

“Olha a minha carta para o mundo”: primeira tradução da poesia completa de Emily Dickinson para o português

João Moura Fernandes^a 

Resenha de:

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Campinas: Editora da Unicamp, 2020. v. 1.

Nesta resenha sobre a primeira publicação da *Poesia completa* de Emily Dickinson em língua portuguesa, discutimos as diretrizes do sólido projeto editorial, crítico e tradutório concebido por Adalberto Müller. Nosso foco foi o *Volume 1 – os fascículos*, publicado em 2020 pelas Editoras da Universidade de Brasília e da Unicamp. Simultaneamente à apresentação do projeto e das características do volume, comentamos dados fulcrais à compreensão da importância da obra de Dickinson e da edição brasileira ora em análise.

Emily Dickinson (1830–1886) é amplamente reconhecida como uma das mais importantes vozes da poesia de língua inglesa de todos os tempos. Sua relevância pode ser atestada pelo diálogo que variadas gerações de poetas, tradutores e críticos têm estabelecido com a sua poesia há décadas, mas também pela centralidade da sua obra nos currículos das universidades estadunidenses e britânicas. A sua condição de poeta maior, no entanto, da prateleira de William Shakespeare, Walt Whitman e poucos outros, em um

Recebido em: 01/09/2021

Aceito em: 01/11/2021

^aUniversidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: jpmf96@gmail.com

Como citar:

FERNANDES, J. M. “Olha a minha carta para o mundo”: primeira tradução da poesia completa de Emily Dickinson para o português. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 430-442, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51454>>

panteão historicamente povoado só por homens, só pôde ser consolidada com bastante atraso, já que praticamente todos os seus poemas foram descobertos e publicados postumamente.

Nascida em Amherst (Massachusetts, EUA), Emily Dickinson saiu poucas vezes da cidade, tendo passado a maior parte da vida reclusa. Ela não se retirou em respeito aos bons modos da sociedade oitocentista da Nova Inglaterra, pelo contrário: recusou o matrimônio, que entendia ser uma prisão, confrontando as expectativas da sociedade patriarcal estadunidense pré-guerra civil; recusou publicamente a fé cristã, contrariando o puritanismo da sua época; e exerceu intensa atividade criativa e intelectual, algo que, apesar dos ventos progressistas dos estados americanos do norte, ainda soava escandaloso para uma mulher. É certo que as condições de vida resultantes desses posicionamentos pessoais - a de solteira sustentada pelos pais, a de crente não dogmática e a de detentora do seu próprio tempo, espaço e privacidade - a ajudaram a escrever de modo experimental e prolífico, mas elas não explicam o grau de dedicação e responsabilidade que dispensou à escrita, ainda mais se levarmos em consideração que sua obra foi mantida em sigilo.

O controverso posicionamento de Dickinson quanto aos próprios textos e os descaminhos editoriais atravessados pela sua obra são temas centrais do prefácio ao *Volume 1*, intitulado “Ouro lento’: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade” (MILLER, 2020). O texto, assinado por Cristanne Miller, demonstra como a opção de Dickinson pela não publicidade, que poderia ser explicada pela condição da mulher na Massachusetts oitocentista, deve-se a motivações pessoais. A poeta tinha total consciência de que escrevia seus poemas para a posteridade. Seu objetivo presente era escrever poesia, aprimorar a própria arte, desenvolver sua criatividade e alcançar uma espécie de transcendência poética - não lhe interessava a fama e não lhe preocupavam as validações externas. Em poemas e correspondências, a fama e a publicidade são ceticamente rejeitadas pela autora, que as apresenta como causas da morte, seja da criatividade, da poesia ou da alma: “Publication - is the Auction / of the Mind of Man”, (Publicação - é o Leilão / Da Mente Humana) (DICKINSON, 2020, p. 734-735), lê-se em poema do fascículo 37; “Fame is a fickle food / [...] / Men eat of it and die”, (A fama

é uma comida movediça / [...] / O homem come dela e morre) (DICKINSON, 2020, p. 10-11).

Segundo Cristanne Miller, apenas dez dos mais de 1800 poemas legados por Emily Dickinson foram publicados em vida, todos sem o seu consentimento. Apenas 500 chegaram a circular entre amigos e conhecidos, geralmente em cartas. Todo o restante foi descoberto após a sua morte, grande parte organizada em fascículos - conjuntos de folhas que ela dobrava e costurava como folhetos nos quais, entre 1858 e 1864, copiou as versões mais definitivas dos seus poemas. Em 1891, com base no arquivo de Dickinson, Mabel Loomis Todd e Thomas Higginson fizeram a sua primeira publicação em livro. Bem-intencionados, os editores acreditavam fazer um serviço à poeta ao “corrigir” para formas mais convencionais aquilo que entendiam como erros técnicos ou equívocos da autora. Tais “correções”, a rigor, interferiram no seu estilo a ponto de desfigurar características que só posteriormente vieram a ser entendidas como fundamentais à inovação poética proposta por Dickinson. Eles também desconsideraram a organização da autora: separaram seus poemas por eixos temáticos e ignoraram os fascículos como ela os deixou. Por fim, os pouco mais de 200 poemas publicados na edição pioneira foram arbitrariamente numerados e intitulados, sendo que a poeta raramente atribuía títulos aos seus poemas e jamais os numerava.

Esses fatos, abordados no prefácio de Cristanne Miller, não são meras curiosidades biográficas e editoriais. Na verdade, eles justificam as diretrizes da edição *Emily Dickinson's poems*: as she preserved them, de 2016, concebida pela própria Cristanne Miller - edição que Adalberto Müller utilizou como referência para estabelecer a sua. Por mais de sessenta anos, desde Higginson e Todd, todas as edições da obra de Dickinson consistiram em seleções restritas de poemas numerados, organizados por eixos temáticos e marcados por violações de ortografia, sintaxe e versificação. Apenas na década de 1950 foi publicada uma edição crítica e completa (com todos os 1775 poemas conhecidos até então), a edição de Thomas H. Johnson, chamada *variorum*. Ela instituiu um parâmetro de qualidade com base no qual foi possível estabelecer uma tradição de estudos mais sólida sobre a obra, que assumiu um caráter canônico. Após a edição de Johnson, foram travados longos debates sobre a política editorial mais

justa para publicar Dickinson, ao gosto de diversas correntes de pensamento, entre as quais se destacam a feminista e a da materialidade dos arquivos. Assim surgiram as edições de caráter experimental - uma de 1981, por exemplo, propunha que os poemas de Dickinson só residiam nos manuscritos e que qualquer transcrição deles seria uma agressão (ou seja, somente a edição de fac-símiles seria legítima e a hipótese de uma tradução deveria ser descartada). Um grande mérito da edição brasileira de Adalberto Müller, bem como da americana que lhe serviu de referência, é evitar as posições radicais como a de 1981, por um lado, e as posições arbitrárias pouco rigorosas como a de Higginson, por outro, mas sabendo superar a *variorum* de Johnson ao oferecer ao leitor, pela primeira vez, o acesso à obra completa na organização deixada pela própria Dickinson, segundo o modo como ela preservou os poemas.

Em relação à composição do *Volume 1* da edição brasileira, devemos elencar o seu relevante aparato paratextual. Além de um sumário e do já mencionado prefácio de Cristanne Miller, antecedem os fascículos uma “Nota editorial do tradutor” e um índice de “Abreviaturas e marcas gráficas”. Ao longo dos fascículos, junto aos poemas, constam as rasuras e as alternativas que Dickinson anexou aos seus textos, bem como as notas de rodapé que indicam quando os poemas têm variantes (outras versões, geralmente encontradas em cartas). Ao fim do livro, após todos os poemas, há um posfácio do tradutor Adalberto Müller, uma “Cronologia” da vida e da obra da poeta, um “Glossário de correspondentes”, 290 notas textuais em capítulo separado e, enfim, dois índices de primeiros versos (em inglês e em português), os quais indicam tanto a página dos poemas no volume quanto a numeração deles em outras edições.

Na sua “Nota editorial”, Adalberto Müller explica a separação dos volumes 1 e 2 da *Poesia completa*. O *Volume 1* contém a joia da coroa, o núcleo duro da poesia de Dickinson: os fascículos. Trata-se da coleção dos poemas aos quais ela dedicou mais atenção e cuidado, tendo-os preservado para a posteridade como uma carta ao mundo, como diz em poema do fascículo 24: “This is my letter to the world”, (Olha a minha carta para o mundo) (DICKINSON, 2020, p. 468-469). O *Volume 2* fica com as “Folhas soltas” (grupos de poemas não costurados em fascículos), os “Poemas soltos” (não agrupados), os “Poemas

transcritos por terceiros” e os “Poemas não retidos” pela autora. A lista de “Abreviaturas e marcas gráficas” que sucede a “Nota”, por sua vez, remete aos nomes recorrentemente citados nos dois volumes - pessoas que, de alguma forma, participaram da obra.

Nos fascículos do *Volume 1* encontra-se a maior parte das obras-primas de Dickinson. Com a publicação integral deles, torna-se possível comprovar que a inovação poética da autora é uma constância de toda a obra, não uma característica acidental de alguns poemas antológicos. Percebe-se, do primeiro ao quadragésimo fascículo, a recorrência de marcas estéticas pessoais destoantes dos modos de fazer poesia anteriores ou mesmo contemporâneos à autora, tão inclassificáveis que lhe valeram a alcunha de pré-modernista. Entre essas marcas distintivas da poesia de Dickinson, podemos destacar a estranheza da sua sintaxe elíptica, alusiva, sincopada por muitas intercalações e por um sistema de pontuação insólito. Seu discurso goza de uma liberdade sintática única que é muito próxima das hesitações e dos improvisos da linguagem oral - fato que contrasta com o conteúdo geralmente denso e nada trivial dos poemas, bem como com a objetividade nada fortuita das mensagens e com a fidelidade à forma fixa preferida da poeta, a balada inglesa.

A respeito do caráter elíptico e sincopado da sintaxe de Emily Dickinson, deve ser destacado o seu elemento formal mais determinante: o emprego dos travessões. São eles que permitem usos sintáticos tão livres e variados sem que o sentido dos textos se extravie em confusão. Dickinson transforma esse recurso tipicamente marginal em pedra fundamental de seus poemas, nos quais qualquer espaço parece propício para intercalações, pausas e ênfases semânticas, operando o travessão como mediador de movimentos discursivos e como modulador rítmico. O efeito resultante, *staccato*, inspira uma leitura lenta e atenciosa - modo de ler ideal quando se trata de poesia, já que nela cada detalhe é carregado de relevância e significação.

Do ponto de vista da técnica de versificação, é notório que Dickinson constituiu toda a sua obra com base no metro de balada inglês. Trata-se de uma forma poética popular muito usada na poesia narrativa, no hinário protestante, nas cantigas folclóricas e nas *nursery rhymes* (cantigas infantis). Ela baseia-se na alternância entre versos de quatro pés e versos de três pés

(grosso modo, versos de quatro e três acentos fortes), sendo que pode haver irregularidades na contagem de sílabas e até na de pés, desde que predomine a oposição quatro-três, com predomínio de rimas entre os versos pares (ou seja, entre os versos de três, no esquema conhecido como *xaxa*, em que “x” é qualquer terminação e “a” é uma terminação rimada). Há outras variantes populares para essa fórmula básica, chamada de *common meter*, mas Dickinson trabalha majoritariamente com ela. Com o seu emprego, todavia, a poeta não visa à naturalidade, à fluidez, à impessoalidade folclórica típica de seu uso tradicional; na verdade, ela contorce o metro de balada e explora seus limites de expressão, fazendo caber nos versos curtos alguns dos poemas filosoficamente mais sutis, geniais, epigramáticos e proverbiais da poesia anglófona. Desse modo, Dickinson ressignifica a balada. Não há o fluxo natural dos contos populares, mas sim aquele ritmo complexo e sincopado que é a sua marca.

A combinação dos dois fatores estilísticos comentados – de versificação e sintaxe – gera uma espécie de retração poética em uma época marcada pela expansão: enquanto Whitman rompia com a métrica regular para fazer seus caudalosos versos livres, para que neles coubessem todas as coisas, Dickinson selecionava a dedo o que caberia em suas linhas parcas. Em vez de expandir o sentido por meio do excesso de listas e descrições infindas, os poemas de Dickinson parecem retirar todo o supérfluo e, por vezes, até o essencial, até aquilo que o leitor espera ou presume. A compressão sintática e a economia lexical anunciam possibilidades semânticas que Dickinson muitas vezes não delimita ou completa.

Tecnicamente, por fim, não podemos deixar de falar de uma das maiores revoluções da língua inglesa, comparável apenas àquela do verso livre de Whitman: Dickinson cria a tradição moderna da rima consonantal. Não que ela não existisse – podemos encontrá-la em Shakespeare, por exemplo. A questão, aqui, é que ninguém havia emancipado o inglês de modo tão coerente e sistemático quanto ela: em Dickinson, a possibilidade de as consoantes serem o núcleo das rimas é um pressuposto, não uma especulação; um recurso estruturante, não excepcional. Se palavras como *label* (/ˈleɪ.bəl/) possuem sílabas finais exclusivamente consonantais, se tantas outras possuem várias consoantes sem ocorrência de vogal, assim

como *sculpts* (/skʌlpts/), que tem quatro pós-vocálicas, por que não rimar esses sons? Em vez de buscar intercalar rimas masculinas e femininas, como fizeram Pope e tantos poetas anglófonos que se espelhavam na poesia francesa, Dickinson usa e abusa de rimas como esta entre “pearl” e “alcohol” (DICKINSON, 2020, p. 230).

A consistência do emprego de rimas consonantais em obras como a de Dickinson é um fator determinante da mudança de postura entre os tratadistas de versificação anglófona, que passaram a considerar essa espécie de rima como um tipo regular distintivo da língua inglesa. O recurso veio a ser muito explorado pelos autores modernistas – eles, que se opunham à obviedade e à poeticidade manjada das rimas completas, recorreram ao rimário da poeta para resgatar do ostracismo esse recurso sonoro, considerado por muitos a única corda que não estava na lira grega. O papel seminal de Dickinson para o estabelecimento de efeitos de som não convencionais reforça a ideia de que ela era uma poeta do ouvido: sua percepção aguçada das reiteraões sonoras distingue-a como uma das mais influentes artífices de assonâncias, aliteraões e rimas da língua.

Tematicamente, enfim, a assinatura de Dickinson é a exploração de uma certa dimensão mística ou metafísica cujas bases são situações casuais ou motivaões corriqueiras. Um recurso típico de Dickinson é compor um eu-lírico ingênuo que faz perguntas singelas a um terceiro – pode ser a um gerente de hotel em que todos dormem (o hotel-cemitério do poema “What Inn is this”, do fascículo 5) ou à própria causa do sono eterno (à morte, interlocutora recorrente nos fascículos). Essa recorrência à pergunta e à simulação de interlocutores imaginários (absurdos, em muitos casos) é uma peça-chave da alta voltagem especulativa, pensante e filosófica da sua obra. Dickinson questiona acerca de coisas tão mezinhas e inesperadas que causa espanto. Ela é capaz de fazer o leitor rir da aparente banalidade da coisa, por um lado, e de fazê-lo mergulhar em reflexões profundas, por outro. Sua obra adquire, desse modo, uma feição proverbial, aforística e anedótica. É assim que ela constrói o ninho perene da sua poesia: com ciscos do chão (como no poema “Her breast is fit for pearls”, do fascículo 5).

Adalberto Müller não busca pacificar a instabilidade da obra de Dickinson quando estabelece a edição de partida e os textos originais: não numera ou intitula poemas, não muda a organização deles, não “corrige” os usos desviantes da poeta, não refaz sua pontuação. Do mesmo modo, no que diz respeito às traduções, busca reproduzir lacunas semânticas, encontrar usos desviantes, manter movente em português o que é movente em inglês. No seu posfácio, ele emprega dois conceitos para declarar as suas intenções: ao processo de estabelecimento de um texto-base e ao reconhecimento de uma certa coerência fundante da relação tradutor-obra, ele chama “costura” (“No processo de costura, a tradução opera sobre o conteúdo manifesto do texto [...] visa manter estável a coerência da obra” – MÜLLER, 2020, p. 801); ao segundo processo, o de busca de soluções para repetir a movência e as múltiplas possibilidades latentes do original, ele dá o nome de “sutura” (“a sutura visa manter, no texto, o seu caráter de instabilidade” – MÜLLER, 2020, p. 801).

O tradutor demonstra um respeito enorme pelas escolhas da poeta, inclusive pela escolha de não escolher: quando ela opta por deixar uma estrutura aberta, ele não a fecha. Às vezes, faltam recursos na língua de chegada, e é necessário muito esforço para encontrar correspondências satisfatórias; outras tantas, é preciso criar aberturas cavoucando a língua. Nesse ínterim, a relação de troca às vezes se desdobra em contrabando: Adalberto Müller serve-se de objetos e recursos estranhos ao português, alguns vindos das margens da língua; mas também lança nos poemas objetos exclusivos do português que não poderiam ser sequer imaginados por Dickinson. Ele joga com todos os recursos; não se priva de dançar e fazer dançar, mesmo que acorrentado pela fidelidade ao estilo do original.

Uma das manifestações do respeito e da fidelidade de Adalberto Müller ao caráter do original se faz notar na sua postura diante da tradução do metro de balada – mais especificamente, do já citado *common meter*, que se baseia na intercalação de octassílabos e hexassílabos. O tradutor afirma, no posfácio, que cogitou trabalhar alternando os dois versos mais populares do português, as redondilhas maior e menor (heptassílabos e pentassílabos), para assim recriar o aspecto popular da forma original, mas lamenta que isso

signifique reduzir em uma sílaba todos os versos de todos os poemas escritos em uma língua que já é, por natureza, mais enxuta e monossilábica que o português, prejuízo alto demais para assumir na tradução de uma obra completa. Para não adotar uma postura intransigente e, assim, encomendar grandes perdas, ele optou por importar a forma na sua característica original (uma decisão mais que abonada na história da tradução de poesia), alternando versos de oito e de seis sílabas. A forma, a princípio, é estrangeira e não soaria popular; ocorre, no entanto, que a redondilha maior brasileira, assim como a balada inglesa, não é uma forma tão rígida. Os desvios são previstos nela. Assim, ao variar entre seis e oito sílabas, ao gosto de sinéreses e diéreses que não raro levam ao heptassílabo, Müller constitui poemas que parecem orientar-se pela redondilha maior ou girar em torno dela, de maneira que a escolha não soa artificial e facilmente embalamos no seu ritmo. O benefício decorrente é que a margem entre seis e oito sílabas permite operar com mais liberdade - liberdade presente em Dickinson - e sem tantas perdas.

Quanto à linguagem elíptica e às insólitas intercalações sintáticas, patrocinadas pelos travessões, essas marcas de estilo são satisfatoriamente incorporadas aos poemas em português. O tradutor tira proveito da necessidade de estruturas completas da nossa língua para compartimentá-las, permutá-las e criar ritmos tão sincopados quanto os de Dickinson. Em muitos casos, Müller lança mão de mais travessões e interrupções que a autora.

Quanto às rimas, devemos ponderar que Dickinson também opera com as agudas (oxítonas), geralmente completas - nesses casos, Müller costuma empregar rimas igualmente completas ou, às vezes, rimas toantes. O tradutor lança mão de praticamente todos os recursos canônicos e não canônicos do português para traduzir as rimas experimentais da autora, as já referidas consonantais: folheando o *Volume 1*, encontramos adaptações para consonantais (Frankfurt/forte, p. 231¹), toantes (casa/toada, p. 87), abreviadas (batalha/rival, p. 563), abreviadas invertidas (mar/eternidade, p. 123), atônicas (substância/memória, p. 123), nasais com não-nasais (arma/exclame, p. 151), abertas com fechadas (véus/Deus, p. 147), rimas mistas (p. ex. cômodas/todas, p. 119) e outras de difícil classificação (pagaria/salário, p. 203; primavera/será, p. 159).

¹Este e os demais exemplos de rimas, assonâncias e capitulares foram retirados de Dickinson (2020), de modo que passaremos a indicar apenas a página para a leitura.

Notórias são a criatividade poética e a amplitude do repertório de Müller.

Da lista acima, separamos alguns exemplos para ilustrar o que acreditamos serem soluções mais e menos bem sucedidas da tradução. Um uso que acreditamos ser pouco efetivo é o da rima atônica baseada somente em vogais. Na estrofe citada abaixo, “ia” é uma partícula fraca demais para soar como rima. Há uma expectativa, criada pelo conjunto de poemas, de que haja rima entre os versos dois e quatro, fato que nos leva a buscar uma rima nesses pontos, mas é difícil reconhecê-la, pois não chama a atenção do ouvido.

There is a pain – so utter –	Há uma dor – tão total –
It swallows substance up –	Que engole toda a substância –
Then covers the Abyss with Trance –	E cobre de Transe o Abismo –
So memory can step	Assim caminha a Memória

(DICKINSON, 2020, p. 464-465)

Já na passagem em que Dickinson rima *Pearl* com *Alcohol*, Müller rima “Frankfurt” com “forte” (p. 231). Todos os fonemas consonantais finais das duas palavras são idênticos. Esse uso, recorrente no livro, é de difícil reprodução, já que nem sempre encontramos trechos de palavras com tamanha semelhança. Excluindo-se os muitos momentos em que Müller realiza um efetivo trabalho de paronímia, a eficácia da rima consonantal varia de acordo com a força e a quantidade de consoantes finais caso a caso: entre “considero” e “Aurora” (p. 557), apesar da dupla ocorrência do “r” em “aurora”, não diríamos que a rima é perceptível; entre “mitra” e “cetror” (p. 71), ou entre “outro” e “sepulcro” (p. 335), o mesmo “r” parece bem mais notável, talvez porque precedido por um “t”, no primeiro caso, e porque acompanhado de “o”, no segundo, o que leva a crer na necessidade de que a rima consonantal em português não se baseie em apenas um fone.

Um uso que acreditamos ter potencial para se tornar paradigmático aos futuros tradutores de Dickinson é o da rima abreviada (por exemplo, entre “confirma” e “presumir”, p. 565) – a esse respeito, concordamos Paulo Henriques Britto (2006), que já havia identificado, a partir de José Lira (2000), o potencial desse recurso. Além de trabalhar muito bem com a rima abreviada, Müller ainda tensiona recorrentemente esse

tipo de rima com a esdrúxula, que inexistente em Dickinson, fazendo com que oxítonas ou paroxítonas rimem não com a tônica de uma proparoxítona, mas com a sequência pós-tônica dela: ele rima “ano” com “ébano” (p. 156), “dúvida” com “vida” (p. 203), “pede” com “lápide” (p. 397). Por fim, Müller ainda regozija o leitor de ED quando reproduz o processo de oxitonização das polissilábicas, processo típico do inglês: pensemos na rima de “sea” com a final de “eternity” (p. 122) em contraste com a rima de “Mas” com “lágrimas” (p. 115). A sensação de incompletude, estranhamento e deslocamento provocada pelos usos insólitos da rima abreviada em Müller nos parece ser o efeito de um grande achado e de um exímio trabalho do tradutor, na condição de transcriador e de poeta da língua portuguesa.

Por fim, em relação às capitulares, Müller também busca fazer correspondências - algumas das quais podem até soar engraçadas, como “Meu pé está na Maré” (p. 59). Botar os pés na Maré com M maiúsculo, para um carioca, só pode ser andar pela Favela da Maré. A tradução espalha o gozo dos significantes de modos insuspeitos - aqui e ali podemos desconfiar, inclusive, do que parecem ser pegadinhas implantadas pelo tradutor. Em um dos poucos poemas que citam o Brasil, por exemplo, Müller rima “Criança” com “Esperança” (p. 555), ambas com capitulares, e quase dá para ver o especial de fim de ano da Rede Globo na página. Reconhecemos que esse não deve ser um efeito de Müller, e sim da chegada do fim de ano na cabeça do resenhista; mas é uma boa lembrança, via tradução, de que pode haver humor travestido de insólito nos poemas do “mito de Amherst”, às vezes lidos com seriedade demais.

Para encerrar esta resenha, gostaríamos de exaltar a impressionante empreitada de Adalberto Müller. São ímpares a coragem e a competência com que ele encara a tradução de uma obra tão densa e extensa sem ceder ao impulso antológico a que todos os demais tradutores brasileiros (Manuel Bandeira, Mário Faustino, Augusto de Campos, Ana Cristina César, Aíla de Oliveira, Idelma Ribeiro de Faria, Lúcio Olinto, Ivo Bender, entre outros) cederam. A posição ética assumida por Müller, a de “não cortar a flor para dá-la ao leitor, mas levar o leitor até o campo e percorrer com ele o caminho que leva à compreensão da flor, da folha, do espinho, do caule, da raiz, da terra, do

clima, ou seja, da natureza - e sobretudo da natureza como história” (MÜLLER, 2020, p. 801), é admirável.

O projeto como um todo destaca-se pela excelência da tradução. Em qualidade das soluções e correspondências estéticas encontradas por Müller, apenas as traduções de Augusto de Campos e, em boa parte, as de José Lira são comparáveis; em cuidado crítico-editorial e tamanho do resultado, não há páreo. O esforço é inédito não só no Brasil, mas também no mundo lusófono como um todo. Acreditamos que o que se estabelece com a publicação da *Poesia Completa de Emily Dickinson* pelas Editoras da UnB e Unicamp é uma edição paradigmática, e não temos dúvidas de que todas as edições vindouras recorrerão a ela.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). *Sob o signo de Babel*. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson's poems: as she preserved them*. Edição de Crisianne Miller. Cambridge: Belknap; Londres: Harvard University Press, 2016.

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Campinas: Editora da Unicamp, 2020. v. 1.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 6, p. 77-103, 2000.

MILLER, Crisianne. “Ouro lento”: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. In: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Campinas: Editora da Unicamp, 2020. v. 1. p. 9-18.

MÜLLER, Adalberto. Traduzir e editar Emily Dickinson: costura e sutura. In: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Campinas: Editora da Unicamp, 2020. v. 1. p. 793-811.

“This is My Letter to the World”: The First Translation of the Collected Poems by Emily Dickinson to the Portuguese Language

Review of the book: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Campinas: Editora da Unicamp, 2020. v. 1.

João Moura Fernandes graduou-se em Letras (Produção Textual) pela PUC-Rio e em Comunicação Social (Produção Editorial) pela UFRJ. Em 2021, sob a orientação de Paulo Henriques Britto, recebeu o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com a dissertação “A inventividade de William Carlos Williams em tradução”. Atualmente, é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Com pesquisas sobre teoria do verso, tradução de poesia e estética literária, foi bolsista UERJ (iniciação científica júnior, 2011-2013), FAPERJ (iniciação científica, 2015-2016) e CAPES (mestrado, 2019-2021; doutorado, 2021-2025).