

# Ser ou não ser Ninguém: Emily Dickinson em duas traduções brasileiras

Marcela Santos Brigida<sup>a</sup>

Davi Pinho<sup>b</sup>

## Resumo

*O presente artigo retoma os problemas de edição e recepção da obra de Emily Dickinson para pensar a também problemática seleção e tradução da obra da poeta estadunidense no Brasil. Seguindo a recontextualização proposta por Cristanne Miller (2012) e a teoria de tradução de André Lefevere (1992), objetivamos realizar uma leitura comparativa de duas estratégias brasileiras de tradução para o poema "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260) – uma de Aíla de Oliveira Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) e outra de Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986) –, a fim de pensar a relação entre tradução e recepção e, para além disso, questionar o canônico mito do isolamento poético de Dickinson.*

**Palavras-chave:** Emily Dickinson; poesia; tradução.

Recebido em: 26/02/2018

Aceito em: 09/07/2019

<sup>a</sup> Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ/CAPES) e curadora do projeto Literatura Inglesa Brasil. E-mail: marcelascastelli@gmail.com.

<sup>b</sup> Professor adjunto de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: davi.pinho@uerj.br.

A imagem de Emily Dickinson como poeta que só poderia ser “entendida” pelas gerações futuras constitui certo chamariz editorial e cultural ainda hoje. Este artigo, no entanto, argumenta que estudos críticos sérios sobre a obra da autora precisam atuar no sentido de desconstruir análises superficiais que comprometem um entendimento mais amplo do projeto da poeta. Se despirmos a poesia de Dickinson dos mitos que miopizam nossa visão da obra, perceberemos que o verso da escritora de Amherst não apenas se sustenta, mas se fortalece sem eles. A fim de se pensar a recepção da poesia da autora no Brasil, propomos, neste artigo, discutir essas noções à luz de um estudo mais aprofundado do contexto em que Dickinson escreveu e de como sua poesia foi recebida na virada do século XIX para o XX, momento de sua publicação original. Se a ideia da reclusa “bela de Amherst”, rejeitada por sua excentricidade e por suas práticas poéticas destoantes daquelas de seus contemporâneos, ajuda a manter viva uma visão de Dickinson como gênio incompreendido, uma análise mais cuidadosa revela outra realidade. Qualquer discussão da recepção e tradução de Dickinson, portanto, deve partir de um esforço para reconstruir sua presença em seu tempo – um passo para trás.

No esforço de desobstruir a leitura da poesia de Dickinson de equívocos calcificados, o trabalho de Cristanne Miller nos é de grande valia, com destaque especial para *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century* (2012). Nessa obra, Miller argumenta que, pelo contrário do que se convencionou pensar, o modo de escrever de Dickinson não era alheio ao de seus contemporâneos e que a autora não escrevia de forma isolada em relação à cultura de seu tempo.

Por meio de suas pesquisas no acervo da família Dickinson, mantido na Houghton Library, em Harvard, Miller (2012) nos permite desatar um primeiro nó que obstrui a leitura do verso dickinsoniano. Ao contrário da crença consolidada e reforçada ao longo dos anos, a pesquisa de Miller demonstra que a poesia de Dickinson foi extremamente bem recebida no contexto original de sua publicação. A referida pesquisadora se debruça sobre os periódicos dos quais a poeta era leitora contumaz e mapeia não apenas os textos que Dickinson recortava e colecionava em vida, mas também as resenhas e reações ao primeiro volume de poemas da autora, editado

postumamente por Mabel Loomis Todd e Thomas Higginson em 1890. Considerando-se que a poeta faleceu em 1886, apenas quatro anos antes de sua primeira grande coletânea, falar em rejeição da sua poesia por seus contemporâneos é certamente equivocado. Miller (2012) assevera que mal-entendidos como esse são gerados pelo fato de leitores dos séculos XX e XXI frequentemente apresentarem um entendimento limitado ou equivocado acerca do aspecto formal do verso oitocentista estadunidense. Um entendimento claro desse contexto parece ser uma ferramenta essencial para o tradutor da poesia de Dickinson. Como apontou Roland Hagenbüchle (1997, p. 36), “somente reconhecendo as diferenças entre os dois momentos culturais – no nosso caso, o de Dickinson e o do tradutor / leitor – podemos apreciar plenamente as qualidades únicas de um poema”<sup>1</sup>.

Há, no campo dos estudos dickinsonianos, uma linha de pesquisa que defende a leitura dos manuscritos deixados por Dickinson como forma ideal de leitura da sua poesia, sob o argumento de que o verso transcrito e impresso equivale a uma tradução que distancia o leitor do poema *per se*. Aderem a essa visão pesquisadoras como Martha Nell Smith (1998), Jerome McGann (1993) e Marta Werner (1995). John Shoptaw (2004) refere-se a essa escola como a dos “escrituralistas”, defendendo que, no esforço de fundir o texto poético com o texto fotográfico, se sugere que Dickinson teria imaginado seus poemas exclusivamente na forma física e visual como se apresentam na página. Shoptaw (2004, p. 21) discorda dessa abordagem, explicitando que, embora a leitura dos manuscritos seja “edificante”, é plausível que a própria poeta não “visse seu próprio verso dessa forma”. O pesquisador aponta que Dickinson escrevia “para o olhar e para a escuta” (2004, p. 21), ressaltando que uma preocupação excessiva com os manuscritos pode nos levar a ignorar “uma dimensão da poesia de Dickinson que é frequentemente mal representada, se não inteiramente negligenciada por editores modernos: a inovação radical do seu ritmo” (SHOPTAW, 2004, p. 21).

Dessa maneira, Shoptaw (2004) sublinha uma característica também apontada por Cristanne Miller (2008). Dickinson pensava a poesia em termos similares aos de seus contemporâneos: como uma estrutura voltada para a escuta, cujo efeito das *performances* possíveis já era considerado na escritura do poema. Aqui

<sup>1</sup> Todas as traduções de textos anglófonos são nossas, com exceção dos poemas.

desatamos outro nó que obstrui a leitura da poesia de Dickinson: a crença de que ela escrevia em isolamento. Miller (2008, p. 395) sublinha a métrica dickinsoniana como uma ferramenta comunicacional que permitia que a poeta escrevesse de forma dialógica em relação aos fazeres poéticos de seu tempo, ainda que fosse para desafiá-los

Para Miller (2008), o apego excessivo ao aspecto visual do poema pode nos privar de um entendimento mais profundo do projeto da autora. A pesquisadora compara o manuscrito a um roteiro que “pode dar origem a numerosas *performances*” (MILLER, 2008, p. 395). A pesquisadora faz referências às variantes dos poemas, assim como ao fato de que manuscritos diferentes para o mesmo poema apresentam lineações distintas para reforçar seu argumento de que é improvável que Dickinson pensasse em “uma apresentação visual como constituindo um ‘poema’ por si só, independentemente da extensão do seu comprometimento com a circulação de seus poemas ou a autenticidade implícita da página escrita à mão” (MILLER, 2008, p. 403).

No Brasil, como discutiremos mais adiante, Augusto de Campos adere à visão de Dickinson como uma espécie de modernista *avant la lettre* e a traduz com base nesse entendimento. No entanto, ainda que para apontar aspectos idiossincráticos da poesia de Dickinson, parece-nos ser essencial entender os pontos de conversão entre sua obra e as práticas poéticas do seu tempo. Como Miller aponta: “as estruturas métricas e propriedades sonoras dos poemas de Dickinson tanto a associam mais estreitamente à arte da sua geração do que tem sido reconhecido quanto a distinguem como uma grande poeta” (MILLER, 2012, p. 21). Dessa forma, embora no final do século as normas estéticas já se encaminhassem para novos padrões – e aqui devemos lembrar que a fase mais produtiva de Dickinson se estendeu de 1860 a 1865 –, as resenhas que se seguiram à publicação dos volumes editados por Todd e Higginson (1890) foram estrondosamente positivas.

Analisando essas resenhas, Miller sublinha que Dickinson exerceu grande influência na cena literária de seu tempo. São quinhentos comentários que ela documenta de críticos cerca de quinze anos mais jovens que Dickinson. Já em sua época, “[u]m dos dois termos mais frequentemente empregados nessas

resenhas foi ‘gênio’” (MILLER, 2012, p. 21). Ademais, nelas Dickinson foi comparada a noventa e cinco outros escritores, o que “indica que ela estava longe de ser única em sua prática de dobrar formas convencionais” (MILLER, 2012, p. 21).

Dessa maneira, conscientemente ou não, traduzir Dickinson significa tomar parte em uma discussão sobre as particularidades históricas e/ou individuais de sua escrita. Pensando especificamente as características do verso dickinsoniano, Roland Hagenbüchle (1997, p. 36) afirmou que o trabalho do tradutor é complicado pelo fato de que “os poemas frequentemente servem como um ‘campo de batalha’ para o diálogo vigoroso de Dickinson com a polifonia (e heteroglossia) da sua própria cultura na Nova Inglaterra”. Parece-nos, portanto, ser interessante discutir as peculiaridades que moldaram a recepção da poesia de Dickinson no Brasil e a forma como ela foi impulsionada pelo longo histórico de traduções de seus poemas.

Em pesquisa realizada nos arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, verificamos que o primeiro artigo publicado acerca de Emily Dickinson<sup>2</sup> em um periódico brasileiro data de 1906. Esse evento reforça a noção de que Dickinson não apenas foi rapidamente absorvida pelo público estadunidense, como também foi rapidamente equiparada a Whitman no panteão de autores oitocentistas exportados como grandes poetas da literatura neoinglesa. Se levarmos em consideração que Whitman – jornalista, além de autor – publicou seu trabalho, de forma consistente, ao longo de décadas, enquanto Dickinson, a esta altura, contava exclusivamente com 10 publicações anônimas ao longo da vida e uma antologia póstuma, o fenômeno dickinsoniano é impressionante, restando claro que não houve rejeição por parte do público da época ou demora para a propagação de sua poesia. O interesse gerado por ela foi imediato, como demonstram as publicações em jornais como o *The New York Times*, que cobriam as disputas judiciais entre Lavinia Dickinson e Mabel Loomis Todd que se seguiram à publicação dos poemas (Cf. THE NEW YORK TIMES, 1894). Já na década de 1930, a poeta protagonizaria artigos especulando acerca de sua vida sentimental,<sup>3</sup> prática que também se tornaria comum em periódicos brasileiros cerca de 20 anos mais tarde.

<sup>2</sup> Consideram-se exclusivamente os periódicos cadastrados no banco de dados da BN.

<sup>3</sup> Em 4 de maio de 1930, o jornal *The Boston Herald Sunday* publicou uma matéria de cunho sensacionalista que especulava acerca da vida sentimental de Emily Dickinson, intitulada “Emily Dickinson’s Real Lover Revealed”.

No artigo publicado no *Correio Paulistano* em 16 de junho de 1906, Wenceslau de Queiroz apresenta a poeta como “a moderníssima poetiza Emily Dickinson, que conta as doçuras do *house* americano” (QUEIROZ, 1906, p. 1). De certa forma, tal observação dá o pontapé inicial para alguns dos equívocos propagados ao longo do século XX, marcando a recepção de Dickinson no Brasil. Já aqui vemos o mito da poeta reclusa cuja escrita está “à frente de seu tempo”, “moderníssima”. A essa apresentação se seguiram três décadas de silêncio acerca de Dickinson nos periódicos nacionais, até que, em 1937, uma coluna assinada por Edwin W. Adams no *Correio Paulistano* diz, mais uma vez, apresentar Emily Dickinson para o público brasileiro. O mito da poeta reclusa é reiterado, mas já aqui Dickinson é colocada lado a lado com Whitman em habilidade poética. Assim, os primeiros contatos do público brasileiro com Dickinson são enviesados pelo rótulo de poeta modernista sem que o título seja acompanhado de poemas que o demonstrem. Ou seja, tanto Queiroz quanto Adams se limitam a falar sobre Dickinson, sem compartilhar nenhum poema.

Em 22 de julho de 1938, temos a publicação do primeiro artigo de Manuel Bandeira que mencionava Dickinson no jornal carioca *Diário de Notícias*. Intitulado “A poesia moderna norte-americana”, o artigo discorre sobre o modernismo na poesia estadunidense como tendo sido originado em Edgar Allan Poe e Walt Whitman. Bandeira fala em “imagismo norte-americano” e associa Dickinson a nomes como Ezra Pound e Hilda Doolittle, chamando sua poesia de “lírica epigramática” (BANDEIRA, 1938, p. 14). Esse histórico de recepção inaugura no Brasil a tendência de ignorar uma das maiores marcas da poesia de Dickinson: sua sonoridade, a qualidade aural que constitui um imenso esforço poético de seu verso.

Apesar da problemática de reiterar um entendimento de Dickinson como poeta modernista e primordialmente imagista, o artigo de Bandeira interessa-nos pelo fato de ser assinado não apenas por um grande poeta no contexto brasileiro, mas pelo primeiro tradutor de Dickinson em língua portuguesa. No artigo, ele cita o poema “I never lost as much but twice –” (Fr39),<sup>4</sup> já traduzido por ele juntamente a “I died for Beauty – but was scarce” (Fr448) dez anos antes. As traduções foram publicadas na revista *Para Todos*, sob os títulos de “À porta de Deus” e “Beleza e Verdade” e inseridas em uma crônica

<sup>4</sup> Seguimos o formato de citação recomendado para a produção acadêmica dickinsoniana pela Emily Dickinson International Society. A numeração dos poemas reproduz a apresentada na edição de R. W. Franklin (Fr). Cartas são citadas seguindo a numeração da edição de Thomas Johnson (L).

intitulada “Poesia”, conforme nos informa o banco de dados sobre Dickinson no Brasil elaborado por Carlos Daghljan e disponibilizado no portal da UNESP. Percebemos assim que a recepção da poesia de Dickinson no país é possibilitada inicialmente por uma convergência entre publicações em veículos jornalísticos – periódicos e revistas – e um anseio de oferecer ao público-leitor uma experiência de leitura da poeta no idioma local, esforço inaugurado por Bandeira e levado adiante por uma série de tradutores.

O ruído iniciado no Brasil por Queiroz e Adams não apenas estabelece uma identidade modernista-imagista para o texto de Dickinson sem que se crie um público leitor de sua obra, mas também inaugura uma tradição tradutória que invariavelmente incorre na divulgação de noções equivocadas consolidadas por meio da repetição, como faz Bandeira. Ainda que o apego aos lugares-comuns associados ao nome de Dickinson não seja um fenômeno exclusivamente brasileiro, o descompasso entre o desenvolvimento de uma cultura tradutória em ebulição e uma cultura crítica que se estabeleceu lenta e timidamente permitiu que, de certa forma, as noções equivocadas se cristalizassem, orientando cada nova leva de traduções. Ademais, com a demora no desenvolvimento de um aparato crítico local, as traduções definiram forte e quase exclusivamente a recepção da poesia de Dickinson no país.

Em *Translation/History/Culture: A Sourcebook* (1992), André Lefevere trata da tradução como reescritura do texto original. O teórico argumenta que, independentemente de sua intenção, toda reescritura “reflete uma determinada ideologia e uma poética e dessa forma manipula a literatura para funcionar em uma dada sociedade de dada forma” (LEFEVERE, 1992, p. xi). Assim, percebemos o quão importante é compreender o ânimo com o qual a poesia de Dickinson foi recebida no país para rastrear de que forma as noções apresentadas inicialmente – a “imagista” de Manuel Bandeira, por exemplo – influenciaram o entendimento que seus tradutores brasileiros fizeram da autora ao longo dos anos. Se a tradução é, ao ver de Lefevere (1992, p. 1), “um canal aberto – frequentemente não sem certa relutância – pelo qual influências estrangeiras podem penetrar a cultura nativa, desafiá-la, e até contribuir para subvertê-la”, a poesia de Dickinson exerceu esse papel subversor pela visão do seu

primeiro tradutor que, independentemente de suas intenções, atuou no sentido de fomentar uma leitura de Dickinson como paradigmática de seu próprio tempo.

Vale notar que as primeiras traduções brasileiras são prejudicadas por terem como texto base as publicações iniciais da obra de Dickinson, editada em 1890 por Mabel Loomis Todd e Thomas Higginson e, mais tarde, pela sobrinha da poeta, Martha Dickinson Bianchi, com a assistência de Alfred Leete Hampson (1914). É a partir da edição de Thomas H. Johnson (1955) que as práticas de padronização, inserção de títulos e regularização de pontuação, características das edições anteriores, são questionadas e abandonadas. Dessa forma, temos uma longa mediação entre os poemas preservados da poeta e as traduções publicadas no Brasil até ao menos a década de 1960.

Contida na mediação da obra por seus editores estadunidenses está o elemento da seleção, questão que marca a tradução da obra de Dickinson no contexto brasileiro. O extenso texto original – a obra poética completa – foi historicamente apresentado no país na forma de seleções e antologias que elegiam, entre os quase 1800 poemas de Dickinson, algumas dezenas de poemas sem um critério claro para além da preferência pessoal do tradutor. Em *Observations sur l'art de traduire* (1758), ensaio que integra o prefácio de sua tradução de obras de Tácito, Jean le Rond d'Alembert defende a faculdade de seleção do tradutor como método para “enriquecer nossa literatura com o melhor que eles realizaram”: “traduzi-los em extratos não é mutilá-los, mas sim pintá-los ressaltando suas qualidades” (D’ALEMBERT, 1758, *apud.* LEFEVERE, 1992, p. 106). O que está em jogo aqui é a crença iluminista num sistema de valores que leva ao progresso da cultura, o que garante ao tradutor o direito de avaliar, julgar e decidir sobre quais passagens seriam “dignas” de tradução.

Essa ideia de “ressaltar as qualidades” por meio da seleção baliza a própria noção de antologia, uma questão interessante para qualquer questionamento da canonização de textos e autores. No caso de Dickinson, os poemas mais populares são invariavelmente retraduzidos a cada novo esforço, enquanto muitos permanecem inéditos em português. Entendemos que a tradução da obra completa de Dickinson é um desafio não apenas tradutório, mas editorial, que tem

sido empreendido em português somente recentemente por Adalberto Müller, que publicará, em 2019, o primeiro volume da sua tradução da poesia completa de Dickinson (MÜLLER; BRIGIDA, 2019). Mesmo com essas ressalvas, é importante admitir que a tradução de variações de uma mesma seleção atua no sentido de reforçar lugares-comuns acerca de temas predominantes ou filiações poéticas de Dickinson.

Se, como Cristanne Miller (2012) preconiza, devemos considerar a poesia de Dickinson em seus elementos estruturantes – ritmo e métrica –, é interessante notar que a poesia anglófona, predominantemente não silábica, mas baseada em *stress*, apresenta grande dificuldade para o tradutor local, que tratará de fazer difíceis escolhas para trabalhá-la em nossa tradição poética, cujo verso é comumente organizado em esquemas silábicos. Hoje, sabemos que, nos estudos de tradução, como reforça Armin Paul Frank (1991), não cabe pensar no produto da tradução como um equivalente a um original: trata-se de um novo texto. Nesse sentido, o par inglês-português revela muito do que Frank explica ao afirmar que “a tradução, em adição à mudança de língua, também envolve uma mudança de sistema métrico, como do quantitativo para o acentual-silábico, a natureza do verso também sofrerá mudanças drásticas” (1997, p. 16). No entanto, é interessante notar que, mediados pela recepção de Dickinson como imagista e pela dificuldade da tradução de sua sonoridade para o português, as escolhas de grandes tradutores brasileiros, muitas vezes, se permitem perder os sentidos que os sons de seus poemas elaboram para o leitor de língua inglesa.

Em artigo publicado em edição especial do *Emily Dickinson Journal*, dedicada à tradução de Emily Dickinson, em 1997, Roland Hagenbüchle procura abordar alguns entraves práticos comumente enfrentados por tradutores de Dickinson. O pesquisador elabora uma análise comparativa de dificuldades e facilidades oferecidas pelo alemão e pelo italiano como línguas-destino de poemas de Dickinson, concebidos em inglês. Pelas afinidades históricas entre as línguas germânicas, Dickinson consegue ser lida em alemão em todo seu esforço sonoro. Já em línguas românicas, em geral, são oferecidas aos leitores “versões filologicamente exatas, renunciando à ambição de reproduzir os padrões fônicos e prosódicos do texto fonte” (HAGENBÜCHLE, 1997, p. 31). Ou seja, a “qualidade musical”,

<sup>5</sup>Hagenbüchle também trata de outras dificuldades que podemos associar à tradução de Dickinson para o português, como o acervo limitado de palavras monossilábicas no nosso vocabulário quando comparado ao inglês. Sendo a poesia de Dickinson tão concisa e elíptica, esse aspecto abre a nossa discussão para outro nível de dificuldade para tradutores dos versos da poeta. Outra questão se apresenta no nível morfológico, no tocante à consistência com a qual consociações etimológicas ocorrem na língua. Enquanto línguas como o alemão e, pensando nas línguas românicas, o italiano e o português apresentam uma alta incidência de consociação, com uma relação de identificação fácil entre o substantivo e seu adjetivo correspondente (sangue - sanguíneo; campo - campestre), o inglês é "notavelmente caracterizado pela dissociação etimológica: word - verbal, mouth - oral, etc" (HAGENBÜCHLE, 1997, p. 32). Tal dissociação "é responsável pela existência de 'palavras duras' de origem latina que tendem a se destacar na língua. Sua posição isolada dá a elas uma qualidade de requinte que Dickinson amava explorar" (HAGENBÜCHLE, 1997, p. 32). Enquanto, na língua inglesa, o emprego dessas palavras em meio a outras de origens anglo-saxônicas tem o efeito de destacá-las ou, por vezes, subverter o padrão do verso do iâmbico para o trocaico ou vice-versa, em português, isso não acontece, já que são palavras correntes na língua.

tão característica da poesia de Dickinson em sua própria língua, é um esforço pelo qual, por vezes, não se enveredam os tradutores de línguas não acentuais (HAGENBÜCHLE, 1997, p. 31) - esforço esse que revelaria outras filiações poéticas de Dickinson, seu pertencimento enquanto poeta oitocentista.<sup>5</sup>

Como exemplo concreto dos problemas de recepção e tradução de que tratamos, propomos uma leitura comparativa de duas estratégias para a tradução de "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260). O critério utilizado para a seleção das premiadas traduções de Aíla de Oliveira Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) e Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986), em detrimento daquelas oferecidas por Xavier Placer (1976), Jorge de Sena (1978), Helena Alvim Ameno (1978), Márcia Biato (1994), Isa Mara Lando (1999), Lucia Olinto (1999) e José Lira (2006), foi o alcance e penetração das referidas traduções no contexto editorial brasileiro e o fato de serem traduções representativas das duas práticas tradutórias que almejamos discutir. A primeira, cujo exemplo mais popular é o de Aíla de Oliveira Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985), opta por traduzir o primeiro verso sem dupla negativa, isto é, o eu-lírico afirma "Eu sou Ninguém", estabelecendo um discurso que reflete diretamente o jogo de Dickinson. A segunda, encabeçada por Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986), opta pela dupla negativa "Não sou Ninguém", que distancia a tradução da estrutura dickinsoniana e a estabelece, com mais firmeza, nas práticas discursivas correntes no português. Pensando as traduções de Gomes e Campos por meio das lições de Lefevere (1992), abordamos as referidas traduções de "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260) como reescrituras que abdicam da ilusão de fidelidade. Destarte, ao comparar o trabalho desses dois tradutores, interessa-nos produzir uma crítica da Emily Dickinson brasileira, sopesando as perdas e ganhos que resultam dessa reescritura local da poeta de Amherst.

### Eu sou Ninguém - Não sou Ninguém

O poema "I'm Nobody! Who are you?" já havia sido traduzido para o português em quatro ocasiões, quando, em 1985, Aíla de Oliveira Gomes publicou *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. Embora não tenhamos acesso ao trabalho de Rolmes Barbosa, sabemos que se trata de tradução parcial

do poema publicada em 1948. Na década de 1970, foram produzidas três novas traduções para o poema. Enquanto Xavier Placer (1976) e Helena Alvim Ameno (1978) mantiveram a sentença “I’m Nobody!” como afirmativa, preservando o ponto de exclamação do original, Jorge de Sena (1978) foi o primeiro tradutor a aproximar a sentença do seu uso mais corrente no português, com uma dupla negativa: “Não sou Ninguém!”. No que toca esta primeira declaração – a partir da qual o monólogo do poema se desenrola –, Aíla de Oliveira Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) se encaixou na tradição até então predominante de manter a frase como asserção de identificação: “Eu sou Ninguém. E você?”, diz o primeiro verso da tradução da professora e pesquisadora.

Em 1986, Augusto de Campos publicaria sua tradução em *O Anticrítico*, que se estabelece como uma espécie de ponto de virada nas práticas tradutórias para esse poema. É razoável conjecturar que todos os tradutores que se debruçaram sobre esse poema após 1986 tenham trabalhado como leitores de Dickinson e de Campos. Uma evidência disso é que, enquanto em traduções até 1985 predominava a forma positiva no verso inicial – “Sou Ninguém (!/.)” –, após 1986 apenas três tradutores optaram por essa forma (um deles português), enquanto outros cinco (dois deles portugueses) optaram pela dupla negativa. Também devemos lembrar que a versão de Campos foi publicada novamente em sua coletânea de 2008 – oportunamente intitulada *Emily Dickinson – não sou ninguém* – e que Isa Mara Lando publicou sua tradução em duas coletâneas diferentes, a primeira em 1999 e a segunda em 2010. A predominância dessa estratégia se torna palpável, portanto, após 1986, o que sugere o alcance da tradução realizada pelo conceituado poeta.

Resta estabelecer, no entanto, possíveis vantagens e desvantagens oferecidas por cada estratégia. Traduções tão contrastantes entre si, como as abordadas neste trabalho, inevitavelmente definem ou alteram a experiência do leitor. Roland Hagenbüchle aponta que, para realizar um trabalho bem-sucedido, o tradutor precisa “determinar todos os aspectos considerados essenciais no texto-fonte (tema, prosódia, tom, contexto cultural, etc.)” (HAGENBÜCHLE, 1997, p. 33). A segunda escolha, ele defende, concerne à unidade básica de tradução: o verso, a estrofe, ou o poema como um todo.



O fato de Gomes ter dedicado uma seção do seu livro para oferecer notas acerca de cada poema traduzido é um ponto alto do seu projeto, pois compartilha com o leitor/pesquisador os problemas e as soluções que encontrou, além de informar a interpretação que faz, como leitora, de cada poema sobre o qual se debruça na tarefa da tradução. Ela descreve o poema à luz da sua própria interpretação da biografia de Dickinson, afirmando ser esse um dos poemas em que “O pronome *I* mais se identifica com Emily Dickinson, de Amherst” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179), embora reconheça que a própria poeta declarou não coincidir com seu eu-lírico. Para Gomes, o poema serve como explicação “em tom de gracejo” do “gosto muito sincero da obscuridade” e o “desdém da autopromoção” de Emily Dickinson (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179). Conclui, enfim, que a poeta “escrevia para si mesma e, às vezes, para um grupo restrito de privilegiados de ocasião” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179).

Ainda que sintamos, em sua avaliação e em seu uso das cartas da poeta, vestígios das noções equivocadas que discutimos na primeira seção deste artigo, Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) estabelece uma estratégia de tradução interessante para o poema em questão. Diante das elucubrações que a tradutora expõe acerca da subjetividade da poeta, é interessante citar a nota que Cristanne Miller anexa a esse poema em *Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them* (2016), observando que um poema anônimo intitulado “Nobody by Somebody” foi publicado no *Hampshire and Franklin Express* em 4 de abril de 1856, periódico do qual Dickinson era leitora e que está disponível na Houghton Library (DICKINSON; MILLER, 2016, p. 751). Miller informa, ainda, que o poema anônimo traz o verso “*Sign yourself ‘nobody,’ quick as you can*” (assine seu nome como “ninguém” o mais rápido possível), ocorrência que sugere possível instância de intertextualidade no poema em questão.

É interessante, no entanto, que, para além dessas especulações, Gomes demonstre uma preocupação elementar com o tratamento da estrutura do poema em sua reescritura em português. Ela identifica, como problemas centrais no processo de tradução, a questão do tom “vivaz e travesso” do original e, principalmente, a “reprodução de um ritmo ora contraído, ora expandido, às vezes (como se o poeta já tivesse em mente, desde o início, a imagem que iria usar), em saltos de sapo” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179). É interessante também a solução que Gomes encontra no português para a predominância de “combinações de oclusivas com nasais (‘nobody’, ‘banish’, ‘somebody’, ‘name’, ‘day’, ‘admiring bog’) e

uma insistência no som vocálico, redondo, do /ə/”, recorrendo a “nasalizações fechadas (‘ninguém’, ‘também’, ‘hein’, ‘enfadonho’, ‘alguém’) e fricativas palatais (‘coaxando’, ‘charco)’” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179). A tradutora avalia, ainda, que as rimas e assonâncias “parecem satisfatórias, principalmente porque ‘sapo’ e ‘charco’ se ‘esborracham’ tão bem como, a seu modo, ‘frog’ e ‘bog’” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 179). A perspicácia da tradutora se destaca, por exemplo, no par de rimas segredo/degredo. Assim, o aspecto sonoro do poema conjurado por Gomes oferece ao leitor lusófono uma experiência de leitura que também é oferecida ao leitor anglófono de Dickinson.

Por fim, parece-nos feliz a escolha de Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) por traduzir “I’m Nobody!” como “Eu sou Ninguém.”, embora algo da assertividade da exclamação que abre o poema se perca na substituição pelo ponto final. O eu-lírico de Dickinson exclama ser Ninguém, convidando seu interlocutor imediato a experimentar ser Ninguém também – a se assinar “Ninguém”. Entendemos que uma das leituras possíveis que esse poema nos proporciona é justamente a de uma reflexão metapoética. Como Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) observa, a questão de aparências, fama e as peculiaridades dos códigos sociais frequentemente figuram em poemas de Dickinson. Aqui, ela parece refletir sobre o lugar do poeta naquilo que é escrito. Ele surge como um Ninguém que convida outro Ninguém invisível – o leitor – a formar uma sociedade secreta de forasteiros que se recusa a se anunciar como tal justamente pela ameaça do banimento – ou, na versão alternativa do poema, da publicização. A identificação entre eu-lírico e interlocutor é primordial para que o poema surta o efeito de gerar cumplicidade. Nesse sentido, o poema de Gomes é extremamente bem-sucedido ao produzir a ideia de uma troca de confidências entre eu-lírico e leitor: “Eu sou Ninguém. E você? / É Ninguém também? / Formamos par, hein? Segredo – / Ou mandamos pr’o degredo” (DICKINSON; GOMES, 1985, p. 61).

Retornando a Hagenbüchle, parece-nos que, na referida tradução, Gomes opta por se manter próxima da estrutura sonora para tornar possível uma reescritura do tom do poema. Ademais, no contexto do poema, é justamente a forma verbal afirmativa, uma assertividade positiva de quem não deixa de *ser* por se afirmar ninguém, que orienta a construção da primeira estrofe, convidando o leitor a compartilhar de uma identificação, uma afirmação da diferença.

Por outro lado, se Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) usa a qualidade sonora do português para atingir o efeito aural tão

característico de Dickinson, Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986) parece seguir aquilo que André Lefevere aponta como o impulso para reformular o poema “nos termos da poética da sua própria cultura, simplesmente para torná-la agradável ao novo público e para garantir que a tradução seja, de fato, lida” (LEFEVERE, 1992, p. 26). Publicado originalmente em *O Anticrítico* (1986), o poema “Não sou Ninguém! Quem é você?” foi absorvido e amplamente propagado no contexto da cultura brasileira. O sucesso popular de *Emily Dickinson: não sou ninguém* é atestado pela publicação de uma segunda edição revisada em 2015 e subsequente reimpressão em 2017. Além disso, treze dos poemas traduzidos nessa antologia foram musicados por Cid Campos em seu álbum em homenagem a Dickinson, *Emily* (2017).

No que pese o brilhantismo inegável de Augusto de Campos e sua admirável dedicação à difusão da poesia de Emily Dickinson no Brasil, é preciso lançar um olhar crítico sobre as implicações das suas escolhas tradutórias no contexto da poética dickinsoniana. “Não sou Ninguém! Quem é você?” é um poema brasileiro bem-sucedido que se sustenta por si só. Ainda assim, a questão de como podemos pensá-lo numa relação dialógica com o poema de Dickinson nos interessa. Conforme aponta Lefevere, “as adaptações que tradutores encontram entre a poética do original e a poética de sua cultura oferecem uma compreensão fascinante dos processos de aculturação” (LEFEVERE, 1992, p. 26).

Visamos pensar, no caso específico de “I’m Nobody! Who are you?”, a forma como Campos concebe o poema, como ela afeta sua reescrita e quais são as características que o tradutor está disposto a perder a fim de ressaltar outras. Como aponta Hagenbüchle, apesar da necessidade de o tradutor abrir mão de determinados atributos do poema, há certas “características constitutivas em um dado texto cuja perda ou má-representação levam a distorções sérias” (1997, p. 34).

Em *O Anticrítico*, Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986) anunciava uma visão de Dickinson que ecoava a noção da poeta como gênio recluso que rejeita a fama e escreve para si. Isso parece resultar, assim como no caso de Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985), de uma leitura fora de contexto das cartas de Dickinson, particularmente de sua correspondência inicial com Thomas Higginson (1958). Reforça-se assim uma noção de que Dickinson teria sido mal compreendida e rejeitada por aquele que se tornaria seu primeiro editor ao lado de Mabel Loomis Todd. Campos acusa Higginson de, àquela altura, não “compreender inteiramente” a

poesia de Dickinson, “incapaz de enquadrá-la nos cânones vigentes” (CAMPOS, 2015 [2008], p. 17). Campos prossegue, apontando que, embora o crítico “percebesse a originalidade da autora, o andamento dos seus poemas lhe pareceu, então, ‘espasmódico’, e seus versos, ‘descontrolados’” (2015, [2008], p. 17-18). O tradutor interpreta, ainda, o conselho de Higginson para que Dickinson não publicasse seus poemas de imediato como desencorajamento (2008, p. 17-18).

No entanto, Campos não leva em conta a referência que Higginson fez aos chamados poetas espasmódicos. Dickinson, por sua vez, aparenta ter recebido o elogio como tal, tendo em vista que um dos aspectos de sua afinidade com Higginson no início da correspondência foi precisamente o gosto compartilhado por Robert Browning, um dos poetas ditos espasmódicos. Esse equívoco já foi abordado por Cristanne Miller:

Em 1862, Thomas Wentworth Higginson não condena o verso de Dickinson como estando desafinado em relação ao de seus contemporâneos. Ele o chama de “espasmódico” – o nome dado a um grupo de poetas radicais e polêmicos que Dickinson admirava – incluindo Keats, Shelley, Byron, Barrett Browning, o jovem Tennyson, De Quincey, Alexander Smith e Emily Brontë. A admiração de Dickinson pelo casal Browning, Keats e Tennyson é de conhecimento geral. (MILLER, 2012, p. 22)

Por fim, a aura de mistério em torno de Dickinson é reforçada por Campos em sua afirmação de que “pouco se sabe de suas leituras” (2015, p. 18), noção hoje contrariada por pesquisas como a de Miller (2012), que se voltam para a biblioteca da família Dickinson ou para a correspondência completa da escritora, além do livro de Jack L. Capps inteiramente dedicado a mapear as leituras da poeta, *Emily Dickinson's Reading, 1836-1886* (1966), já célebre à época de Campos. Esses mal-entendidos de uma leitura não contextual das cartas de Dickinson parecem reforçar, aos olhos de Campos, certas noções que vêm a orientar sua tradução de “I’m Nobody! Who are you?”.

Embora à época da publicação de *Não sou Ninguém*, em 2008, a edição de R. W. Franklin (cuja existência Campos reconhece em sua introdução) já estivesse disponível há quase duas décadas, o tradutor escolhe manter a edição de Johnson como texto-base sem, no entanto, compartilhar suas motivações (Cf. CAMPOS, 2015 [2008], p. 24). A tradução do poema não sofreu nenhum tipo de revisão em relação àquela

publicada em 1986 em *O Anticrítico*. A prática de Campos faz necessário que leiamos suas traduções de Dickinson como reinterpretações poéticas que realocam a poeta para o contexto da poesia concreta no Brasil. Isto é, embora constituam poemas interessantes que reescrevem Dickinson, são reflexos de uma interpretação específica que o poeta brasileiro faz da poeta estadunidense. Campos identifica na poeta, por exemplo, “nítida, mesmo no tratamento dos temas mais abstratos, a emergência material da palavra-coisa, objetual, palpável” (2008, p. 21), proposição que não desenvolve ou discute em termos das práticas poéticas de Dickinson, mas à luz da sua própria concepção de poesia. Assim, fica patente que enquanto Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) procura dialogar com Dickinson, o esforço de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986) é no interessante sentido de recriá-la como sua contemporânea.

A interpretação livre e extremamente brasileira de Campos reflete-se na sua escolha de traduzir “I’m Nobody!” pela coloquial dupla negativa “Não sou Ninguém!”, que, de fato, soa muito mais como uma construção do português brasileiro do que “Eu sou Ninguém” de Gomes (DICKINSON; GOMES, 1986). Devemos observar, no entanto, que o poema de Dickinson também exerce a faculdade de gerar um estranhamento linguístico. Embora não seja uma construção incomum, a personificação do pronome indefinido “Nobody”, que se consolida quando o eu-lírico questiona o leitor se ele compartilha dessa (não)identidade, vai contra o senso comum que leria este *Nobody* como anulação, não reafirmação, de uma subjetividade. O fio condutor do sentido da estrofe dickinsoniana é quebrado pela dupla negativa quando, no segundo verso, o eu-lírico de Campos complementa a primeira pergunta (“E você?”) com outra: “Ninguém – Também?”. Considerando-se a afirmação de não ser Ninguém, o efeito de identificação é perdido nessa escolha tradutória.

Enquanto Dickinson utiliza a estrofe como unidade composicional, Campos utiliza o verso, marca de sua própria prática poética. A intimidade entre cúmplices do poema – mantida por Gomes – é um aspecto que Campos atenua ao quebrar a estrofe, embora seu ritmo, cujo esquema de rimas soa como um jogo de palavras, recrie o tom de leveza da provocação dickinsoniana: “Não sou Ninguém! Quem é você?”

/ Ninguém – Também? / Então somos um par? / Não conte! Podem espalhar!” (DICKINSON; CAMPOS, 2015 [2008], p. 55).

Ao idealizar Dickinson como uma espécie de gênio incompreendido e transformá-la em uma poeta de seu tempo, Campos (1986) formula uma crítica nominal à fama que vem a reger a rima da segunda estrofe do poema. Ou seja, o irreverente e ambíguo par que fecha a estrofe de Dickinson, *frog* (sapo) e *bog* (pântano, brejo), que ridiculariza o “Alguém” a quem a poeta e seu leitor se opõem em conversa, é transformado em uma crítica definitiva na rima de Campos, “Fama”/“Lama”. Se uma das maiores características do verso dickinsoniano se articula na sustentação da dúvida e da ambiguidade jocosa de sua poesia aural, isso se perde na reformulação de Campos: “Que triste – ser – Alguém! / Que pública – a Fama – / Dizer seu nome – como a Rã – / Para as palmas da Lama!”.

Para além disso, nessa vocalização da certeza de Dickinson contra a fama, está em jogo um último nó que por fim desatamos: embora não tenha sido consistentemente publicada em vida, desde 1858, Dickinson começou a preservar sua obra, o que pode ser interpretado como um esforço para vir a ser lida, reconhecida, ser poeta (MILLER, 2012, p. 180). Por mais que seja um grande poema na construção de Dickinson no Brasil, a interpretação de Campos é equivocadamente mediada pela recusa de Dickinson a ser reconhecida, algo que é perpassado por todos os problemas de recepção que enumeramos aqui. Se Dickinson diz “eu sou” para complicar noções identitárias, Campos (1986) diz “eu não sou” para formular um argumento definitivo contra a fama – algo que ainda permanece cristalizado nas figurações de Dickinson mundialmente, dos palcos às telas, e certamente em suas reescrituras brasileiras.

Em conclusão, embora Emily Dickinson seja um nome célebre no Brasil e as contribuições do Professor Carlos Daghlían (1938-2016) tenham representado um grande avanço para a consolidação dos estudos dickinsonianos no país, a abordagem crítica da obra da autora continua a ser um desafio. Nossa língua, como vimos, conta com uma longa tradição tradutória da obra de Dickinson, que teve início em 1928, com Manuel Bandeira. No entanto, essa tradição é marcada pela problemática recepção de Dickinson mundialmente – por isso nosso passo para trás objetivou desconstruir alguns mitos

acerca da vida e obra da poeta na cena cultural oitocentista. Ao ler o poema “I’m Nobody! Who are you?” (Fr260), especificamente, observamos duas estratégias de tradução que resultam em dois poemas radicalmente distintos que coexistem na cultura-destino e que encenam esses problemas da recepção de Dickinson. Em última análise, pretendemos, com este artigo, provocar uma discussão acerca da tradução do verso lírico de Emily Dickinson no Brasil e sua influência na circulação e recepção da poética dickinsoniana. Esperamos, assim, fomentar um debate crítico sobre a escrita de Dickinson, nossa eterna contemporânea, mas que também existiu em um contexto específico que não pode ser ignorado. Além disso, acreditamos que um entendimento mais profundo acerca de sua extensa obra tem o potencial de contribuir para reatualizações de seus versos para, enfim, influenciar novas manifestações artísticas, poéticas e críticas no Brasil nas próximas décadas do século XXI.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, E. W. Nem Todos Sabem – A Poesia de Emily Dickinson. *Correio Paulistano*. São Paulo, ano 83, n. 24.854, p. 2, 24 mar. 1937. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_08/17442](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_08/17442). Acesso em: 19 out. 2019.

BANDEIRA, M. A poesia moderna norte-americana. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 3826, p. 14, 22 jul. 1938. Disponível em: <https://bit.ly/2VdexcB>. Acesso em: 16 fev. 2019.

CAMPOS, A. de (org). *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Tradução de Augusto de Campos. 2. ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015. [2008]

CAPPS, J. L. *Emily Dickinson’s reading, 1836-1886*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966.

DICKINSON, E.; MILLER, C. (ed.). *Emily Dickinson’s Poems: As She Preserved Them*. Cambridge, MA: Belknap Press, 2016.

DICKINSON, E.; FRANKLIN, R. W. (ed.). *The Poems of Emily Dickinson. (Reading Edition)*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

DICKINSON, E.; JOHNSON, T. H. (ed.). *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1958.

DICKINSON, E.; CAMPOS, A. de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DICKINSON, E. GOMES, A. de O. (org.). *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. Tradução por Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: TA Queiroz, 1985.

FRANK, A. P. Constraints upon Expression and Potential for Expression: On the Poetics and Practice of Verse Translation. *The Emily Dickinson Journal*, v. 6, n. 2, p. 4-27, 1997.

\_\_\_\_\_. Translating and Translated Poetry: The Producer's and the Historian's Perspective. In: FRANK, Armin Paul. *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

HAGENBÜCHLE, R. Translating Dickinson: The Translator as Cultural Ambassador Traduttore, Traditore. *The Emily Dickinson Journal*, v. 6, n. 2, p. 28-37, 1997.

LEFEVERE, A. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London: Routledge, 1992.

MILLER, C. Dickinson's Structured Rhythms. In: SMITH, Martha Nell; LOEFFELHOLZ, Mary (ed.). *A Companion to Emily Dickinson*. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2008. p. 391-414.

MILLER, C. *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. Amherst, MA: Univ of Massachusetts Press, 2012.

MÜLLER, A; BRIGIDA, M. S. A tradução da poesia completa de Emily Dickinson: Entrevista com Adalberto Müller. *Emily Dickinson Brasil*. 18 fev. 2019. Disponível em: <http://emilydickinson.com.br/2019/02/18/a-traducao-da-poesia-completa-de-emily-dickinson-entrevista-com-adalberto-muller/> Acesso em: 23 fev. 2019.

QUEIROZ, W. de. O Perigo Feminista. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 52, n. 15.382, p. 1, 16 jun. 1906. Disponível em: <https://bit.ly/2SoJgBM>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SHOPTAW, J. Listening to Dickinson. *Representations*, v. 86, n. 1, p. 20-52, 2004.

THE NEW YORK TIMES. New Publications; Letters of Emily Dickinson, Edited by Mabel Loomis Todd. Two volumes, Boston: Roberts Brothers. \$1 per volume. *The New York Times*, New York, ano 34, n. 12.043, p. 23, 25 nov. 1894. Disponível em: <https://nyti.ms/2tEax9b>. Acesso em: 22 fev. 2019.

### **ANEXO 1 - Poema de Emily Dickinson, "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260)**

I'm Nobody! Who are you?  
Are you - Nobody - too?  
Then there's a pair of us!  
Don't tell! they'd banish us - you know! [they'd] *advertise*  
How dreary - to be - Somebody!  
How public - like a Frog -  
To tell your name - the livelong June - [To tell] *one's*  
To an admiring Bog!

### **ANEXO 2 - Tradução de Aíla de Oliveira Gomes, "Eu sou Ninguém. E você?"**

Eu sou Ninguém. E você?  
É Ninguém também?  
Formamos par, hein? Segredo -  
Ou mandam-nos pr'o degredo.

Que enfadonho ser alguém!  
Tão público - como o sapo  
Coaxando seu nome, dia vai, dia vem  
Para um boquiaberto charco.

### **ANEXO 3 - Tradução de Augusto de Campos, "Não sou Ninguém! Quem é você?"**

Não sou Ninguém! Quem é você?  
Ninguém - Também?  
Então somos um par?  
Não conte! Podem espalhar!

Que triste - ser - Alguém!  
Que pública - a Fama -  
Dizer seu nome - como a Rã -  
Para as palmas da Lama!

## **Abstract**

### **To Be or Not to Be Nobody: Emily Dickinson in Two Brazilian Translations**

*This article resumes a discussion of the problems inherent to the editing and reception of Emily Dickinson's oeuvre to address the also problematic selection and translation of the American poet's work in Brazil. Following the recontextualization proposed by Cristanne Miller (2012) and André Lefevere's translation theory (1992), we offer a comparative reading of two Brazilian translations of the poem "I'm Nobody! Who are you?" (Fr260) – one by Aíla de Oliveira Gomes (DICKINSON; GOMES, 1985) and the other by Augusto de Campos (DICKINSON; CAMPOS, 1986) – to analyse the relationship between translation and reception while also questioning the canonical myth of Dickinson's poetic isolation.*

**Keywords:** *Emily Dickinson; poetry; translation.*