, isto é, a respeito daquilo que se assemelha e daquilo que causa estranhamento entre a criação e a criatura. Contudo, por razões de espaço, nos limitaremos a estudar de que modo a modernidade poética de Emily Dickinson é traduzida para o português e quais as soluções criativas de seus tradutores diante das opacidades do texto-fonte.

### **(RE) PENSANDO A MODERNIDADE**

Para se pensar na tradução da modernidade poética de quem quer que seja, é necessário definir claramente o que se entende por *modernidade*. Prigent (2017) nos aclara acerca da ideia por meio dos seguintes termos:

Chamo aqui de *modernidade* o que corrói a certeza dos saberes de época, desfaz o conforto formal e propõe menos um sentido do que uma inquietação sobre as próprias condições de produção de um sentido comumente compartilhável. (PRIGENT, 2017, p. 12)

Nesse sentido, a modernidade se distingue da contemporaneidade, de modo que um autor que tenha produzido uma obra séculos atrás pode adequadamente ser considerado moderno. Basta, para isso, que apresente um trabalho que derrube as "ideias mortas", para utilizar um termo caro à atriz e ensaísta suíça Valère Novarina, não apenas por meio de seu conteúdo, mas também de sua forma, fornecendo aos seus leitores a consciência do negativo e os forçando a pensar o não pensado.

Por isso, a modernidade está intimamente ligada ao novo, nervura que movimenta os artistas a tomarem a iniciativa sobre o tempo e reafirmarem nossa estrangeiridade em relação ao mundo. Nas seis cartas escritas aos modernos, Prigent (2017) assim define o novo:

Porque o novo é o que, quanto ao essencial, nos *reensina a ler* - ou seja, o que força a leitura a tomar consciência de si mesma: que a obriga a se viver como questão (problema não pré-resolvido), como artifício (gênese de um mundo), como desejo de uma resistência ao já-visto, já-pensado, já-escrito, já-fixado em estereótipos, ícones ou ídolos e como enfrentamento do que dilacera e opacifica o texto da época (e a relança, à época,

simultaneamente dentro e fora de seu presente problemático. (PRIGENT, 2017, p. 98)

O novo nos reensina a ler porque abre furos nos discursos homogeneizantes das boutiques, dos palcos midiáticos, da verborragia televisiva e nos convida a um olhar inaugural às coisas. Ao encarnar a indeterminação, a flutuação, o mal-estar do presente, ele nos despe das soluções prontas e das narrativas fechadas pelas quais muitas vezes ansiamos, para nos revelar o problema incômodo de viver em um mundo com falta de sentido.

Igualmente, o novo nos obriga a viver como artifício, na medida em que, diante da falta de um sentido totalizante, buscamos encontrar uma língua capaz de verbalizar nossa experiência íntima de mundo.

Além disso, o novo tem em si o espírito iconoclasta e é através de sua busca fracassada pelo inominável, ausente de todo livro, que a cada época assume um novo nome, que os poetas, romancistas, pintores, escultores, cineastas se lançam em suas aventuras *na* e *com* a linguagem.

Intimamente ligada ao conceito de novo está a noção de transgressão. Ao contrário do que à primeira vista possa parecer, a transgressão não é um mero exercício de teimosia, mas uma investida crítica sobre aquilo que será mudado, como explica Didi-Huberman (2015):

É preciso dizer não somente que a transgressão está *ligada* à forma ou ao limite que ela transgride, mas também que a forma talvez constitua menos o objeto da transgressão - no sentido trivial, segundo o qual transgredir a forma seria recusá-la pura e simplesmente, (...) - do que o seu *lugar* fundamental. A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

Como bem exposto na presente passagem, o ato transgressor não é o de negação absoluta, mas o de contestação. Ao colocar sob tensão "a lição pacificada dos museus" e o "inquietante tumulto do presente", a obra moderna desloca a percepção sensível dos expectadores/leitores, convidando-os à abertura para o mundo. (PRIGENT, 2017, p. 12)

Mais adiante, Didi-Huberman (2015) aponta outro aspecto da ação transgressora, a saber, *o trabalho das formas*, doloroso, agônico, mas absolutamente necessário para o surgimento do que ainda está por vir:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-

se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre as formas - *uma crueldade nas semelhanças*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29)

Para pôr em operação o trabalho das formas, o artista moderno deve sobretudo:

(...) pôr em jogo (na prática) e pôr em questão (na teoria), em um mesmo movimento, a noção de semelhança, isto é, a noção da relação visual mais evidente, e também a mais desconcertada, que podemos conhecer na vida cotidiana, como em nossa experiência das imagens da arte." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22)

O moderno, portanto, lida com a duplicidade da palavra: de um lado, apresenta representações facilmente apreendidas por toda uma comunidade de falantes; por outro, desloca essa perspectiva, conferindo ao signo linguístico novas formas de ser. Bataille ousadamente chega a trabalhar na feitura de um dicionário original, no qual os verbetes não mais fornecessem o sentido das palavras, mas, ao contrário, dessem a elas a sua própria dessemelhança constitutiva (MORAES, 2005, p. 112). A esta tarefa, Bataille deu o nome de informe:

Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes que o universo tomasse um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE *apud* MORAES, 2005, p. 111)

Sob esse novo regime, a forma deixaria de estar estanque para surgir em constante formação, permanecendo assim aberta à sua diferença. (MORAES, 2005)

Se a poesia, sobretudo a moderna, nos convida a *habitar na possibilidade* do novo, da transgressão, do informe, como traduzi-la para outros idiomas? Walter Benjamin, em seu clássico ensaio "A tarefa do tradutor" (1923), nos sugere uma resposta a essa questão.

Para ele, ao contrário do que se costuma pensar, o objetivo da tradução não é simplesmente informar o conteúdo de uma língua para aqueles que não a

conhecem, mas revelar sua essência oculta, de modo a apresentar aos novos leitores aquilo que lhes é velado em sua própria língua:

Em última análise todos os fenômenos vitais assim como as suas finalidades particulares e isoladas não surgem para serem úteis à vida, mas sim para dar expressão à sua natureza e para apresentar aquilo que ela significa. Do mesmo modo deverá ser finalidade da tradução expressar a relação mais íntima das línguas. A tradução nunca consegue na verdade revelar, nunca consegue estabelecer essa relação oculta; pode todavia apresentá-la na medida em que de modo incoativo intensifica ou fecunda a sua essência embrionária. (BENJAMIN, 2008, p. 29)

Uma vez que a tradução serve a outro papel que não o de transmitir ou comunicar, ela renova o texto original, prolongando a sua sobrevivência:

Do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com os seres viventes, sem todavia os afetar, a tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da "sobrevivência" da obra. Isto porque a tradução é posterior ao original, e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução incita, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas. (BENJAMIN, 2008, p. 27)

Vejamos agora de que modo isso acontece nas traduções de Emily Dickinson. Estudaremos o poema "*I Felt a Funeral, in my Brain*" e o modo como foi recriado em nosso idioma por três reconhecidos tradutores brasileiros. O primeiro deles é Augusto de Campos, cuja tradução consta na obra "Emily Dickinson: não sou ninguém" (2008). O segundo é Mário Faustino, que publicou sua tradução no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1957). Por fim, o terceiro é Ivo Bender, cuja tradução se encontra na obra "Poemas Escolhidos (2007)".

## ANÁLISE DO POEMA

O poema "*I Felt a Funeral, in my Brain*" sugere a descrição de um rito funerário a partir da perspectiva de uma pessoa falecida que, entretantes, narra sua passagem do plano terreno ao etéreo. Vejamos o texto em sua totalidade:

I felt a Funeral, in my Brain, (A)  
And Mourners to and fro (B)  
Kept treading - treading - 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)

Na primeira estrofe tomamos conhecimento do evento que está acontecendo: um funeral. Uma série de ritos mortuários ocorrem 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 testemunho é descrito de maneira imprecisa pela voz poética. Ela não percebe os acontecimentos com riqueza de detalhes, pois os observa de uma região periférica de sua mente. Em dado momento, essa noção da realidade material se fragmenta, conduzindo-a em direção ao plano espiritual.

Quanto à forma, há uma rima imperfeita entre as palavras *fro* /frəʊ/ e *through* /θru:/, culminando no padrão de rima ABCB, bastante usual nos poemas dickinsonianos. 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*". Por fim, nota-se a presença de três travessões e oito palavras iniciadas em letra maiúscula nessa estrofe.

Passando à estrofe seguinte, o eu lírico noticia a continuação dos ritos fúnebres, que passam a ser cada vez menos percebidos à medida que sua consciência se torna mais nebulosa, indicando uma desorientação mental da protagonista do poema.

Small (2010) aponta a presença de rimas perfeitas entre os vocábulos "*Drum*" /drʌm/ e "*numb*" /nʌm/, conferindo ao trecho o padrão rímico DEFÉ. Small (2010) percebe ainda, como constataremos mais adiante, o mesmo padrão nas duas estrofes seguintes, o que conferiria a essas passagens estabilidade e

harmonia. Se pensarmos que essa parte do poema se refere à transição para um plano espiritual que passa a compor a existência da protagonista do poema, ficamos admirados com a sofisticada construção das palavras escritas no poema engendradas pela escritora norte-americana. O poema segue, então, na descrição dos eventos relativos ao enterro, como podemos constatar na terceira estrofe.

Na terceira estrofe, o eu lírico do poema ouve carregarem 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 levantado é o caixão da voz poética, ainda que esta não tenha tomado plena 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 passam a ser cada vez menos percebidos e o eu lírico atinge, enfim, o plano metafísico.

No plano formal 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* /səul/ e *toll* /təul/, formando o arranjo GHIH. Além desses aspectos, a poetisa grafou com letras capitais seis palavras e pontuou a passagem através do uso de três vírgulas e um travessão.

Na penúltima estrofe, o eu lírico escuta o ressoar de um sino em sua cabeça, como se sua mente fosse o próprio universo. Não deixa de ser intrigante notar que sua percepção do novo mundo se dá a partir de seu sentido auditivo. Concomitantemente, seu processo de perda da racionalidade se torna pleno e a voz poética passa a se ver envolvida pelo silêncio, sua única companhia. Isso a difere dos demais seres e a torna uma raça estranha.

Também não deixa de nos chamar atenção o uso do verbo "*wreck*", que possui como um de seus possíveis significados a palavra "naufragar".<sup>2</sup> A viagem para o mundo imaterial lembraria, para a voz poética, uma embarcação naufragada em que os navegantes permanecem à deriva, sem possibilidade de retorno. Em conformidade a esse pensamento, as pausas encadeadas pelas vírgulas no verso final, enfatizando cada uma das palavras, parecem indicar um terror insipiente da voz poética ao descrever o local onde se encontra.

Sob a perspectiva formal, temos uma estrofe de quatro versos, nos quais o segundo verso rima perfeitamente com o quarto (*Ear* /ɪər/, *here* /hɪər/), formando o arranjo JKLK. Há ainda a aliteração 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. Além disso, percebe-se a presença de dez palavras iniciadas em letra maiúscula e uma pontuação marcada majoritariamente por vírgulas (sete ocorrências), em contraste com um solitário travessão presente no último verso.

Por fim, na última estrofe, o último traço de estabilidade se rompe e conduz o leitor a um lugar ao qual não está familiarizado. Inicia-se, então, um processo de imersão em uma instância ininteligível da existência, com a ruptura final da racionalidade. O eu lírico passa a adentrar 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 a poetisa conclui o poema com o sinal de travessão, indicando continuidade, embora não lhe seja possível comunicar por meio de palavras a experiência vivida.

Dickinson costura seu pensamento se utilizando de linhas refinadíssimas que não apenas corroboram seu pensamento, como também acrescentam novos contornos ao texto. O poema apresenta diversos recursos estilísticos. Podemos destacar o emprego da conjunção aditiva "And", que denota a sucessão de eventos, o uso de rimas imperfeitas por meio das palavras *down* /daʊn/ e *then* /ðen/, presentes no segundo e quarto versos da presente estrofe, cujo sentido, segundo o pensamento defendido por Small (2010, p. 09), denotaria "tons de dúvida e desespero" e a locução verbal "*finished knowing*", a qual transmite a ideia de acesso à verdade que é omitida aos seres mortais.

## ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS

Uma vez concluído o estudo do poema original, vejamos a tradução proposta por Augusto de Campos e as escolhas adotadas por ele para a reconstrução do texto em nossa língua materna. Eis o poema na íntegra:

Senti um Féretro em meu Cérebro, (A)  
E as Carpideiras indo e vindo (B)  
A pisar - a pisar - até eu sonhar (C)  
Meus sentidos fugindo - (B)

E quando tudo se sentou, (D)  
O Tambor de um Ofício - (E)  
Bateu - bateu - até eu sentir (F)  
Inerte o meu juízo (E)

E eu os ouvi - erguida a Tampa - (G)  
Rangerem por minha Alma com (H)  
Todo o Chumbo dos pés, de novo, (I)  
E o espaço - dobrou, (I)

Como se os Céus fossem um Sino (J)  
E o Ser apenas um Ouvido, (J)  
E eu e o silêncio a estranha Raça (K)  
Só, naufragada, aqui - (L)

Partiu-se a Tábua em minha Mente (M)  
E eu fui cair de Chão em Chão - (N)  
E em cada Chão havia um Mundo (O)  
E Terminei sabendo - então - (N)

Imediatamente nos chama a atenção a presença do substantivo "Féretro", de uso incomum, na primeira estrofe, substituindo a expressão "Funeral" do texto original. Uma rápida olhada no dicionário nos aponta para o significado do termo em questão. Para Ferreira (2004), a palavra é um sinônimo de caixão. Ora, ao substituir o termo referente à cerimônia fúnebre pelo objeto no qual se carrega o corpo sem vida durante o evento póstumo, o tradutor estabelece uma relação metonímica entre o termo original e o traduzido, que não chega a alterar o sentido do original, mas desloca sutilmente a percepção do relato apresentado pelo eu lírico. Essa ligeira mudança é recompensada com uma rima interna entre "Féretro" e "Cérebro", cujas palavras se assemelham tanto no número de sílabas quanto na disposição das vogais e consoantes, distinguindo-se em apenas duas destas.

No verso seguinte, a ideia de movimento é mantida por meio dos verbos no gerúndio (indo e vindo), que segue até o verso seguinte com a presença e repetição do verbo no infinitivo (a pisar). Todavia, Emily Dickinson emprega o verbo no passado, sugerindo a ideia de que o evento já ocorrera e a revelação dos acontecimentos se dá por meio da lembrança da voz poética. A leitura do texto traduzido nos parece sugerir uma ação em curso, o que produz outro sentido ao poema. Uma escolha justificável se pensarmos na engenhosa rima interna produzida com o verbo sonhar.

A percepção da fuga de sentidos à medida que seu espírito transita da materialidade à transcendentalidade persevera no texto alvo, ainda que de maneira mais sutil. A locução verbal "*breaking through*" possui a ideia de ruptura, ao passo que o verbo "fugindo" dá a ideia de escoamento ou evasão.

No plano da forma, destaca-se a rima perfeita entre o segundo e quarto versos da primeira estrofe, formando o arranjo ABCB. Devemos lembrar que a rima presente no texto original era de natureza imperfeita, entre as palavras *fro* /frəʊ/ e *through* /θru:/. Além disso, há sete palavras escritas com letra maiúscula, uma a menos que o poema original, enquanto que na pontuação existem três travessões e uma vírgula, mesmo número do texto fonte.

Na segunda estrofe, assim como no texto fonte, o eu lírico percebe a realização do cortejo lúgubre em torno de seu corpo, ao mesmo tempo em que sente sua razão obscurecer. O tradutor teve o cuidado de manter o tempo verbal no passado, o que conferiu ao texto a noção de evento transcorrido.

Augusto de Campos subverte a ordem dos substantivos "*Service*", traduzido por ele como "Ofício" e "*Drum*", que aparece na tradução como "Tambor". Esse arranjo não altera o sentido do texto e foi possivelmente realizado de forma a produzir uma rima toante alternada entre o segundo e quarto versos, culminando na representação de rimas DEFE.

No entanto, mais adiante, há uma sutil perda de sonoridade ao optar por traduzir a expressão "*My Mind*", que produz uma aliteração na consoante bilabial nasal /m/, por "Meu Juízo". Por apresentar um caráter mais ornamental do que funcional para o texto, podemos concluir que essa omissão não resultou em mudança semântica no poema.

Além desses aspectos, percebe-se a presença de sete palavras iniciadas em letra maiúscula, mesmo número do texto original. As notações lexicais são evidenciadas por meio de uma vírgula e três travessões, sendo, portanto, menos marcado que o poema original, que conta com duas vírgulas e quatro travessões.

Adiante, na terceira estrofe, Campos toma a liberdade de trocar o substantivo "Box" por "Tampa". A insinuação de que se trata de um caixão se torna mais evidente. O incômodo proveniente do pesado ruído oriundo das passadas das pessoas presentes no enterro é transmitido no poema de Campos, a exemplo do que foi feito no texto poético de Dickinson. Além disso, ao optar pela adoção de um verbo no pretérito perfeito (dobrou), Campos transmite a ideia de ação concluída, enquanto que no original a autora, por meio do verbo "began" (*to begin*), marca um ponto de início para a metamorfose sofrida pelo eu lírico do poema.

Em relação à forma, a homofonia presente no primeiro verso por meio das palavras *then* e *them* não é reproduzida na tradução, ocasionando uma perda na sonoridade do poema. Há apenas uma leve aproximação sonora por meio da vogal média posterior arredondada /o/ nas palavras "novo" e "dobrou", culminando no arranjo GHII, diferente do padrão de rimas alternadas GHIH.

Outra invenção de Campos foi a construção de um *enjambement* no segundo e terceiro versos, isto é, a continuidade de um pensamento no verso seguinte, inexistente no poema fonte. Ainda, há sete palavras iniciadas em letra maiúscula, três a menos do que o poema em língua inglesa. Finalmente, três vírgulas e um travessão marcam o texto de Campos, número maior do que o de Dickinson, que conta com apenas três vírgulas e um travessão.

Na quarta estrofe podemos ver, de maneira mais incisiva, as intervenções produzidas por Campos ao longo do poema. Em primeiro lugar, nos parece haver um deslocamento do eixo da percepção do universo, do eu lírico, como insinua o texto de Dickinson, para um ser divino, cuja natureza celestial o torna capaz de apreender os sons emitidos pelo universo.

O segundo ponto controverso é a ausência de vírgulas na terceira estrofe, o que causa certa ambiguidade na interpretação do verso. Afinal, o adjetivo "estranho" estaria fazendo referência à voz poética ou ao silêncio percebido por ela? O poema original nos parece sugerir, mais claramente, que se trata da combinação dos dois elementos.

Em terceiro lugar, a metáfora da viagem ao mundo dos mortos como uma embarcação naufragada permanece, porém Campos, ao fazer uso da desinência de gênero feminino [a] na palavra "naufragada", acaba por conferir ao texto a ideia de que a poetisa é a própria voz poética do poema, fato que não ocorre em língua inglesa, haja vista que os adjetivos não possuem marca de gênero, podendo ser empregados tanto com substantivos masculinos como femininos. Portanto, o texto de Dickinson mantém um aspecto mais impreciso, permitindo ao leitor construir seu próprio parecer.

Por fim, ao contrário do que acontece no texto em língua inglesa, que apresenta rimas completas nos versos pares, a tradução de Campos apresenta uma rima toante entre os dois primeiros versos por meio da vogal alta anterior /i/,

presente nas palavras "Sino" e "Ouvido", resultando no arranjo JJKL. Há dez palavras iniciadas em letra maiúscula, mesmo número que o original, três vírgulas (no original há sete ocorrências) e um travessão.

Na última estrofe notam-se outras diferenças em relação ao texto original. No primeiro verso do poema original, a conjunção aditiva "*And*" confere ao texto a ideia de continuidade da ação anterior e a colocação do advérbio "*then*" promove uma mudança abrupta dos acontecimentos. Ambos os elementos são omitidos na tradução de Campos, possivelmente tendo como objetivo manter o caráter sucinto do poema e compensar a adição do complemento nominal "em minha Mente", inexistente no poema dickinsoniano. Ademais, a posição ocupada pelo verbo no original e na tradução também diferem, uma vez que ao deslocar o verbo do segundo verso para o início do primeiro, Campos antecipa a metamorfose sofrida pela protagonista do poema.

No segundo verso, o verbo "*dropped*" se transforma na locução verbal "fui cair" e o advérbio "*down*" passa a ser "de Chão". Uma escolha ousada, que tem implicações diretas no verso seguinte. Enquanto Dickinson entende o percurso rumo às camadas mais profundas do mundo imaterial como mergulhos ("*at every plunge*"), o que nos permitiria inferir uma composição fluida do espaço, Campos relaciona o cenário como algo mais concreto ao optar pelo uso do vocábulo "Chão" em seu texto. Essa concretude nos remete inconscientemente à ideia do enterro que estava ocorrendo.

Se por um lado a escolha de Campos gera controvérsia em relação à reconstrução do sentido, por outro, ganha em termos de sonoridade ao estabelecer rima entre as palavras "Chão" e "então", no segundo e quarto versos. Assim como o poema da escritora americana, a estrofe de Campos apresenta o padrão MNON, com a diferença de que as rimas do tradutor brasileiro são perfeitas, enquanto que no poema fonte as rimas são imperfeitas ("*down*" /daʊn/ e "*then*" /ðen/).

As cinco vírgulas presentes no texto fonte não são recriadas no poema alvo, cuja única pontuação reside nos travessões presentes nos versos pares, com três ocorrências no total, a exemplo do original. Essa estrofe conta, ainda, com onze palavras iniciadas com letra maiúscula, duas a mais que a versão de Emily Dickinson.

## ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE MÁRIO FAUSTINO

Mário Faustino publicou suas traduções em uma edição do *Jornal do Brasil* (SDJB), em meados dos anos 50, em um Suplemento Dominical totalmente dedicado à poesia intitulado "Poesia-Experiência". As traduções eram apresentadas lado a lado com os textos originais e tinham como finalidade discutir "os padrões criativos estrangeiros que deveriam estimular e favorecer a renovação". (FAUSTINO, 1977, p. 15). As traduções da poetisa norte-americana realizadas por Faustino foram recriadas em versos livres, o que sem dúvida representa grande ousadia artística. Vejamos a tradução de Faustino:

(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  
desgraçada, solitária, aqui.)

(FAUSTINO, 1977, p. 90)

A primeira diferença entre as traduções de Campos e Faustino se dá em relação a presença das iniciais maiúsculas em palavras que se encontram no interior e no final dos versos ("*Funeral*", "*Brain*", "*Mourners*", "*Sense*"). Enquanto aquele as mantém, este as omite. Ao que nos parece, Faustino não teve acesso à versão sem alterações do poema, divulgada somente em meados dos anos 50 na edição publicada por Johnson.

A segunda diferença reside na escolha de tradução das palavras. Faustino opta por uma literalidade em relação ao texto original, enquanto Campos opta pela sonoridade do texto. Em várias passagens percebemos isso mais claramente. Faustino traduz "*Funeral*" por "funeral" e "*Brain*" por "cérebro", enquanto Campos traduz estas palavras por "Féretro" e "Cérebro", produzindo uma rima interna. O termo "*to and fro*" nesta versão transforma-se em "de um lado para o outro", sendo traduzida por Campos como "**indo** e **vindo**", para produzir uma rima com o quarto verso de seu texto ("**fugindo**").

Outra diferença que marca as duas traduções e que resulta das escolhas tradutórias é a disposição dos textos alvo. Faustino, ao optar pela tradução em versos livres, tomando como princípio uma tradução mais próxima ao original, acaba por expandir o poema de Dickinson. Campos, conforme discute no prefácio de sua seleção de poemas dickinsonianos "*Emily Dickinson: Não sou ninguém*" (2008), busca privilegiar a concisão presente na poética dickinsoniana, cujos poemas são verdadeiros "aforismos poéticos" (CAMPOS, 2008, p.19).

Há uma sutil diferença de significado entre as duas traduções do primeiro verso. Na versão de Campos, "tudo" se sentou, isto é, se acalmou, o que podemos incluir não apenas as pessoas, mas todas as demais atividades, como o choro das Carpideiras. Já na versão de Faustino, o sentido do verbo sentar circunscreve-se ao ato de tomar assento, referindo estritamente às pessoas.

No segundo verso desta estrofe há outra diferença de sentido. Campos traduz "A Service" como "um Ofício", cujo ritmo é ditado por um "Tambor". Faustino interpreta o presente verso de forma metafórica, entendendo que o funeral ocorria de maneira ritmada, na qual cada etapa era cumprida precisamente. Essa tradução causa certa estranheza no verso seguinte, uma vez que a repetição do ato acaba por provocar uma reação no defunto. Campos, nesse sentido, conseguiu fazer essa transição de maneira mais suave, uma vez que atentou o leitor para o efeito sensível do barulho despertado pelas batidas do tambor.

A estrofe encerra com a reação despertada no cadáver. Campos aborda em sua tradução uma inércia do juízo, enquanto Faustino aponta para um entorpecimento. Segundo Ferreira (2004), podemos definir inércia como: "1. Falta de ação, atividade; inação. 2. Indolência, preguiça. 3. Fís. Resistência que todos os corpos materiais opõem à modificação de seu estado de movimento (ou ausência de movimento)". (FERREIRA, 2004, p.475). Por outro lado, entende-se por entorpecer "1. Causar torpor a. 2. Tirar a energia a; debilitar. (...) 3. Estar ou ficar em torpor. (FERREIRA, 2004, p.353). Podemos disso inferir que a tradução de Campos sugere uma paralisação dos cálculos racionais enquanto a de Faustino sugere um enfraquecimento deles.

Na terceira estrofe vemos mais uma diferença de interpretação entre Campos e Faustino. Campos substitui, conforme mencionado anteriormente, o vocábulo "Box" por "Tampa". Mais do que uma mera escolha vocabular, essa alteração modifica o sentido em relação ao original. O som dos acontecimentos externos só é percebido pelo defunto à medida que a tampa do caixão é erguida e o som penetra pela abertura gerada. A versão de Faustino, em contrapartida, mantém o sentido *stricto* da palavra original e a traduz por "caixa" sugerindo que o caixão fora erguido. Mais adiante, o verso que encerra a presente estrofe mostra a mudança de plano percebida pelo eu lírico do poema. Faustino, ao introduzir o verbo "começar" em sua tradução, indica uma ação que se inicia, mostrando que a ação ainda estava em curso, sendo percebida paulatinamente pelo eu-lírico. Campos, ao contrário, ao empregar o verbo no pretérito perfeito ("dobrou") sinaliza uma passagem abrupta para outro plano.

Na quarta estrofe, "As all the Heavens were a Bell" transforma-se, nas mãos de Faustino, em "como se todos os céus fossem um único sino", criando uma aliteração produzida pela consoante fricativa alveolar desvozeada /s/, por meio das palavras "céus", "fossem" e "sino".

No verso seguinte, Faustino utiliza a expressão "como se", indicando uma relação de semelhança para explicar a relação entre o Ser e os Céus por duas vezes, ao passo que Campos, em nome da concisão, opta por omiti-la no segundo verso. No terceiro verso, devemos apontar para o emprego do artigo indefinido "uma" na tradução de Faustino, ao passo que na tradução de Campos é utilizado o artigo definido "a". Há uma ligeira, porém importante distinção entre as duas palavras. Segundo o gramático Rocha Lima em sua consagrada obra "Gramática Normativa da Língua Portuguesa" (LIMA, 1978, p. 85), uma das possibilidades de emprego do artigo definido é o de servir como referência para a espécie inteira (exemplo: *O limão é fruta ácida*), contrastando com o uso do artigo indefinido que serve para

mencionar um ser qualquer entre outros da mesma espécie (exemplo: *Um governador* foi muito aplaudido durante a convenção). Tendo como base esse mesmo princípio, a estranha raça parece sugerir a espécie inteira, em um tipo de união final entre todos os seres; já na versão de Faustino, *uma* estranha raça abre a possibilidade da existência de tantas outras neste espaço metafísico.

Por fim, o verso final dessa estrofe "*Wrecked, solitary, here -*" é traduzido por Campos como "só, naufragada, aqui -", enquanto Faustino opta pela versão "desgraçada, solitária, aqui". A principal diferença entre as duas versões reside na tradução do adjetivo "*wrecked*". O termo adotado por Faustino ("desgraçada") parece sugerir uma conotação mais negativa à experiência de isolamento, enquanto que a de Campos tende a apontar muito mais o caráter isolado da voz poética do poema ("naufragada").

Cabe aqui uma última observação. A versão recriada por Faustino foi publicada, conforme informamos anteriormente, no suplemento literário dirigido por ele no *Jornal do Brasil*. Ao lado dela consta a versão em língua inglesa, de modo que os leitores do periódico tivessem acesso às duas versões. Nessa versão a que Faustino teve acesso, a última estrofe foi suprimida, o que impediu sua tradução pelo tradutor brasileiro. É bastante provável que essa alteração tenha sido mais uma dentre tantas realizadas por editores desavisados que, à guisa de corrigir as idiosincrasias poéticas de Emily Dickinson, realizaram modificações de toda ordem nos poemas dessa poetisa, conforme testemunha a fortuna crítica dela. Evidentemente que tal alteração modifica gravemente o sentido do texto, uma vez que impede os leitores de conhecerem o destino final da jornada para além da vida empreendida pela voz poética.

Uma vez concluída a análise da tradução de Faustino, vejamos de que modo o poema original foi recriado por Ivo Bender.

## ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE IVO BENDER

Ivo Bender foi um profícuo tradutor de autores de língua inglesa, não apenas de poesia, mas também de outros gêneros, como o teatro. Sua tradução de "*I Felt a Funeral, in my Brain*" está presente na coletânea de traduções da poesia de Emily Dickinson intitulada "Poemas Seleccionados" (2005).

O mais interessante dessa obra foi a escolha dos textos poéticos. Bender buscou fugir da seleção tradicional feita pelos tradutores brasileiros e incluiu diversos poemas que até então não haviam sido traduzidos para o português, ampliando assim o acesso dos nossos leitores à obra de Dickinson.

No que diz respeito à proposta de tradução, Bender deixa claro no prefácio da coletânea que suas traduções não pretendem ter como parâmetro principal o rigor formal. Por isso, ele tem a liberdade de adequar as rimas, ainda que elas difiram do esquema presente no original. O metro presente em alguns dos poemas originais também é abandonado e sua atenção se concentra no aspecto semântico do texto.

Cabe-nos fazer uma última consideração antes de passarmos à análise da tradução. Bender dispensa o emprego dos travessões de Dickinson e o uso peculiar da autora das palavras iniciadas por maiúsculas no interior e no final dos versos. Segundo ele, não há um consenso entre a crítica sobre a função desses dois recursos nos poemas originais. Ao contrário de Faustino que não os utiliza por desconhecimento dessa discussão entre os críticos e tradutores de Dickinson, Bender opta deliberadamente pela sua exclusão.

Vejamos agora a tradução na íntegra:

Senti exéquias em meu cérebro  
E, agitando-se, carpideiras  
A pisar o solo, a pisar  
Até que o senso pareceu irromper.

E quando todas se aquietaram,  
De um rito, o tambor  
Passou a ressoar e pensei  
Que a minha mente entrava em torpor

Ouvi então erguerem um esquife  
E cruzarem a minha alma  
Com as mesmas botas de chumbo a ranger;  
O espaço começou a soar

Como se os céus um sino fossem  
E o ser nada mais que um ouvido,  
E eu e o silêncio, uma estranha raça  
Aniquilada e solitária, aqui;

E logo uma tábua na razão quebrou-se  
E fui caindo, caindo,  
E, na queda, atingia mundos  
E acabei por saber - então -

Ivo Bender apresenta uma nova acepção para "*Funeral*": "exéquias". Segundo Ferreira (2007), a palavra "exéquias" significa "cerimônias" ou "honras fúnebres" (FERREIRA, 2007, p. 387). Rampazzo, doutor em Teologia pela *Pontificia Università Lateranense* (Roma), nos informa que as exéquias "referem-se ao cortejo fúnebre que segue o corpo do defunto até o túmulo", e que atualmente está relacionado a uma prática cristã<sup>4</sup>. Assim sendo, a opção pelo uso dessa palavra por Bender traz uma série de implicações ao poema relativas ao grau de formalidade e à prática religiosa da cerimônia.

No segundo verso, Bender acompanha Campos ao traduzir "*Mourners*" por Carpideiras, entretanto ele traduz a expressão "*to and fro*" por "agitando-se", permitindo-nos interpretar que a agitação das Carpideiras pode ter se dado, aqui, através de uma comoção e não necessariamente por meio de um deslocamento, como as duas traduções anteriores pareciam sugerir. Campos e Faustino optam



por seguir o texto original ("*Kept treading - treading*") através da repetição (Campos a traduz por "a pisar - a pisar", e Faustino por "marchavam, marchavam"). Bender, todavia, produz uma quebra ao introduzir um objeto direto entre os verbos (a pisar o solo, a pisar), quebrando assim o ritmo. Ao final, Bender opta por traduzir o termo "*breaking through*" como "irromper", contrastando com as opções de Campos ("fugindo") e Faustino ("retornar"). Recorrendo mais uma vez a Ferreira (2007), temos na palavra "irromper" a acepção de "1. Entrar, ou brotar, com ímpeto ou violência. 2. Aparecer, ou fazer-se ouvir, de repente" (FERREIRA, 2007, p. 492). Chamamos a atenção aqui para a violência ou a velocidade com que os sentidos do eu lírico são despertados para este novo plano que se apresenta, em oposição à suavidade da ação descrita por Campos ("Meus sentidos fugindo").

Há um rito fúnebre ocorrendo. Quando pensamos na acepção anteriormente dada às exéquias, a imagem de um caixão percorrendo um caminho rumo ao cemitério nos vem à mente. As carpideiras dão o tom da cerimônia ao provocarem a esperada agitação de quem pranteia a partida de alguém querido.

A segunda estrofe marca uma mudança na cerimônia indicada pelo aquietamento das Carpideiras. Nesse momento, um tambor passa a ressoar, isto é, "repetir, prolongar ou intensificar" (FERREIRA, 2007, p. 403) a batida, marcando o tom lúgubre do evento. A repetição parece criar um efeito letárgico no cadáver, que se sente entorpecido ao som das batidas. Nessa estrofe é perceptível a semelhança na tradução deste verso com o de Faustino (Bender: "pensei/ Que a minha mente entrava em torpor; Faustino: "pensei que minha mente se entorpecia").

Uma nova movimentação se inicia, conforme podemos testemunhar na terceira estrofe. Logo no primeiro verso, Bender opta por traduzir "*Box*" por "esquife". Ora, um dos sinônimos de "esquife" é "caixão". Com isso, a tradução desfaz a imprecisão presente na versão em língua inglesa. Lembremos que na versão original a voz poética do poema não tem uma noção exata dos acontecimentos que lhe circundam, daí a descrição pouco precisa desses fatos. Assim, ao optar por essa tradução, Bender torna a voz poética mais consciente do que ocorre naquele momento. O caixão é erguido e inicia-se uma nova caminhada. O barulho dos pés a pisar o chão pesadamente produz um rangido que "cruza" a alma do eu lírico que narra os eventos.

Bender acompanha Faustino ao traduzir "*Boots of Lead*" como "botas de chumbo", diferenciando-se de Campos que opta pela tradução "Chumbo dos pés". Outra nota pertinente é a tradução de "*creek across my Soul*". Enquanto Campos e Faustino optam pela tradução de "*creek*" como "ranger" (Campos: "rangerem por minha alma"; Faustino: "passarem rangendo através de minha alma"), Bender opta por traduzir este verbo como "cruzar", transformando este verso em "cruzarem a minha alma", tomando o cuidado de explicitar a matéria que transpõe o corpo: o rangido provocado pelas botas de chumbo das pessoas que carregam seu esquife ("Ouvi então.../ e cruzarem minha alma/ Com as mesmas botas de chumbo a ranger").

Além disso, há duas importantes mudanças promovidas por Bender no último verso dessa estrofe em relação às versões de Campos e Faustino. A primeira

é a tradução do verbo "toll". Enquanto esses dois tradutores optam por traduzi-lo como "dobrar", Bender prefere o termo "soar". Isso implica uma diferença de interpretação sobre o que acontece ao mudar do plano terrestre para o espiritual. Aqueles encaram a mudança como uma dobradura do espaço, ao passo que este a entende como um sinal sonoro emitido neste plano aos que ingressam nele, desconhecido de todos aqueles que estão vivos. A segunda diferença se opera por meio do emprego do verbo. Semelhante a Faustino, Bender traduz o verbo "toll" como uma locução verbal, "começou a soar", na qual o verbo auxiliar está no pretérito perfeito e o principal no infinitivo presente, sendo antecedido por uma preposição, o que sugere uma ação que se inicia no momento preciso em que o rangido das botas penetra em sua alma. Campos, como vimos, ao contrário desses dois, interpreta a ação como se estivesse concluída.

A mudança iniciada no último verso toma forma e passamos a ter, na quarta estrofe, uma descrição do que acontece à voz poética nesse novo mundo. No primeiro verso da penúltima estrofe temos uma tradução aproximada entre as três versões. A aliteração provocada pela repetição da consoante fricativa alveolar desvozeada /s/ se mantém em todas elas. De maneira semelhante, no segundo verso também há uma aproximação de sentido entre as três traduções, embora a de Campos apareça de modo mais conciso. Logo adiante, no terceiro verso, Bender acompanha Faustino ao introduzir um artigo indefinido ao referir-se à "estranha raça", enquanto Campos optou pelo artigo definido.

Todavia, o elemento mais marcante da tradução de Bender no último verso da quarta estrofe foi a decisão de traduzir "Wrecked" por "aniquilada". Parece-nos que essa acepção carrega uma conotação mais negativa do que a escolhida por Campos ("naufragada") e Faustino ("desgraçada"). Isto ocorre pelo fato de que, conforme Ferreira (2007) nos elucida, aniquilar possui como definição "1. Reduzir a nada; anular. 2. Destruir. 3. Abater, prostrar (FERREIRA, 2007, p. 123). Se tomarmos o primeiro sentido que nos é dado pelo dicionário, podemos inferir que a condição na qual a voz poética se encontra é a de sua redução ao vazio do universo, isto é, o de tornar-se o não-ser. Daí sua solidão em relação ao ser, uma vez que surge como seu antípoda. Isso nos leva a interpretar a solidão não como o estado emocional de quem se sente só, mas se refere à unicidade em relação a todas as coisas.

Na última estrofe, o espírito do eu lírico se encaminha para o seu destino final. Bender traduz "Reason" como "razão" e Campos como "Mente". Embora as duas palavras sejam frequentemente utilizadas como sinônimas, possuem características próprias. Evoquemos aqui, mais uma vez, a reflexão de Walter Benjamin sobre a natureza das palavras e suas particularidades que possuem ao se relacionar com outras. Segundo ele, há uma diferença fundamental entre o "conteúdo" e o "modo-de-querer-dizer". Por isso, embora duas palavras possam ter o mesmo conteúdo, o "modo de pretender expressá-lo é já diferente". Se assim não o fosse, as palavras tenderiam a "excluir-se uma à outra". (BENJAMIN, 2008, p. 32).

Assim sendo, podemos entender mente como "1. Inteligência; espírito; pensamento. 2. Concepção, imaginação. 3. Intuito, tenção." (FERREIRA, 2007, p. 548) e razão enquanto "1. Faculdade de avaliar, julgar, ponderar ideias universais; raciocínio, juízo. 2. Faculdade de estabelecer relações lógicas, de raciocinar;

raciocínio, inteligência. 3. Bom senso; prudência." (IDEM, p. 682). Mais uma vez, a tradução de Bender nos leva a pensar em um rompimento com as relações lógicas, de ordem física e biológica, que nos permite compreender o mundo. A de Campos direciona a ação para o interior da mente da voz poética, sugerindo que essa mudança se opera em seu interior.

Os dois versos seguintes indicam a entrada em camadas mais profundas dessa nova realidade. A tradução de Bender nos sugere a imagem de uma queda vertiginosa entre elas, em que, a cada nova camada penetrada, um novo mundo se abria à voz poética do poema. Tanto a tradução de Bender quanto a de Campos recriam essa jornada percorrida, contudo a de Campos revela uma passagem mais abrupta, na medida em que, entre uma e outra camada, há um chão que as delimita.

O verso que encerra o poema, revela que a voz poética, ao chegar no nível mais profundo, tem acesso à revelação final. Embora esta tenha sido descoberta pelo eu lírico, permanece oculta a nós leitores, uma vez que sua compreensão está acima das nossas faculdades intelectuais e não pode ser revelada por meio de palavras. Somente a Língua Pura pensada por Benjamin poderia explicitá-la, razão pela qual tal revelação nos permanece desconhecida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um poema, três traduções. Como podemos ver, cada autor, ao se valer de sua interpretação pessoal do texto e daquilo que julga ser mais importante dentro dele, toma caminhos distintos que o auxilia na recriação de um novo poema em nosso idioma. Cada tradução revela aspectos novos em relação ao original, permitindo a sua constante renovação e rejuvenescimento frente aos leitores de nossa época.

A concisão e a musicalidade parecem figurar como aspectos prioritários na recriação poética de Campos do poema original. Por isso, o tradutor não hesita em realizar ousadas operações no texto, tomando muito mais liberdade criativa que seu colega de ofício Mário Faustino.

Este reinventa o texto original em versos livres, em uma linguagem mais próxima à prosa poética, libertando sua criação das amarras métricas e permitindo-a correr ao ritmo de um relato ou um testemunho de quem narra sua passagem à Morada Final.

Bender, ciente das discussões e traduções realizadas dos poemas dickinsonianos se permite fazer escolhas que, ora dialogam com Faustino, ora dialogam com Campos, sem, contudo, perder sua própria identidade. Uma das marcas de sua tradução é a fluidez no ritmo que a sua versão adquire ao eliminar os travessões que cortam graficamente o ritmo do texto e que são usados com certa insistência por Emily Dickinson.

O resultado dessas negociações dos tradutores com o texto original são traduções de inegável qualidade, que preservam e realçam o vigor da poesia de

Emily Dickinson e dão a noção aos leitores brasileiros das razões pelas quais a poesia da escritora americana tem sido tão aclamada pelo público e pela crítica contemporânea.

## Notas

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

<sup>2</sup> wreck: " a ship that has sunk or has been very bad damaged" (HORNBY, 2010, p.1784)

<sup>3</sup> Breaking through: "to force your way through something that is stopping you from moving forward."(p.177)

<sup>4</sup> Para mais informações acessar: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/voce-sabe-qual-e-o-significado-das-exequias-para-os-cristaos/>

---

## Referências

---

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Tradução e organização de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O duplo regime da imagem. In: *A semelhança informe ou o gaio saber segundo George Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 19-44

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6ª edição revisada e atualizada. Curitiba: Positivo, 2007.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 8. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

MORAES, Marcelo Jacques. George Bataille e as formações do abjeto. *Outra Travessia*, Florianópolis, UFSC, n. 5, p. 107-120, 2005.

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

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Organização e tradução de Inês Oseki-Deprê e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

RAMPAZZO, Lino. *O Catecismo na Igreja Católica nos ajuda a compreender o que são exéquias*. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/voce-sabe-qual-e-o-significado-das-exequias-para-os-cristaos/>. Data de acesso: 25 de janeiro de 2019.

ROCHA LIMA. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 19. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1978. 528 p.

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

---

## Para citar este artigo

---

OLIVEIRA, Filipe Brito; DANTAS, Edson de Lima. Traduzindo a modernidade poética de Emily Dickinson. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 567-587, set.-dez. 2020.

---

## Os autores

---

**Filipe Brito de Oliveira** possui graduação em Letras – habilitação em Língua Portuguesa – pela Universidade Federal do Pará (2017). Atualmente cursa o mestrado na área de Estudos Literários na mesma instituição. E-mail: [filipeoliveira02@yahoo.com.br](mailto:filipeoliveira02@yahoo.com.br)

**Edson de Lima Dantas** é graduando em Letras – Habilitação em Língua Inglesa – pela Universidade da Amazônia (2016). Atualmente leciona inglês em uma instituição de cursos livres (ASLAN). E-mail: [Edsondantas099@gmail.com](mailto:Edsondantas099@gmail.com)