



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

ALANE MELO DA SILVA

**A CRIAÇÃO POÉTICA NA TRADUÇÃO: A PROPOSTA TRADUTÓRIA DE JOSÉ LIRA
PARA A TRADUÇÃO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON**

FORTALEZA

2020

ALANE MELO DA SILVA

**A CRIAÇÃO POÉTICA NA TRADUÇÃO: A PROPOSTA TRADUTÓRIA DE JOSÉ LIRA
PARA A TRADUÇÃO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S578c Silva, Alane Melo da.

A criação poética na tradução: A proposta tradutória de José Lira para a Tradução de Poemas de Emily Dickinson / Alane Melo da Silva. – 2020.
80 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Emily Dickinson. 2. Estudos da Tradução. 3. José Lira. 4. Tradução de Poesia. I. Título.
CDD 418.02

ALANE MELO DA SILVA

**A CRIAÇÃO POÉTICA NA TRADUÇÃO: A PROPOSTA TRADUTÓRIA DE JOSÉ LIRA
PARA A TRADUÇÃO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof^a. Dr^a Luana Ferreira de Freitas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para todos vocês, que se interessam pela arte de traduzir poesia.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela esperança.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Walter Carlos Costa pela generosidade e atenção que fizeram esse trabalho ser possível.

E aos professores da banca; Luana Ferreira e Otávio Tavares, pela disponibilidade; e contribuições que foram essenciais para o amadurecimento dessa pesquisa e sua conclusão.

À minha família e amigos pelo incentivo na jornada acadêmica.

Os meus agradecimentos a todos os professores da POET, pelo exemplo de dedicação e competência, e por trazerem os Estudos da Tradução para a cidade de Fortaleza.

E, finalmente, agradeço à CAPES, que financiou essa pesquisa através de uma bolsa de estudo.

*Do not try to be saved, but
let redemption find you, as
it certainly will. Love is its
own rescue, for we, at our
supremest, are but its
trembling Emblems.*

(Emily Dickinson)

Traduzir é conviver.

(Guimarães Rosa)

Something may have been lost in translation, but it certainly wasn't love.

(Erich Segal)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo, analisar a proposta tradutória de José Lira, utilizada nas obras *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011) para a tradução de poemas da poeta estadunidense Emily Dickinson (1830-1886), do inglês para o português brasileiro. Nas obras supracitadas, o tradutor publicou cerca de 510 traduções de poemas de Emily Dickinson, para o português brasileiro, dividindo o seu método de trabalho em três concepções pessoais de tradução, denominadas: recriação, imitação e invenção. As traduções realizadas na concepção de recriação, priorizam a maior identidade possível com a forma do poema fonte, o tradutor busca preservar a métrica e os aspectos fônicos do poema em inglês na versão traduzida. Na concepção de imitação, a tradução é mais voltada ao contexto do poema, o qual é traduzido com o objetivo de facilitar a compreensão do leitor. A concepção de invenção, é um tipo mais inovador de tradução, pois se distancia da estrutura poética, criando um novo poema inspirado na “impressão de leitura”, do poema na língua fonte. Nessa pesquisa, consideramos que o tradutor apresenta uma metodologia inovadora para a tradução de poesia, pois expõe uma pluralidade de métodos para traduzir os poemas de Dickinson; portanto, investigaremos a proposta tradutória de José Lira e a sua relação com a tradução criativa e com a co-autoria na tradução. Para a realização das análises, demos enfoque a doze traduções de poemas realizadas por José Lira, dividindo-as conforme as concepções propostas pelo tradutor. Na concepção de recriação, analisaremos os poemas: “Some such butterfly be seen” (J541) e “I never saw a moor-” (J1052) traduzidos no livro *Alguns poemas* (2006), e “There’s a certain Slant of light”(J258) e “Hope” is the thing with feathers” (J254) publicados no livro *A branca voz da solidão* (2011). Na concepção de imitação, analisaremos os poemas: “I taste a liquor never brewed” (J214) e “I died for beauty but was scarce” (J449) publicados em *Alguns poemas* (2006) e “Safe in the alabaster chamber” (J216) e “Love thou art high” (J453), publicados em *A branca voz da solidão* (2011). Na concepção de invenção, analisaremos os poemas “A sepal, a petal and a thorn” (J19) e “We – lose because we win-” (J21) publicados em *Alguns poemas* (2006) e os poemas “Finding is the first act” (J870) e “Sic transit Gloria Mundi” (J3) publicados em *A branca voz da solidão* (2011). Como fundamentação teórica, recorreremos a Pignatari (2007), que aborda importantes aspectos da linguagem poética; Venuti(1995) e Faleiros (2011), que apresentam e discutem o papel do tradutor na literatura; bem como Britto (2012), Ronái (2012) e Campos (2015), que discorrem sobre as características da tradução de poesia.

Palavras-chave: Emily Dickinson. Estudos da Tradução. José Lira. Tradução de Poesia.

ABSTRACT

This work aims to analyze the translation proposal of José Lira, used in the works *Alguns poemas* (2006) and *A branca voz da solidão* (2011) for the translation of poems by the American poet Emily Dickinson (1830-1886), from English to Brazilian Portuguese. In the mentioned works, the translator published around 510 translations of Emily Dickinson's poems into Brazilian Portuguese, dividing his method of work into three personal concepts of translation, named: recreation, imitation and invention. The translations made in the conception of recreation, prioritize the greatest possible identity with the form of the source poem, the translator seeks to preserve the metric and the phonic aspects of the poem in English in the translated version. In the imitation conception, translation is more focused on the context of the poem, which is translated in order to facilitate the reader's understanding. The concept of invention, is a more innovative type of translation, as it distances itself from the poetic structure, creating a new poem inspired by the "reading impression", of the poem in the source language. In this research, we consider that the translator presents an innovative methodology for the translation of poetry, as it exposes a plurality of methods to translate Dickinson's poems; therefore, we will investigate José Lira's translation proposal and its relationship with creative translation and co-authorship in translation. To carry out the analyzes, we focused on twelve translations of poems made by José Lira, dividing them according to the concepts proposed by the translator. In the conception of recreation we will analyze the poems: "Some such butterfly be seen" (J541) and "I never saw a moor-" (J1052) translated in the book *Alguns poemas* (2006) and "There's a certain Slant of light" (J258) and "Hope" is the thing with feathers "(J254) published in the book *A branca voz da solidão* (2011). In the imitation conception we will analyze the poems: "I taste a liquor never brewed" (J214) and "I died for beauty but was scarce" (J449) published in *Alguns poemas* (2006) and "Safe in the alabaster chambers" (J216) and "Love thou art high" (J453), published in *A branca voz da solidão* (2011). In the conception of invention we will analyze the poems "A sepal, a petal and a thorn" (J19) and "We - lose because we win-" (J21) published in *Alguns poemas* (2006) and the poems "Finding is the first act" (J870) and "Sic transit Gloria Mundi" (J3) published in *A branca voz da solidão* (2011). As a theoretical foundation, we use Pignatari (2007), which addresses important aspects of poetic language; Venuti (1995) and Faleiros (2011), who present and discuss the role of the translator in the literature; as well as Britto (2012), Ronái (2012) and Campos (2015), who discuss the characteristics of poetry translation.

Key-words: Emily Dickinson. Translation Studies. José Lira. Poetry Translation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	EMILY DICKINSON: CONTEXTUALIZAÇÃO.....	14
3	TRADUÇÃO DE POESIA: CRIAÇÃO OU FIDELIDADE?.....	24
4	A PROPOSTA TRADUTÓRIA DE JOSÉ LIRA PARA A TRADUÇÃO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON.....	36
4.1	Recriações.....	39
4.2	Imitações.....	48
4.3	Invenções.....	55
5	CONCLUSÃO.....	67
	REFERÊNCIAS.....	79

1 INTRODUÇÃO

Emily Dickinson, poeta estadunidense do século XIX, causa até hoje admiração em leitores e estudiosos de sua obra. Autora de 1779 poemas, reconhecidos pela crítica especializada como uma poesia original e inovadora em temáticas e ideais estéticos; por conseguinte, sua obra é considerada essencial no canône de poesia mundial. A escrita de Dickinson, se inscreve na história por sua reflexão, independência e os *insights* precisos sobre temas da existência humana sob uma perspectiva realista, mas não desprovida de encanto. Seu uso particular da *slant rhyme*, além das idiossincrasias no uso da sintaxe, na escolha do número de versos, estrofes e a métrica e rima, tornam sua obra um marco na literatura de língua inglesa. Sua poesia é de conflito, a dualidade de emoções e visão multifacetada da autora sobre a vida, faz com que sua obra do século XIX, seja celebrada pelo público do século XXI.

A poesia de Dickinson, contém harmonia entre ideias, e o pleno domínio das formas poéticas empregadas. Desde o uso das disjunções, que sugerem pausas na leitura, até o maior destaque de substantivos escritos em letras maiúsculas. O uso da linguagem coloquial, em oposto à uma linguagem formal e “sofisticada” para o gosto dos críticos de seu período, marcam uma escrita bem-sucedida na renovação da tradição poética romântica, popular no século XIX. O seu conhecimento literário no uso das técnicas empregadas era amplo e diverso, sua escrita não se perde, é subjetiva em ideias para o público, porém é escrita objetivamente, onde cada sinal de pontuação, escolha ortográfica e sintática, e uso da métrica e rima são usados com inteligência, para a construção do poema.

Com o reconhecimento e prestígio, conquistados pela autora através dos anos, traduções de seus poemas foram realizadas para as mais diversas línguas. No Brasil, um dos principais tradutores de Emily Dickinson é José Lira, um poeta, tradutor e cordelista de origem paraibana. Ele publicou 510 poemas de Dickinson, traduzidos para o português brasileiro, nas antologias *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da Solidão* (2011). Lira realizou as traduções dos poemas de Dickinson, segundo três concepções pessoais de tradução denominadas: recriação, imitação e invenção.

Conforme Lira (2006), essas são suas concepções pessoais de tradução, uma forma que ele encontrou para traduzir, usando diferentes técnicas e classificações para o seu trabalho. A primeira concepção, denominada recriação, prioriza a maior identidade possível com a forma do poema da língua fonte; segundo o tradutor, nessa concepção ele busca recriar a métrica e os aspectos fônicos do

poema em inglês no poema traduzido. Na segunda concepção, denominada imitação, a tradução é mais voltada ao contexto do poema, que é traduzido de forma mais fluida com o objetivo de facilitar a compreensão do leitor. A última concepção, denominada invenção, é um tipo mais ousado de tradução, pois se distancia da estrutura poética; é onde o tradutor, inspirado na “impressão de leitura” do poema em inglês, se sente mais livre para criar.

Ao comentar a tradução dos poemas de Emily Dickinson, o tradutor explica que procurou obter em suas traduções: “(...) dentro do possível, uma identificação de sentidos entre os textos originais e as traduções”, e esclarece que se ocupou “(...) não apenas em *traduzir* poesia, mas em *fazer* poesia”. Desta forma, Lira propõe uma metodologia para realizar suas traduções que também é criação poética. Álvaro Faleiros, em seu livro *Traduzir o poema*, (2012) apresenta a perspectiva teórica desenvolvida por Inês Oseki-Depré que divide os teóricos da tradução em três vertentes:

As teorias prescritivas tratam de “adaptar” o texto aos hábitos, normas e estilo da língua de chegada, em detrimento dos mecanismos e dos registros da língua de partida. (...) A postura prescritiva aproxima-se, ainda segundo Oseki-Depré, da teoria de Umberto Eco, em seu estudo sobre *A Busca da Língua Perfeita*. Eco centra-se na recepção e define como critério, para determinar se uma tradução é boa, apenas o grau de excelência do texto em língua de chegada. Oseki-Depré atenta para o fato de que isso leva ao fechamento do texto na língua de chegada, além da dificuldade de se estabelecer um critério de excelência. (...) As teorias descritivas visam a construir modelos de tradução e são geralmente acompanhadas de paratextos, como prefácios, introduções e notas, em que os tradutores explicam seu projeto de tradução. (...) teoria prospectiva, a tradução é vista como uma atividade aberta, artística. Trata-se de transcriar o texto literário, ler o original e *make it new*, segundo a fórmula consagrada de Pound. (FALEIROS, 2012, p.16-19)

A tradução de Lira se situa nas teorias descritiva e prospectiva da tradução. É descritiva, pois o tradutor esclarece a sua metodologia de tradução, no prefácio dos livros publicados, criando dessa forma um modelo, que, poderá ser utilizado por outros tradutores de poesia. A tradução de Lira é prospectiva, pois trata-se de uma tradução artística, onde o tradutor tem maior liberdade para o uso da criatividade, e para agir como um poeta-tradutor. No prefácio de *Alguns poemas* (2006), Lira afirma:

Recriações, imitações e invenções são apenas três dentre os “meus “(isto é, dos meus eus e dos meus outros) modos de ver/interpretar/traduzir um texto literário. Não procurei compor ou demonstrar com eles uma nova teoria de tradução poética, até porque, para mim, a tradução de poesia é feita mais de desígnios que de intenções. (LIRA, 2006, p.26)

Dessa forma, Lira divide os poemas e utiliza diferentes recursos para a tradução poética de Emily Dickinson. Através da tradução de Lira, leitores que não sabem inglês, terão acesso à obra da poeta; sabemos que traduções descuidadas podem prejudicar até a mais poderosa mensagem poética. Por isso, um poema traduzido precisa ser igualmente bem escrito e soluções criativas serão aplicadas, ao realizar uma tradução.

De todas as coletâneas de poesia de Dickinson publicadas no Brasil, o tradutor é o único que descreve o seu método de tradução como uma concepção pessoal. O projeto editorial das

coletâneas traduzidas por Lira foi dividido de acordo com os métodos empregados pelo tradutor, dando ao seu trabalho o mesmo destaque que a poesia de Dickinson. Trata-se de coletâneas de poesia traduzida, onde o texto do tradutor se equipara ao texto fonte e é tratado com o mesmo cuidado.

Essa abordagem de Lira, é inovadora em alguns aspectos, principalmente no que se refere à nomenclatura. Todos os tradutores produzem até certo ponto, traduções criativas, onde o tradutor modifica aspectos da pontuação, semiótica e rima do poema, porém o fato de Lira ter classificado suas traduções, a tornam referência no estudo da tradução poética. No prefácio do livro *Alguns poemas* (2006) Paulo Henriques Britto afirma:

(...) Publicar uma nova tradução de poemas dickinsonianos representa um duplo desafio: além de enfrentar as conhecidas dificuldades oferecidas pelo texto de uma autora que é um dos grandes mestres da concisão verbal, há também que levar em conta a existência de um grande número de traduções anteriores. (BRITTO, 2011, p.19)

Observa-se que a concisão verbal de Dickinson, abordada nas traduções de Lira proporcionam uma grande margem de teorização para a área da tradução de poesia. Com a ampla quantidade de versões de seus poemas disponíveis no português, as traduções de Lira se destacam por revelarem novas abordagens tradutórias, que priorizam a criatividade do tradutor. Conforme Lira:

A escrita é um ato melancólico, um íntimo exercício e sujeição à árdua procura do termo “exato” para a formulação perfeita. No caso da criação poética, a tentativa de dar forma palpável a ínvios, incertos, instáveis conteúdos é muitas vezes inútil. Bem que o poeta “puxa e repuxa a língua” nessa “luta mais vã” por dizer algo que veio à mente e não achou como expressar-se. Mas bem que Emily Dickinson consegue dar a melhor expressão à sua escrita. Não que “exatidão” e “perfeição” sejam termos adequados para definir a sua arte poética peculiar – pelo contrário, entre os traços mais distintivos de sua dicção estão justamente o ritmo “quebrado”, as rimas “inexatas” e a gramática “imperfeita, que tanta aversão causaram aos seus primeiros críticos. (LIRA, 2011, p.27)

Toda tradução é um texto único, que representa mais que um contraste entre forma e conteúdo, pois, é uma atividade onde o emprego de diferentes estratégias, revela a subjetividade de cada tradutor. A liberdade poética de Dickinson, não limitou sua poesia a moldes e formas fixas, mas através de inovações na estrutura dos poemas, e de uma linguagem pulsante que arrebatava o leitor pela multiplicidade de ideias em sua poesia, revela uma literatura que diverge em muitos aspectos da produzida por seus contemporâneos. Da mesma forma, as escolhas de tradução artística realizada por Lira, o aproxima do status de co-autor, e fundamenta a criação poética na tradução, como essencial, em uma atividade linguística tão dinâmica para a linguagem.

Na nossa análise, fundamentada nos estudos de Venuti (1995), Britto (2011), Campos (2015) dentre outros, examinaremos doze traduções de poemas realizadas por Lira, investigando a metodologia proposta e os resultados obtidos em cada tradução. A temática escolhida para essa pesquisa; se deve ao fato da tradução literária ser um assunto do meu interesse desde o início no curso

de Letras. A escolha de José Lira aconteceu pelos prefácios dos livros *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011), terem chamado a minha atenção, pela explanação feita pelo tradutor, sobre as concepções pessoais de tradução utilizadas por ele, e como a sua metodologia de traduzir se relaciona com a escrita de Dickinson, e por, até o momento, ser quem mais publicou traduções de Dickinson no Brasil.

Na concepção de recriação, analisamos os poemas: “Some such butterfly be seen” (J541), e “I never saw a moor-” (J1052) de *Alguns poemas* (2006) e “There’s a certain Slant of light” (J258), “Hope” is the thing with feathers (J254) de *A branca voz da solidão* (2011). Na concepção de imitação analisaremos os poemas: “I taste a liquor never brewed” (J214), “I died for beauty but was scarce” (J449), de *Alguns poemas* (2006) e “Safe in the alabaster chambers” (J216), “Love thou art high” (J453), de *A branca voz da solidão* (2011). Na concepção de invenção analisaremos os poemas “A sepal, a petal and a thorn” (J19), “We – lose because we win-” (J21) de *Alguns poemas* (2006) e os poemas “Finding is the first act” (J870), “Sic transit Gloria Mundi” (J3) de *A branca voz da solidão* (2011). Os poemas supracitados, foram escolhidos como *corpus* desta pesquisa por serem alguns dos mais conhecidos da obra de Dickinson, estando disponíveis em mais de uma versão para a língua portuguesa e abordarem temas como o amor, o cotidiano, o sofrimento, a natureza e a religiosidade, sendo essas temas representativos da condição humana e da poesia de Dickinson.

Essa pesquisa se estrutura em três tópicos: no primeiro, fazemos um breve histórico biográfico de Emily Dickinson e apresentamos as críticas de sua escrita e o contexto histórico em que viveu. Em seguida, abordamos a questão da tradução de poesia e a sua relação com os Estudos da Tradução. Finalmente, analisamos as traduções dos doze poemas conforme os direcionamentos tradutórios de José Lira. Por conseguinte, considerando a relevância da obra poética de Emily Dickinson para a literatura, analisamos a proposta tradutória de José Lira nas traduções de poemas das obras *Alguns Poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011), e apontamos as principais características de cada concepção tradutória empregada pelo tradutor.

2 EMILY DICKINSON: CONTEXTUALIZAÇÃO

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886), nasceu em 10 de dezembro de 1830 em Amherst, Massachussets. A família da poeta era tradicional; a mãe Emily Norcross, era dona de casa e seu pai Edward Dickinson, um prestigiado advogado e político. A poeta teve dois irmãos: Austin e Lavinia. Na infância, Emily estudou na Amherst Academy, escola fundada por sua família. Aos dezessete anos, ingressou no Mount Holyoke Female Seminary, um colégio para moças, na cidade de South Hadley, mas abandonou os estudos um ano depois, alegando problemas de saúde e falta de interesse em ceder às pressões religiosas puritanas da escola, que requeria uma confissão pública da fé cristã. Dickinson tinha uma visão crítica do cristianismo; em carta ao crítico literário T.W.Higginson, a autora critica a religiosidade de sua família: “Todos eles são religiosos, menos eu, todo dia de manhã, falam com um eclipse, a quem eles chamam de Pai.”(Higginson & Todd, 1891, p.44)”¹

Os Dickinsons zelavam pelos princípios do puritanismo, e eram membros de uma classe social influente e privilegiada. Samuel Fowler Dickinson, avô da poeta, era advogado e um grande proprietário de terras; foi escrivão municipal, deputado estadual (1803-1827) e senador pelo estado de Massachussets em 1828, durante toda a sua vida serviu a comunidade de Amherst e ajudou na criação da Amherst Academy em 1814 e a Amherst College em 1821. Os Dickinsons foram proeminentes em Amherst, frequentaram as melhores escolas, bem como as universidades de Yale e Harvard.

Segundo o site *Emily Dickinson Museum*, a família da poeta desempenhou um papel importante no desenvolvimento da cidade como comunidade acadêmica, em uma época de grande desigualdade social e racismo nos EUA. No período, em que Emily Dickinson viveu, a cidade de Amherst era povoada por todas as classes sociais. Entre as principais comunidades que formavam a cidade estavam os imigrantes irlandeses, que viviam em acampamentos ao longo dos canais e trilhos de trem, e a comunidade negra que residia no norte da cidade em um edifício chamado "Bee Hive", enquanto no sul do município existiam pequenas fazendas ocupadas por camponeses. A cidade passou por muitas mudanças durante a vida de Emily Dickinson; sua família e amigos foram figuras centrais no desenvolvimento do município.

A poeta morou a vida inteira em Amherst; só viajou para alguns municípios vizinhos quando precisava ir a alguma consulta médica. Ao abandonar o seminário, Dickinson dedicou-se à vida

¹ “They are religious, except me, and address an eclipse, every morning, whom they call “Father.”

doméstica; atividades como culinária e jardinagem passaram a fazer parte do seu cotidiano. Os anos de juventude de Dickinson não passaram sem turbulências. Um dos temas mais recorrentes em sua obra é a morte; a autora vivenciou diversas perdas de amigos e parentes que moldaram o seu caráter e a sua obra. A morte do pai Edward Dickinson em 1874, deixou a família devastada; nesse mesmo ano, a mãe Emily Norcross, teve um derrame que a deixou paralisada. Nos sete anos seguintes, até sua morte em 1882, Emily e sua irmã Lavínia foram responsáveis por cuidar de sua mãe.

Embora reclusa na propriedade familiar, Emily Dickinson cultivou importantes amizades durante a vida; algumas de suas principais amigas foram: Abiah Root, Abby Wood, Emily Fowler e sua cunhada Susan Gilbert. Entre os amigos homens se destacam Benjamin Newton, Henry Vaughn Emmons e o crítico T.W.Higginson, com quem ela compartilhou alguns de seus primeiros poemas. A comunicação da poeta com os amigos, ocorria na maioria das vezes através de cartas; era comum a poeta enviar cartas junto com flores que colhia no jardim da *Homestead*, propriedade da família. Em relação às funções que desempenhava em casa, Dickinson apresentava criticismo as obrigações domésticas designadas às mulheres, como observamos na carta abaixo, enviada à Abiah Root:

Estive trabalhando, fornecendo “a comida que perece”, assustando o pó tímido e sendo obediente e gentil. Eu ainda sou a rainha da cortesia, se as regras são poeira e sujeira, tenho três súditos leais, a quem eu preferiria livrar do serviço. A mãe ainda é inválida, mas parcialmente restaurada - pai e Austin ainda pedem comida, e eu, como um mártir, estou alimentando-os. Você não gostaria de me ver nestas laços de grande desespero, olhando ao redor minha cozinha, e orando por tal libertação... Minha cozinha, a chamei assim. Deus me livre que realmente seja minha, - Deus me afaste do que eles chamam de lares, exceto aquele brilhante chamado “fé”! (JOHNSON & WARD, 1958, p.99)²

Por ter escrito muitos poemas de amor, sua vida amorosa intrigou muitos leitores desde as primeiras publicações de sua obra, na década de 1890. Durante a juventude, Emily Dickinson recebeu uma proposta de casamento de George H. Gould, um graduado em direito pela Amherst College. Sua relação com a cunhada Susan Gilbert, apontada por estudos feministas de McIntosh e Hart (2013) como de cunho homossexual, vem sendo investigada sem resultados conclusivos. No entanto, um relacionamento amoroso ficou registrado nas correspondências de Dickinson: Otis Lord (1812-1884), juiz e amigo íntimo de Edward Dickinson, pai da poeta; se comunicava com Emily através de cartas. Algumas passagens das correspondências entre os dois, sugerem que Dickinson e

² “ I have been at work, providing “the food that perisheth,” scaring the timorous dust, and being obedient, and kind . . . I am yet the Queen of the court, if regalia be dust, and dirt, have three loyal subjects, whom I’d rather relieve from service. Mother is still an invalid tho’ a partially restored one – Father and Austin still clamor for food, and I, like a martyr am feeding them. Would’nt you love to see me in these bonds of great despair, looking around my kitchen, and praying for such deliverance...My kitchen I think I called it, God forbid that it was, or shall be my own – God keep me from what they call households, except that bright one of “faith”! **The letters of Emily Dickinson**, editado por Thomas Johnson e Theodora Ward (Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1958).

Lord pensavam em se casar. No entanto, ele morreu em 1884, dois anos antes de Emily Dickinson, a poeta permaneceu solteira toda a sua vida.

Conforme o site *Emily Dickinson Museum*, as edições de correspondências que o público teve acesso, representam apenas um décimo das cartas que Dickinson escreveu. Enquanto alguns registros ainda podem ser recuperados, muitos provavelmente foram destruídos; de acordo com o costume da época, as cartas dos mortos eram queimadas. Porém, cerca de 1000 cartas para amigos e familiares foram recuperadas e constituem um registro revelador dos interesses intelectuais e da vida emocional da poeta. Tendo dedicado sua vida inteiramente à escrita, em 1870, ela define a poesia da seguinte forma: “Se eu leio um livro e isso congela o meu corpo, de tal forma que nenhum fogo pode me aquecer, sei que isso é poesia. Se sinto como se o topo da minha cabeça fosse arrancado, sei que isso é poesia. Essa é a única maneira que eu conheço. Existe algum outro caminho?” (JOHNSON & WARD, 1958, p.342)³

Aos 28 anos de idade, a poeta teve o seu momento de maior produção literária; o ápice de sua escrita durou de 1858 a 1865. Aos 35 anos de idade, Dickinson já havia composto mais de 1100 poemas. Em 1858, começou a organizar sua obra, transcrevendo cerca de 800 poemas em pequenos cadernos, feitos à mão, publicações que ela guardava e compartilhava apenas com amigos ou familiares. Embora tenha continuado a escrever poesia até o final de sua vida, sabe-se que a autora parou a montagem formal dos poemas em fascículos, continuando a escrever em guardanapos e folhas soltas.

Após a morte de seu pai em 1874, Dickinson passou a viver reclusa na propriedade de sua família e a usar apenas roupas brancas. Dessa forma, era considerada pela comunidade de Amherst uma mulher enigmática. Sobre as influências literárias de Dickinson, sabemos que era uma leitora assídua da Bíblia, e de autores como William Shakespeare, Ralph Waldo Emerson e John Keats. Em 20 de fevereiro de 1852, seu poema *Sic transit gloria mundi*, foi publicado anonimamente no jornal *The springfield daily republican*. No entanto, por sua escrita ser diferente das produções de poesia vigentes no século XIX, em termos de métrica, ritmo e rima, e por abordar temas como a morte, a vida, a criação e a eternidade — considerados impróprios para os padrões de escrita feminina da época —, sua obra não foi considerada produção de qualidade pelos críticos do período.

Em vida, apenas onze poemas de sua autoria foram publicados em folhetins. Assim, a poeta era quase totalmente desconhecida pelo grande público quando faleceu em 15 de maio de 1886, devido

2 **The letters of Emily Dickinson**, editado por Thomas Johnson e Theodora Ward (Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1958).

a problemas renais. Como autora de poesia do gênero lírico, Emily Dickinson, foi pioneira em usar a liberdade poética, para superar a escrita tradicional romântica do período. Sobre a escrita poética, Décio Pignatari (2005) afirma:

A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2005, p.53).

Escritora pioneira de poesia moderna, sua obra não foi considerada de qualidade, por críticos com uma visão tradicional romântica; por isso, Dickinson nunca recebeu em vida o reconhecimento de sua obra. Em 1891, cinco anos após o seu falecimento, foi publicada uma coletânea de seus poemas, organizada por Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. *Poems by Emily Dickinson*, publicada pela editora Roberts Brothers, foi recebida com bastante entusiasmo pelo público, e vendeu mais de 10.000 exemplares.

Dessa forma, ainda na década de 1890, Mabel Loomis Todd preparou uma edição em dois volumes da correspondência de Dickinson, que conseguiu reunir com a ajuda de Lavinia Dickinson e amigos da poeta. *Letters of Emily Dickinson* (1894), coletânea de cartas enviadas e recebidas por Emily Dickinson. No entanto, apenas em 1958, foram publicados todas as cartas conhecidas da poeta. Intitulada *The letters of Emily Dickinson* (1958), edição em três volumes, editada por Thomas Johnson e Theodora Van Wagenen Ward.

O registro das cartas de Dickinson, tem facilitado a pesquisa sobre elementos de sua obra e vida. Entre as cartas mais importantes, estão as trocadas com o crítico literário, Thomas W. Higginson. Em 1862, Higginson escreveu um artigo nomeado “A Letter to a young contributor” que foi publicado na revista *Atlantic Monthly*. O artigo tinha o objetivo de descobrir novos escritores e auxiliá-los com críticas sobre os seus textos: “Meu caros rapazes e moças, pois muitos são os Cecil Dreems da literatura que publicam seus escritos muito femininos com nomes masculinos, parece-me errado não ler suas cartas e dar-lhes uma resposta compreensiva.” (HIGGINSON, 1862).⁴

Na época, Dickinson com 31 anos de idade, já tinha mais de 800 poemas organizados em fascículos, e se interessou em ter uma opinião de um crítico influente e reconhecido. Além de crítico, Higginson foi também escritor, capitão do exército, pastor e ativista abolicionista e dos direitos das mulheres. A sua obra mais conhecida é o livro *Army life in a black regiment* (1870), onde narra sua

⁴ “My dear young gentleman or young lady, —for many are the Cecil Dreemes of literature who superscribe their offered manuscripts with very masculine names in very feminine handwriting, —it seems wrong not to meet your accumulated and urgent epistles with one comprehensive reply.”

experiência, como capitão de um regimento formado por soldados negros. A primeira carta enviada por Dickinson foi acompanhada de quatro poemas “Safe in their Alabaster chambers”, “The nearest dream recedes unrealized”, “We play at paste” e “I’ll tell you how the Sun rose”. Na correspondência, datada em 16 de abril de 1862, a poeta demonstra um grande interesse e respeito pela opinião de Higginson: “Senhor Higginson, está muito ocupado para dizer se meu verso está vivo?”⁵ (TODD, 1894, p.253).

As cartas enviadas por Higginson não foram recuperadas, mas podemos presumir pelas respostas de Dickinson, que o editor sugeriu alterações em seus poemas, como observamos na carta datada de 26 de abril de 1862:

Obrigada pela cirurgia, não foi tão dolorosa quanto eu pensava. Te envio outros poemas, como você pediu, embora eles não sejam diferentes. (...) Você pergunta sobre minhas leituras. Para os poetas, eu tenho Keats, Sr. e Sra. Browning. Para prosa, Sr. Ruskin, Sir Thomas Browne e o Apocalipse. Eu fui à escola, mas não tive educação formal. Meu pai me compra muitos livros, mas me implora para que não os leia, porque teme que eles mexam com a mente⁶ (TODD, 1894, p. 253)

Dickinson, ao se aproximar do crítico literário, buscava, provavelmente um encorajamento para a publicação de seus poemas. Higginson realiza correções em sua escrita, porém, pede que ela envie outros poemas e deseja conhecer suas influências literárias. A resposta de Dickinson é sincera, ao dizer que seus outros poemas não se diferenciam muito dos que ela já tinha enviado. Embora não tenha tido uma reação positiva, em relação à escrita de Dickinson, a amizade entre a poeta e o crítico literário durou 23 anos. Através de correspondências, Emily relatava momentos importantes de sua vida ao amigo e crítico literário.

Em carta datada de julho de 1874, Dickinson informa Higginson, sobre o falecimento de seu pai, e relata o sentimento de perda após a morte de Edward Dickinson: “Fico feliz que exista a imortalidade, mas preferia ter sido levada primeiro, antes de confiá-lo a ela”. (TODD, 1894, p.267)⁷ A poeta então, com 44 anos, estava passando por um dos momentos mais difíceis de sua vida, esse acontecimento a levaria a se tornar ainda mais reclusa, ao ter que cuidar de sua mãe e da propriedade da família com a irmã Lavinia, que, como Emily, nunca se casou.

⁵ Mr Higginson, are you too deeply occupied to say if my verse is alive?

⁶ “Thank you for the surgery, it was not so painful as I supposed. I bring you others, as you ask, though they might not differ. (...) You inquire my books. For poets, I have Keats, and Mr and Mrs. Browning. For prose, Mr Ruskin, Sir Thomas Browne and the Revelations. I went to school but in your manner of the phase had no education. My father buys me many books, but begs me not to read them, because he fears they joggle the mind.”

⁷ “I am glad there is immortality, but would have tasted it myself, before intrusting him ”

Em outubro de 1891, cinco anos após a morte de Dickinson, Higginson escreveu um artigo para o *Atlantic Monthly*, relatando o primeiro encontro com a poeta, que ocorreu em 16 de agosto de 1870, na mansão da família Dickinson em Amherst.

Depois de um pouco de atraso, ouvi um passo extremamente fraco e tamborilante como o de uma criança, no corredor, e deslizou, quase sem fazer barulho, uma pessoa pequena e tímida, o rosto sem uma única característica boa, mas com olhos, como ela mesma disse, “como o xerez que o hóspede deixa no copo” e com mechas lisas de cabelos castanhos avermelhados. Ela tinha uma aparência pitoresca e parecida com uma freira, como se pudesse ser uma cónega alemã de alguma ordem religiosa, cuja roupa prescrita era de piquê branco, com um xale de malha azul. Ela veio em minha direção com dois lírios do dia, que colocou de maneira infantil na minha mão, dizendo baixinho: “Esta é a minha introdução” e acrescentando, também, em voz baixa, de maneira infantil: “Perdoe eu se estou assustada; nunca vejo estranhos e mal sei o que digo.” Mas ela rapidamente encontrou sua voz: e continuou falando constantemente, dizendo, no meio da narrativa, coisas pitorescas e aforísticas. “É esquecimento ou absorção quando as coisas passam de nossas mentes?” “A verdade é uma coisa tão rara, é delicioso contar isso”. “Como a maioria das pessoas vive sem pensamentos?” Ou esta coroação extravagante: “Se eu leio um livro e torna meu corpo tão frio que nenhum fogo pode me aquecer, sei que é poesia. Se me sinto fisicamente como se o topo da minha cabeça tivesse sido arrancado, sei que é poesia. Estas são as únicas maneiras que eu conheço. Existe alguma outra maneira?”⁸ (HIGGINSON, 1891)

Segundo Higginson, Emily era uma moça tímida e desprovida de traços belos, porém com olhos curiosos, chama atenção que ele define a poeta como uma pessoa excêntrica, e com ideias permeadas de máximas, onde expunha sua visão de mundo. Higginson era mais formalista em relação à escrita, o crítico entendia a obra de Dickinson, como uma escrita obscura, e com muitas irregularidades gramaticais, como o uso exagerado de disjunções, e “erros” ortográficos, na escrita de algumas palavras; por isso sugeria alterações, a poeta nem sempre acatava as sugestões do crítico:

Parece que a princípio tentei um pouco - muito pouco - conduzi-la na direção de regras e tradições; mas temo que tenha sido apenas superficial e que ela me interessou mais por ela - por assim dizer - condição não regenerada. Ainda assim, ela reconheceu o esforço. Nesse caso, como será visto, chamei a atenção dela para o fato de que, embora ela se esforçasse para corrigir a ortografia de uma palavra, ela era totalmente descuidada com maiores irregularidades. Nada na literatura, tenho certeza, condensa em poucas palavras aquele lindo átomo de vida e fogo, do qual ela aqui tenta a descrição. É desnecessário esconder que muitos de seus brilhantes fragmentos foram menos satisfatórios. Ela quase sempre entendia o que

⁸ “After a little delay, I heard an extremely faint and pattering footstep like that of a child, in the hall, and in glided, almost noiselessly, a plain, shy little person, the face without a single good feature, but with eyes, as she herself said, “like the sherry the guest leaves in the glass,” and with smooth bands of reddish chestnut hair. She had a quaint and nun-like look, as if she might be a German canoness of some religious order, whose prescribed garb was white piqué, with a blue net worsted shawl. She came toward me with two day-lilies, which she put in a childlike way into my hand, saying softly, under her breath, “These are my introduction,” and adding, also, under her breath, in childlike fashion, “Forgive me if I am frightened; I never see strangers, and hardly know what I say.” But she quickly found her voice: She went on talking constantly and saying, in the midst of narrative, things quaint and aphoristic. “Is it oblivion or absorption when things pass from our minds?” “Truth is such a rare thing, it is delightful to tell it”. “How do most people live without any thoughts?” Or this crowning extravaganza: “If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way?”

procurava, mas com alguma fratura de gramática e dicionário no caminho. Muitas vezes, ela também era obscura e às vezes inescrutável; e embora a obscuridade às vezes seja, na frase de Coleridge, um elogio ao leitor, ainda assim nunca é seguro pressionar esse elogio com muita força. Às vezes, por outro lado, seus versos encontraram muito favor para seu conforto, e ela desejava publicar. Nesses casos, às vezes eu apresentava uma desculpa. ⁹(HIGGINSON, 1891)

Em relação à publicação de seus poemas, mesmo quando Dickinson desejava publicá-los; o crítico a desencorajava, pois em sua visão literária do período, sua poesia não estaria pronta para publicação. A partir da década de 1960, depois da publicação de sua poesia completa, editada por Thomas Johnson (1955), surgiram mais pesquisas e traduções de Dickinson para diversos idiomas. Algumas das mais importantes universidades estadunidenses, como Harvard e Yale, adquiriram os manuscritos da poeta, permitindo maiores estudos de especialistas. A crítica literária, classificou sua poesia como moderna, sendo reconhecida como uma das precursoras do movimento modernista nos Estados Unidos, corroborando a afirmação de T.S Eliot: “Qualquer grande obra quando surge, que realmente interessa e marca uma literatura, modifica a tradição.” (ELIOT, 1989, p.35).

A poesia de Dickinson descreve experiências emocionais, por vezes cotidianas, como assistir o vôo dos pássaros, o nascimento de uma flor e o tocar de sinos. Muitos poemas apresentam rimas em forma do metro de balada, e não em pentâmetro iâmbico, estrutura que era mais comum na escrita poética de língua inglesa da época. Além dessa ruptura, seus poemas nem sempre são claros para o leitor; a presença de metáforas e elipses podem fazer a obra da autora soar “estranha” quando lida pela primeira vez, devido ao uso de uma linguagem ambígua e polissêmica.

No século XIX, apesar dos avanços da área científica e da revolução industrial, estudos como o de Cavalcanti (2005) relatam que o direito das mulheres à educação nesse período era motivo de discussão política. Emily Dickinson, por pertencer a uma família abastada e de intelectuais que defendiam a educação feminina, teve direito a uma educação formal, mas o mesmo não se aplicava a todas as mulheres estadunidenses, que eram ensinadas, desde a infância, a buscar realização pessoal apenas no casamento e na maternidade. A participação da mulher na literatura era muito limitada, as escritoras não recebiam muito destaque, adotando pseudônimos masculinos para facilitar a publicação

⁹ It would seem that at first I tried a little, — a very little — to lead her in the direction of rules and traditions; but I fear it was only perfunctory, and that she interested me more in her—so to speak—unregenerate condition. Still, she recognizes the endeavor. In this case, as will be seen, I called her attention to the fact that while she took pains to correct the spelling of a word, she was utterly careless of greater irregularities. Nothing in literature, I am sure, so condenses into a few words that gorgeous atom of life and fire of which she here attempts the description. It is, however, needless to conceal that many of her brilliant fragments were less satisfying. She almost always grasped whatever she sought, but with some fracture of grammar and dictionary on the way. Often, too, she was obscure and sometimes inscrutable; and though obscurity is sometimes, in Coleridge’s phrase, a compliment to the reader, yet it is never safe to press this compliment too hard. Sometimes, on the other hand, her verses found too much favor for her comfort, and she was urged to publish. In such cases I was sometimes put forward as a defense.

de seus escritos. Um exemplo é Mary Ann Evans (1819-1880), romancista inglesa contemporânea de Dickinson, que usou o pseudônimo masculino de George Eliot para publicar suas obras na Inglaterra.

No contexto cultural norte-americano, a situação da escrita feminina, não era muito diferente da Inglaterra. Emily Dickinson foi uma autora pioneira em seu país, principalmente quando falamos sobre escrita poética, pois não havia uma tradição de poetisas mulheres em sua época, sendo a mais conhecida contemporânea de Dickinson, a poeta romântica inglesa Elizabeth Browning (1806-1861). Nesse contexto histórico, ser escritora era, por si só, um ato revolucionário. A escrita feminina era desvalorizada, principalmente quando estava relacionada à poesia, como é o caso de Dickinson, já que a escrita poética era considerada pela crítica literária, um tipo de literatura mais elevada que a escrita em prosa. Era senso comum, entre críticos literários do período, que mulheres não escreviam obras literárias relevantes. T. W. Higginson, por exemplo, no prefácio de *Poems by Emily Dickinson* (1891), associou a criatividade de Dickinson à sua história pessoal, relacionando as “frustrações amorosas e solidão” como fatores responsáveis por seus “surto de criatividade”, sendo essa uma visão claramente sexista.

À medida que o século progrediu, um número crescente de mulheres começou a expressar sua insatisfação com a situação feminina em geral. O lugar da mulher, na arte e na sociedade foi um assunto muito debatido, estimulado em grande parte pela popularização da literatura feita por mulheres; exemplo disso são as obras das romancistas inglesas Mary Shelley, Jane Austen, e Emily Brontë. O número de escritoras que tiveram suas obras publicadas no século XIX, foi maior do que em qualquer século anterior. O surgimento de movimentos de reforma social, como o abolicionismo e o sufrágio, por vezes, liderados por mulheres, deram às escritoras um contexto para debates e uma audiência para ouvir suas opiniões. Embora livros de escritores, ainda sejam mais populares entre o público como cita Nascimento (2015), nas últimas décadas com a popularização dos estudos feministas, as universidades estão realizando uma verdadeira recuperação bibliográfica da escrita feminina, redescobrimo uma rica herança de escritoras por todo o mundo.

A poesia de Dickinson, expressa sua consciência do isolamento artístico da mulher no século XIX, sendo ela vítima dessa exclusão na esfera literária. Em relação à escrita feminina, Marina Colasanti, no ensaio: “*Porque nos perguntam se existimos*” (1996) discorre sobre o fato da literatura escrita por mulheres, ainda ser motivo de discussão e desvalorização.

Ao perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista. Aquilo que se dúvida está em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no

limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita.
(COLASANTI, 1996, p.70)

Ainda é comum, que em antologias, as escritoras sejam superadas em número por escritores ou até mesmo sequer sejam mencionadas. No Brasil, segundo dados da Academia Brasileira de Letras (ABL) de 2018, apenas cinco das quarenta cadeiras dos imortais da literatura são ocupadas por escritoras. O poema *I GAVE myself to him* (J508), escrito em 1862, é um exemplo da visão questionadora de Dickinson sobre o papel da mulher no casamento e sociedade estadunidense no século XIX:

I gave myself to Him —
And took Himself, for Pay,
The Solemn contract of a Life
Was retified, this way—

The Wealth might dissappoint —
Myself a poorer prove
Than this great Purchaser suspect,
The Daily Own— of Love

Depreciate the Vision —
But till the Merchant buy —
Still Fable — in the Isles of Spice —
The subtle Cargoes — lie —

At least — ‘tis Mutual — Risk —
Some — found it — Mutual Gain —
Sweet Debt of Life — Each Night to owe —
Insolvent — every Noon —
(DICKINSON, 1962, p.150)

Me dei a Ele — e em Paga
Recebi— Ele mesmo —
O solene contrato de uma Vida
Desse modo se fez —

As Riquezas enganam —
Eu posso ser mais pobre
Do que esse Comprador suspeitaria —
No Dia- a- dia- a Posse

Do Amor desfaz o Sonho —
Mas antes de comprada —
Oculta ainda — nas Lendárias Ilhas —
A fina Carga — estava —

O Risco — enfim — é Mútuo
Para alguns — Mútuo o Ganho —
Bela Conta esta Vida — Hoje desvendo —
Insolvente — Amanhã —
(LIRA,2006,p.69)

No poema, o eu lírico representa a figura feminina, ao afirmar “I GAVE myself to him” (v.1), ou seja, a mulher abre mão de si mesma, em função de seu marido, para cumprir adequadamente o seu papel de esposa. Enquanto o marido “Took himself for pay” (v.2), ou seja, ele é a única recompensa que a mulher receberá. O casamento tradicional no século XIX priorizava os interesses masculinos. O terceiro verso da segunda estrofe apresenta a palavra “purchaser” (v.7) um adjetivo que compara o marido a um comprador, e a esposa, a uma mercadoria, objeto de sua posse.

A palavra casamento não aparece no poema, porém o terceiro verso da primeira estrofe diz que este é “The solemn contract of a life” (v.3). No contexto histórico em que Dickinson viveu; a mulher não tinha muitas garantias de sobrevivência, se não fosse através do casamento. O modelo social da época limitava a mulher à esfera doméstica com total dependência financeira do marido. O casamento era a única opção para as mulheres garantirem a sua segurança financeira; o divórcio não era permitido em todas as religiões, o que tornava a situação ainda mais difícil para as mulheres que

tinham casamentos problemáticos. O eu lírico relatou, nesse poema, a perda de identidade individual no casamento, pois a esposa viveu uma vida de conformidade com as exigências do marido, e não os seus próprios desejos. Essa visão realista da vida conjugal, pode ter sido um dos principais motivos para Emily não ter se casado. Por ser uma escritora, permanecer solteira garantiria mais liberdade para se dedicar à sua obra e não ter que se ajustar aos padrões sociais. Devemos ressaltar que por ser de família rica, a poeta não tinha necessidade de se casar para garantir sua segurança financeira. Um segundo poema *She rose to His Requirement – dropt* (J732), dividido em três estrofes, acrescenta mais algumas idéias sobre o universo feminino no casamento no século XIX:

She rose to His Requirement — dropt
The Playthings of Her Life
To take the honorable Work
Of Woman, and of Wife —

Ela se submeteu — desfez-se
Dos Brinquedos de Moça
Para assumir o digno Encargo
De Mulher e de Esposa—

If ought She missed in Her new Day,
Of Amplitude, or Awe —
Or first Prospective — Or the Gold
In using, wear away,

Se algo perdeu seu novo Dia
De Encanto ou Plenitude
Ou Perspectivas, ou se o Ouro
Estragou-se com o uso —

It lay unmentioned — as the Sea
Develop Pearl, and Weed,
But only to Himself — be known
The Fathoms they abide —
(DICKINSON,1964,p.20)

Não se falou — como o Oceano
Faz a Pérola e as Algas
Só para Ele — e a ninguém mostra
No Fundo da Casa —
(LIRA,2006, p.53)

A primeira estrofe do poema, afirma que a mulher teve que se submeter à vontade do companheiro, e se desfazer de seus “brinquedos”, uma metáfora para os seus sonhos, para assumir a função de esposa. O uso da palavra "His" (v.1), começando com letra maiúscula é geralmente feito quando se refere a Deus; no caso a provável intenção do eu lírico, é mostrar que a situação da mulher no casamento é de total obediência ao marido como à uma divindade. No penúltimo verso da última estrofe, o eu lírico afirma “But only to Himself - be known” (v.11), referindo-se ao fato de o homem ter a mulher como sua posse e escondê-la dos demais, guardando-a como um objeto. Nesses poemas, Dickinson questionou modelos e situações, socialmente aceitáveis, como o fato da mulher não ter uma educação formal e ser obrigatoriamente obediente ao marido, sendo que ele poderá tratá-la mal e não ter o seu comportamento questionado.

Antes de qualquer formalização, dos movimentos modernista e feminista, Dickinson escreveu uma poesia que incorporava crítica, ironia e questionamentos sobre situações sociais femininas. Em Amherst, cidade que nasceu e viveu durante toda a sua vida, era incompreendida e mitologizada. Através da literatura, Dickinson criou um espaço para si mesma, em sua poesia, é possível capturar reflexões de uma artista que fez da escrita, sua carta para o mundo.

3 TRADUÇÃO DE POESIA: CRIAÇÃO OU FIDELIDADE?

O poema é um texto literário onde as palavras são trabalhadas para alcançar o máximo de seus significados. O poema lírico poderá conter ambiguidades, além de dominar as estruturas semânticas, sintáticas e estruturais do idioma no qual o poema está escrito, é necessário que o leitor interprete além do sentido literal e decifre o texto através de suas nuances. Com a organização dos povos em diferentes países, surge a necessidade da troca de experiências entre as nações, de integração social e construção de novos conhecimentos. Dessa forma, a tradução aparece como forma de viabilizar um avanço nas relações humanas. Traduzir, é o primeiro passo para pôr fim ao isolamento, gerando aproximação através de comunicação e descoberta de novas culturas.

Embora a área dos Estudos da Tradução seja recente, tendo surgido como uma disciplina na década de 1980, a tarefa do tradutor tem sido discutida há muitos séculos. Um dos primeiros autores a discorrer a questão da tradução no Ocidente; foi o orador romano Cícero. Em *De Oratore*,¹⁰ escrito em 46 A.C, ele relata a sua experiência tradutória, esclarecendo que o ato de traduzir está além de uma transferência semântica, pois é também transferência de uma cultura para outra e de um período histórico para outro. Após Cícero, importantes pensadores continuaram escrevendo sobre a tradução, entre eles Jerônimo e Lutero, tradutores da Bíblia que ajudaram a popularizar o texto traduzido. No Brasil, os principais teóricos sobre a tradução de poesia são Paulo Henriques Britto, Álvaro Faleiros Paulo Ronái; e os irmãos poetas e tradutores Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

Com a fundamentação da crítica literária, a partir do século XVII, começou a ser exigido dos tradutores rigor e “fidelidade”, qualquer tentativa mais criativa de tradução era considerada “traição”, como exemplifica a famosa expressão “*Les Belles Infidèles*” uma tradução bonita não pode ser fiel ao texto de partida. O poeta norte-americano Robert Frost (1874-1963), defendia a ideia de que a verdadeira poesia seria intraduzível, definindo-a precisamente como aquilo que se perde em qualquer tentativa de tradução.¹¹ Segundo ele, a tradução poética seria impossível, pois falharia ao capturar a “essência” do poema.

Para os defensores dessa ideia, a principal função do tradutor é a busca da equivalência linguística entre os idiomas. Porém, compreendemos que um dos principais objetivos da atividade de tradução é proporcionar a continuidade de uma obra em uma cultura diferente daquela que foi produzida. O tradutor tem que atravessar uma esfera de conexões linguísticas dentro da língua e cultura de partida, e reconstruir essas conexões de acordo com a língua e

¹⁰ CICERO. *De Oratore*. Paris: Les Belles Letres, 1967, 3 vol.

¹¹ UTERMEYER, Louis. *A Backward Look*. Washington: Library of Congress;- 1964, p.18.

cultura de chegada. As singularidades do idioma e da identidade cultural do texto, são um desafio para o tradutor, que precisará ser criativo ao reproduzir o estilo de autor, e adaptar termos para a língua traduzida, articulando contextos e discursos em busca de um resultado coerente com o texto de partida.

Assim, não podemos acreditar que a tradução poética seja neutra, sem personalidade ou livre de interferências, pois o texto de chegada sempre será uma releitura do texto de partida. Dessa forma, o mito da intraduzibilidade da tradução poética não deve ser considerado válido. Quem defende essa posição não atenta para o fato de que, embora existam perdas linguísticas de um idioma para outro, o tradutor usará a linguagem para transmitir a mensagem do poema na língua-alvo. Como afirma o escritor José Paulo Paes: “(...) a tradução de poesia é o caso limite da problemática geral da tradução; por isso, é no seu desempenho que o estatuto do tradutor mais se aproxima do estatuto do autor” (PAES, 1990, p. 45).

O ato tradutório é um processo de mediação entre culturas e épocas. A atividade de tradução, embora seja um processo presente em todos segmentos da sociedade, desde o manual de engenharia até a tradução das obras clássicas da literatura universal, é uma atividade ainda pouco estudada e, por isso, desvalorizada. Assim, permanece a ideia de que o tradutor realiza uma tarefa fácil e a exigência de que adote uma atitude neutra e passiva, em relação ao texto original de modo a não alterar o trabalho do autor, conceitos como "criatividade" e "originalidade"; são atribuídos apenas ao autor do texto literário, e o texto fonte é considerado superior e inigualável.

No entanto, a literatura traduzida faz parte do sistema literário de um país tanto quanto a literatura nacional. São incontáveis o número de obras que chegam até o leitor através da tradução. A tradução literária é uma atividade complexa, uma vez que as obras literárias contêm elementos emocionais, filosóficos e políticos que não podem ser traduzidos unicamente através de equivalência semântica. O tradutor literário é um mediador linguístico e cultural, responsável pela continuidade de histórias ficcionais, artísticas e memórias históricas de um povo, realizando uma atividade crucial no desenvolvimento da cultura e na transmissão do conhecimento. Ao realizar uma tradução, diversos aspectos cognitivos estão envolvidos, nuances psicológicas, culturais e interlinguísticas como também a perspectiva sociocultural do texto a ser refeito na tradução.

No caso da tradução de poesia, observamos que o processo de tradução será mais complexo, pois o texto poético é formado por versos, rimas, ritmo e estrofes. Entendemos que é impossível preservar todos os aspectos linguísticos do texto de origem; dessa forma, o

tradutor terá que fazer sacrifícios. Na tradução de uma obra literária, segundo o tradutor e crítico literário Paulo Ronái, alguns princípios devem ser observados:

Todo texto é alguma coisa mais do que a simples soma das palavras que o compõem. O que devemos traduzir é sempre algo mais, isto é, a mensagem. E não há duas línguas que expressem uma mensagem de certa complexidade de modo completamente igual (RÓNÁI, 2012, p. 94).

Cada obra literária tem características únicas, que deverão ser adaptadas da melhor forma possível para o leitor quando se realiza a tradução do texto literário para o idioma a ser traduzido. Assim como o escritor, o tradutor também tem referências literárias sobre as quais fundamenta seu trabalho e, apesar das diferenças, — tradução e literatura — são práticas que se complementam.

Assim, entendemos que o processo tradutório realiza-se através de escolhas e transformações de uma língua para outra, pois essas transformações são parte da natureza da linguagem. Não há uma tradução que possa ser idêntica ao texto de origem: todas são realizadas em um processo de ressignificação que será fundamental para a compreensão do texto. No texto traduzido serão feitas adaptações linguísticas, de uma língua para outra; desse modo, sensibilidade poética e criticidade literária são essenciais para o tradutor.

Além disso, o contexto cultural, o público leitor, e o objetivo da editora serão fatores importantes para as decisões do tradutor. José Lira publicou a tradução de 510 poemas de Dickinson em 2006 e 2011. O seu projeto de tradução, foi aprovado pela editora Iluminuras, e eu tive acesso ao livro *A branca voz da solidão* (2011), quando cursava o ensino médio em uma escola pública e tinha conhecimentos básicos de língua inglesa. Partindo da minha experiência pessoal com a obra traduzida, foi através da tradução que pude conhecer a maioria dos escritores que tenho admiração. Ao analisar a escrita de Lira, através de um olhar mais crítico dos teóricos dos Estudos da Tradução, pude afirmar que a obra cumpriu o seu papel pelo encantamento inicial que me proporcionou, para conhecer mais a poesia de Dickinson.

Por conseguinte, procuramos identificar evidências que apontassem que o papel do tradutor de poesia pode ser também o de coautor, ou seja, o tradutor ao utilizar uma abordagem criativa e artística para traduzir os poemas, é um *recriador* do poema na língua traduzida. No caso de Lira, observamos que o tradutor se define como um poeta-tradutor; suas traduções são embasadas em um modelo de criação literária, onde poeticidade e liberdade das escolhas definem a sua abordagem tradutória. Apesar dos obstáculos de rima, sonoridade e vocabulário, encontrados quando se propõe a traduzir um poema; a estética e o valor do texto traduzido foram priorizados pelo tradutor. Lira utiliza adaptações e omissões quando

considera necessário, para deixar o texto “mais a seu gosto”, há um grande aprimoramento na invenção das formas, e re-imaginação para os significados.

O tradutor se opõe a um modelo formal de transposição de vocabulário e forma. Lira não busca obedecer ao conceito tradicional de equivalência, mas, realizar suas traduções de forma artística. Nas recriações, Lira se aproxima mais da escrita de Dickinson, do que nas outras duas concepções de tradução. Nesse tipo de tradução, Lira replica os elementos da escrita da autora, são traduções criativas, porém, são mais próximas de modelos convencionais de tradução. Na concepção de imitação, o tradutor transforma sua abordagem, ao escolher “consertar” elementos da escrita de Dickinson que não lhe agradam. Nessa concepção segundo Lira, o texto tenta ser mais fluido, do que o da autora e deixar a leitura mais agradável para o público. E, por fim, as invenções; são as traduções de menor número nas duas coletâneas traduzidas; no entanto, são as que mais chamam atenção pelo uso da intertextualidade. O poema traduzido se torna um poema novo e há um distanciamento maior do texto fonte. Esse tipo de tradução, junto com as imitações, é a concepção que mais alterou elementos da escrita de Dickinson ao traduzir, e fundamenta a metodologia de Lira como poeta-tradutor.

Lira prefere tornar o seu trabalho visível, por uma estratégia que assume ser “pessoal”, com o intuito de criar uma tradução, que seja um trabalho artístico, com ênfase para suas escolhas criativas. A manipulação do texto da autora na tradução é um ato pensado como uma estratégia artística. Lira não foi e não será o único tradutor, a ver a tradução como uma atividade artística, onde o texto traduzido será igual a um trabalho autoral, e não será considerado um poema subalterno ao poema fonte. A tradução terá as marcas de estilo do tradutor desde as escolhas semânticas, estruturais e semióticas passando pelo processo de criação.

É importante que a tradução não seja antagônica ao texto fonte, mas que ela possa ser coerente com a escrita do autor, que o seu objetivo seja claro e que possa atingir não a “fidelidade”, mas uma correspondência com o texto fonte. Em ideais de forma e estrutura, observamos que Lira sentiu a necessidade de alterar diversos aspectos da escrita de Dickinson principalmente nas concepções de imitação e invenção. No entanto, em relação à “mensagem poética” do texto, o tradutor procurou contextualizar os poemas para o público leitor brasileiro; para isso, usou a livre interpretação para recriar o texto.

Em relação ao texto poético, é importante frisarmos que não se trata apenas de aspectos semânticos que deverão ser transpostos, a métrica e sonoridade do poema são essenciais para a estética do texto poético. A relação entre os aspectos formais e a busca de

uma compreensão ao realizar a tradução estão presentes na tarefa tradutória. As marcas mais pessoais da escrita de um poeta como metáforas, elipses, pontuação, devem estar presentes na tradução. Laranjeira (2003), um dos principais teóricos de tradução de poesia no Brasil, define como deve ser feita a tradução poética:

Um soneto deve ser traduzido por um soneto, uma balada, por balada; versos metrificados e rimados por versos metrificados e rimados, mantendo-se se possível, a isomorfia da métrica e da rima, versos brancos por versos brancos, versos livres por versos livres. Fugir disso é praticar recriação livre, transcrição livre, outros tipos de trabalho cujo valor inegável não se discute aqui, mas que ao meu ver, não são propriamente tradução. (LARANJEIRA, 2003, p.130)

Laranjeira expõe a necessidade da tradução poética, reproduzir a mesma estrutura do poema na língua alvo. Segundo essa visão, a criação livre, abordada por Lira na concepção de invenção, embora tenha seu valor artístico, não deveria ser considerada tradução, por ser descompromissada com a estrutura do texto fonte. Além de Laranjeira, a discussão sobre os limites da criatividade, está presente em trabalhos de muitos teóricos de tradução de poesia. Venuti (1995), afirma que para a valorização da tradução ser possível é necessário que o tradutor não seja “invisível”, mas que a voz poética do tradutor, esteja presente no texto traduzido, que deve ser independente de seu “original”. Para Campos (2004), quanto mais dificuldades um texto tiver mais possibilidades de recriação ele apresenta. Lira, um tradutor visivelmente inspirado pelo *make it new* de Ezra Pound, utiliza em suas três concepções o fazer artístico e autoral, inspirado em sua interpretação pessoal da escrita de Dickinson.

No caso das invenções, por exemplo, observamos que são experiências poéticas de recriação livre, com grande uso de intertextualidades e alterações das formas poéticas. Dessa forma, não seriam propriamente traduções, no entanto, contém valor estético para estarem presentes em uma coletânea de poesia traduzida. Segundo Oustinoff (2011): “Não existe tradução “neutra” ou “transparente” através do qual o texto apareceria idealmente como em um espelho, identicamente.”¹² (p.22). A tradução literária é um campo de estudo vasto, que de acordo com a perspectiva tradutória de cada tradutor terá diferentes resultados. A tradução de um poema, sempre resultará em algo novo, o texto traduzido não será neutro. O processo tradutório utilizado por Lira é artístico e criativo, pois o poema traduzido será reescrito com o uso de intertextos e características de rima do idioma português.

A tradução bem sucedida deve ter um resultado literário de valor equivalente à obra fonte, para isso ser possível, o emprego de uma tradução artística, se faz necessário. O tradutor recria o texto fonte em um “novo” texto na língua de chegada, observando técnicas

¹² OUSTINOFF, Michael. **Tradução, história, teorias e métodos**. São Paulo:Parábola, 2011, p.22.

específicas que possibilitem que aquele texto seja reconhecido como de autoria do escritor (a) da língua fonte. Sobre esse processo, Bakhtin comenta em *Estética da criação verbal*:

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para melhor se interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p.355-356)¹³

A visão de Bakhtin reflete como a tradução literária é um processo permeado de subjetividades, e como o texto traduzido precisa ser relevante para ser bem-sucedido em seu tempo e cultura. A tradução de Dickinson, poeta do século XIX para a cultura brasileira do século XXI, busca resgatar o contexto da obra em um novo idioma e período histórico, o que só é possível através da perspectiva da tradução como recriação; onde a obra será lida e criticada como um “novo” poema. A natureza da linguagem transforma a atividade de tradução, que deixa de ser semântica e literal e passa a enxergar o texto como discurso, onde a sensibilidade linguística para realizar escolhas coerentes com o poema fonte em termos de sonoridade, morfologia, sintaxe e semiótica; proverão um trabalho de tradução bem-sucedido.

A tradução poética se insere em um contexto de uma escrita estética, onde o conteúdo e a estrutura são paralelos para a realização da reescritura. A tradução precisa gerar como resultado, uma adequação com a obra fonte. Embora utilize alterações, omissões e adaptações em seu processo tradutório, o tradutor, consciente de sua prática, demonstra o domínio do gênero literário traduzido.

A prática tradutória contém elementos que não podemos classificar como totalmente objetivos; o nível cognitivo da linguagem requer interpretação, e por isso há uma quebra de expectativa na tradução que não abarque todos os elementos do texto fonte e se volte para um aspecto mais artístico. É necessário que o tradutor consiga compensar a densidade da linguagem e da função poética no idioma traduzido. O paradoxo entre tradução e recriação impõe uma discussão sobre a traduzibilidade do texto literário de forma prática. Ao ter que ler, criticar e reescrever o poema em outro idioma, o tradutor deve realizar um trabalho

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 355-356.

coerente para a sua época, utilizando para isso estratégias de escrita que deverão compensar de forma desejável a escrita do autor de origem. Como afirmou Jorge Luís Borges: “as traduções são perspectivas diversas de um fato móvel, traduzir é um longo sorteio experimental de omissões e ênfases”.¹⁴ Qualquer trabalho de tradução terá que se preocupar com sonoridade, semiótica e estrutura da forma poética e metrificacão. Porém conforme Borges, o processo de tradução é experimental.

No caso de Lira, o tradutor utiliza uma metodologia de omissões principalmente no caso das imitações e invenções, onde o tradutor altera aspectos da sintaxe do poema e enfatiza alguns aspectos nas invenções. Traduzir em função da poeticidade da linguagem artística, para o tradutor, se sobrepõe a uma tradução focada na forma, pois o uso de dispositivos artísticos são essenciais, para a compreensão do texto como poema.

A prática da tradução, assim como a escrita, não pode ser dissociada do contexto histórico em que está inserida; é uma atividade que vai além do aspecto linguístico, pois é um processo comunicativo realizado por meio de técnicas e de adaptações realizadas pelo tradutor. Segundo Britto (2012), embora em tradução, não seja possível uma fidelidade absoluta, é necessária uma “relativização da fidelidade”, denominada processo centrípeto. No processo centrípeto, de acordo com Britto, o tradutor manterá proximidade com o texto fonte. Em contraposição à essa abordagem, no “processo centrífugo” o tradutor se distanciará quando necessário do texto fonte, para recriá-lo de acordo com sua visão artística. As concepções tradutórias de Lira transitam entre esses dois métodos. Em seu artigo *Correspondência formal e funcional em tradução poética* (2006), Britto comenta a distinção entre o conceito de equivalência:

A distinção entre correspondência formal e correspondência funcional em tradução poética está relacionada à que foi estabelecida por Nida entre “equivalência formal” e “equivalência dinâmica”. Em primeiro lugar, a palavra “equivalência” supõe uma relação muito mais forte do que “correspondência”: dizer que uma tradução é equivalente a um original é ir além do que enunciamos acima como “uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B”. A tradução de um poema não é, em nenhum sentido estrito do termo, equivalente ao original; o máximo que se pode exigir de um poema traduzido é que ele capte algumas das características reconhecidas como importantes do poema original, e que seja lido como um poema na língua-meta. Em segundo lugar, Nida está preocupado exclusivamente com o significado do texto a ser traduzido (o texto bíblico), encarado como conteúdo semântico veiculado por uma forma, uma visão expressa através da conhecida analogia com um trem de carga, em que os significantes seriam os vagões e os significados a carga neles transportada.

¹⁴ BORGES, Jorge Luis: "Jornal de Poesia", p. 19 Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jlb02e.html>> acesso em 03 de fev.2020.

Em poesia, é claro, não podemos estabelecer uma diferença tão nítida entre forma e sentido, e o que é preciso reconstruir na tradução poética é uma totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição visual de símbolos gráficos sobre o papel. (BRITTO, 2006, p.3)

Ao exemplificar a visão de tradução de Nida, Britto afirma que o caso tradutório da poesia é mais complexo do que da literatura em geral, pois abarca elementos linguísticos e extralinguísticos, em um tipo de texto onde a estrutura estética é essencial. Ou seja, a atividade de tradução, é feita de decisões que o tradutor precisará fazer, em busca não de uma equivalência irreal, mas de uma correspondência que não seja beligerante em relação ao poema de origem, mas significativo no idioma traduzido. Assim, a tradução deixaria de ser uma abordagem formal e passaria a ser uma abordagem funcional, mais coerente com a natureza da linguagem.

É tarefa do tradutor, avaliar quais as metodologias mais adequadas para utilizar com as características da escrita de cada poema do autor a ser traduzido. No caso de Dickinson, a abordagem utilizada por Lira é mais funcional do que formal, ao criar em língua portuguesa a *rima abreviada*, como um recurso correspondente à *slant rhyme*, utilizada pela poeta estadunidense. Ao comentar sobre a inventividade na tradução de Lira, Britto (2006) afirma que o tradutor não conseguiu manter uma tradução consistente na rima assonante, que não foi percebida como rima em língua portuguesa, mas fez um trabalho bem-sucedido na criação da rima abreviada. Ainda segundo Britto (2006):

O trabalho de José Lira é uma contribuição preciosa para uma prosódia comparada do inglês e do português. Ainda que nem todas as soluções por ele sugeridas me pareçam viáveis, as questões levantadas são fundamentais. E, numa área onde muita coisa ainda está por ser feita, como é o caso da prosódia comparada, no momento o mais importante é justamente fazer as perguntas certas. (BRITTO, 2006, p.14)

A visão do especialista fundamenta uma concepção de tradução criativa, que tem como objetivo repensar o ato tradutório de forma que a prática seja atualizada e possa ser vista como experimentação, sem que julgamentos de criação “equivalente”, possam afetar a dinâmica do texto traduzido. Entre a dicotomia entre forma e sentido, o processo tradutório realizado por Lira dá maior ênfase ao significado, revelando uma abordagem funcionalista do tradutor, que demonstra domínio artístico de suas escolhas, além, de conhecimento sobre as particularidades da escrita de Dickinson.

A abordagem de Lira é coerente em teoria e prática, ao defender sua metodologia criativa em artigos acadêmicos, e realizá-la nas coletâneas de poemas traduzidos. No entanto, a visão do tradutor sobre a poeta é crítica, ao afirmar que a forma da escrita da autora é truncada e sem sofisticação (LIRA, 2006, p.21), e ao buscar extinguir características da escrita poética de Dickinson a fim de “melhorar” sua poesia na língua portuguesa. A ideia de uma

poesia sem sofisticação, se opõe à visão de Augusto de Campos, que afirma que Dickinson criou: "um idioma poético próprio e antecipatório em termos de densidade léxica, economia de expressão e liberdade sintática" (CAMPOS, 2015, p. 10).

A tradução de qualquer texto literário, além de decisões estratégicas que possam prover um bom poema, é, antes de tudo, uma atividade de fundamentação pessoal. Campos revela uma admiração para com a escrita de Dickinson, enquanto Lira critica a poeta e busca “melhorar” sua escrita, ao realizar traduções que alteram ou omitem deliberadamente características da poesia de Dickinson. O fato da tradução de Lira não se parecer com uma tradução, mas com um texto “original” em língua portuguesa, é um mérito de seu trabalho, que, no entanto, foi realizado com uma ambição tradutória artística, e que na concepção de imitação se revela como uma crítica ao estilo de escrita de Emily Dickinson.

A tradução poética é uma atividade prática que precisa buscar correspondências formais ou funcionais do texto traduzido para com o texto fonte. Um pesquisador com uma visão relevante sobre o assunto é Romanelli (2003), que em sua dissertação de mestrado faz um estudo sobre a tradução a sua relação com a linguística descritiva. Para ele, autores como Toury (1970) fundamentam uma visão da tradução pertencente a um sistema de chegada (*target system*). Nesse tipo de tradução, a cultura do público seria um dos fatores principais no processo tradutório. Segundo Romanelli:

Trata, então, a existência da equivalência entre *target text* e *source text* como um dado de fato. Essa postulação de equivalência o leva a declarar que a questão principal dos estudos atuais de tradução – e, sobretudo da análise comparativa entre *target text* e *source text* - não deveria mais ser a da equivalência entre os dois textos, mas que tipo e que grau de equivalência tradutória eles revelam. A equivalência não denotaria mais uma relação única de variantes recorrentes, mas passaria a referir-se a cada relação que caracteriza uma tradução do ponto de vista de um grupo específico de circunstâncias. (ROMANELLI,2003, p.36)

A abordagem de Toury, apontada por Romanelli, define que a tradução é avaliada através dos graus de equivalência “conquistados” pelo tradutor, através de uma análise entre texto fonte e texto alvo, em uma perspectiva normativa e prática para a tradução literária. No caso da tradução poética, o “intraduzível” torna o texto poético uma atividade dependente da recriação. Essa abordagem contrastiva, coloca a prática tradutória, como uma atividade de muitas possibilidades. Os meios linguísticos e ideológicos, priorizados por cada tradutor, serão a base da transmissão do poema para a língua traduzida na perspectiva linguística e extra linguística. Além disso, Romanelli (2003) aponta algumas especificidades em relação à métrica e da rima da escrita de Dickinson:

Quase todas as poesias são de estrofes de quatro versos com rimas nos vv. dois e quatro de cada quarteto. O metro é quase sempre o jambo, isto é, um certo número de pés de duas sílabas, dos quais a segunda é sempre acentuada: I wàs/ the slìght/ est ìn/ the Houìse = x – x – x – x = quatro jambos ou tetrâmetros jâmbicos. Os principais metros usados são, então, os jambos *Common Meter*, *Long Meter*, *Short Meter*, algumas vezes os trocaicos, raramente os datílicos. No que diz respeito às rimas, sempre conforme o modelo do hino protestante, ela utiliza quatro tipos fundamentais: as idênticas, as vocálicas, as imperfeitas e as suspensas. Ao longo do seu cancionário, Emily Dickinson usa esses vários metros livremente, em busca de uma musicalidade que aplaque o vigor linguístico que a possui: a sua sintaxe desviante inventa dessa forma uma nova métrica (ROMANELLI, 2003,p.61).

Além do elaborado uso da rima em metro de balada, as escolhas sintáticas, e o uso das disjunções, caracterizam uma escrita repleta de recursos de uma poeta que conseguiu transitar entre pelo menos quatro tipos de rima, algumas comuns nos hinos cristãos protestantes, os quais, também foram importantes para a fundamentação da sua escrita. Dickinson sabia utilizar os meios linguísticos para potencializar as ideias presentes em seus poemas.

A poeta criou uma poesia de imagens e sons, com o uso de uma dicção peculiar, que inovou na estética, temática e sonoridade na escrita poética. Na língua inglesa, sua poesia se destaca pela simplicidade de formas e complexidade de ideias expostas em seus poemas. A tradução de poesia proposta por Lira, vê o ato tradutório como uma forma de recriação, que busca não ser cansativa para o público e relevante em suas próprias ideias e formas. Haroldo de Campos, um dos grandes representantes da tradução criativa, diz:

Para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “ que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (CAMPOS, 2004, p.5)

Para Campos, o poema traduzido é uma criação paralela, e o tradutor assume o status de coautor, pois realizará um trabalho artístico ao traduzir o poema. Campos defende o fim de uma relação de “servidão” do tradutor com o texto de partida, ao invés de buscar uma “equivalência” inalcançável, o poema traduzido é visto como uma nova criação literária. O traduzir, como o escrever, é um ato reflexivo e original, pois cada tradutor traduzirá de formas diferentes o mesmo texto. Desse modo, não existe tradução impossível, porém a ideia de uma tradução equivalente nem sempre será a melhor escolha devido às particularidades linguísticas de cada idioma.

Além disso, o ato de traduzir também não deveria estar condicionado ao leitor do

texto, pois nem mesmo a obra fonte foi escrita para o leitor. Campos refere-se às traduções como desdobramentos do texto fonte, assim a tarefa do tradutor, consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do texto fonte é nela despertado. A tradução não é realizada através apenas de meios linguísticos, mas também com o auxílio de meios extralinguísticos e da percepção do tradutor sobre a obra a ser traduzida. Segundo Benjamin (1930):

Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra literária, ou seja, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. (BENJAMIM,1930, p.21)

Assim, no texto traduzido, literalidade e liberdade devem unir-se, sendo necessário um equilíbrio entre os diferentes métodos e ideias existentes para um trabalho tradutório coerente. O impasse entre uma tradução “equivalente” e uma tradução artística, não pode se sobrepôr ao objetivo principal da tradução, que é fazer conhecida a obra de um autor em um novo idioma. Porém, é necessário que o tradutor precisa justifique suas escolhas, pois a atividade de tradução é uma atividade seletiva, não deve ser um ato robótico.

O tradutor de poesia deverá demonstrar domínio da linguagem tanto como o poeta, porém apenas o conhecimento linguístico não será suficiente; é imprescindível imaginação e criatividade. A tradução não deve ser vista como uma subatividade, ou como um texto inferior ao poema na língua fonte. Um texto traduzido pode ser tão importante e icônico como o texto de origem, exemplo disso é a *Vulgata*, tradução da Bíblia para o latim, realizada por Jerônimo no final do século IV, até hoje lida e celebrada.

Conhecer a biografia do poeta, seu estilo, fortuna crítica e contexto histórico, também fazem parte da atividade de tradução. Quando o autor do texto está vivo, é possível buscar contato para esclarecer dúvidas, o que poderá colaborar para uma melhor compreensão da obra, como relata Augusto de Campos, ao comentar sua experiência na tradução de alguns poemas do poeta estadunidense E.E Cummings:

Em 31 de outubro de 1956 escrevi ao poeta, informando-o da possibilidade da edição e solicitando-lhe autorização para imprimir os seus textos. Ele me respondeu imediatamente, dando a permissão requerida mediante as seguintes condições: “que (1) depois ou antes ou de preferência ao lado de cada tradução fosse impresso o poema original & que eu lhe remetesse as provas dos 10 poemas (impressos em conexão com as traduções) até que uma prova o satisfizesse e ele apusesse o seu OK. (...) Tive, assim, que me conformar com as exigências do poeta. E apesar de saber que isso iria acarretar maiores obstáculos para a edição, fiquei, no fundo, satisfeito por comprovar o rigor e a seriedade com que Cummings considerava o aspecto visual de suas composições.”¹⁵(CAMPOS, 2015, p. 30)

¹⁵ Nota de Augusto de Campos em E.E.Cummings **Poem(a)s**. Campinas:Editora Unicamp, 2012, p.30.

E.E.Cummings escreve uma poesia de estética moderna, onde uma tradução com muitas alterações poderia mudar completamente a experiência que o leitor teria da obra do poeta. No caso da tradução realizada por Augusto de Campos, Cummings, utiliza uma escrita inovadora tanto na pontuação como na ortografia para criar uma poesia fluida. A integridade da composição do poema, deve ser mantida para que seja uma tradução válida e coerente com a escrita do autor. A obra de Cummings é única em sua forma, e seu conteúdo não está apenas em suas palavras. Em vez disso, o comprimento dos versos, o esquema de rima e a pontuação, são essenciais para a compreensão do texto. A tradução correria o risco de perder sua conexão com o texto de origem, se o tradutor alterasse a estrutura do poema. Costa, em entrevista para Guerini & Brose (2018)¹⁶ comenta a complexidade da relação entre tradução e autoria:

A autoria na tradução costuma variar de texto para texto, de acordo com seu gênero e grau de complexidade e de tradutor para tradutor. (...) No que se refere à tradução literária, as coisas se tornam, naturalmente, mais complexas. O índice de autoria, assim como o de relevância cultural e estética, vai depender de múltiplos fatores presentes no tempo e no lugar da produção e no tempo e no lugar da leitura. Por isso, me parece apressado dizer que as traduções têm vida mais curta que os textos-fonte. Se observarmos a história das literaturas e, dentro delas, a história das traduções, podemos dizer que as traduções podem apresentar, ao contrário, uma sobrevivência maior, o que se deve, entre outros fatores, ao fato de que parte importante das traduções literárias é feita a partir de textos-fonte já previamente selecionados pelo público e pela crítica. (GUERINI & BROSE, 2018, p. 439-440)

A poesia, como qualquer outro texto literário, oferecerá desafios que poderão ser superados com uma prática realista, e não idealista, do texto. Traduzir é experimentar novas possibilidades na linguagem; a oposição entre autor e tradutor, forma e conteúdo do poema e superioridade do original e subalternidade da tradução não colaboram para uma visão realista do processo tradutório. A tradução literária, como apontado por Costa, é uma atividade onde a autoria do tradutor dependerá de múltiplos fatores, e, em alguns casos, quando o texto traduzido contém elementos relevantes em cultura e estética para a sua época, se torna tão canônico como o texto fonte.

¹⁶ GUERINI & BROSE. Revista da Anpoll v. 1, nº 44, p. 436-447, Florianópolis, Jan./Abr. 2018

4 A PROPOSTA TRADUTÓRIA DE JOSÉ LIRA PARA A TRADUÇÃO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON

José Lira é tradutor, poeta e cordelista graduado em Letras (1999) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde também concluiu o mestrado em Letras e Literatura em 2006. Publicou artigos e ensaios sobre a vida de Emily Dickinson. As coletâneas *Alguns Poemas* (2006) e *A branca voz da Solidão* (2011) estão organizadas em três modos diferentes de traduzir Dickinson em função das decisões de Lira. *Alguns poemas* (2006), foi finalista do prêmio Jabuti em 2007 na área de tradução literária. O livro reúne 245 traduções, sendo a segunda mais extensa coletânea de poemas da autora publicada no Brasil. Ela foi precedida por *A branca voz da solidão* (2011), também traduzida por José Lira que contém 265 traduções de poemas. O tradutor expõe no prefácio de *Alguns poemas* (2006), a metodologia que utilizou para realizar as traduções dos poemas. Lira classifica os poemas traduzidos em três concepções pessoais de tradução, denominadas: Recriações, imitações e invenções.

I. A **recriação** representa a “máxima identidade possível com a forma poemática original”, ou seja, a métrica e os aspectos fônicos recebem atenção especial no momento da tradução (LIRA, 2006, p. 27);

II. A **imitação** corresponde a uma tradução voltada ao contexto, despreocupada com os efeitos fônicos e tendo o decassílabo como verso habitual, remetendo à “normalização”;

III. Finalmente, a **invenção** é considerada por Lira um tipo mais inovador de tradução, que se distancia da estrutura poética do texto fonte, criando o que o tradutor chama de “impressão de leitura”. Nesse caso, Lira observa que, mesmo com esse afastamento estrutural, não se deixa de lado o “tom e a atmosfera poética do poema traduzido”, o poema é em sua estrutura mais criativo, porém busca elementos em comum com o poema em inglês. (LIRA, 2006, p.27)

José Lira realiza a tradução de Dickinson, baseando-se em uma metodologia criativa de experimentação poética. A sua proposta tradutória, dividida em três categorias, transita entre diferentes técnicas de tradução de rima, compensação de vocabulário e intertextualidade com outros escritos. A tradução é uma obra nova em si mesma, no caso das recriações observamos uma maior “fidelidade” às características do poema. Ao traduzir utilizando a metodologia de imitação, Lira retira marcas da escrita de Dickinson que não

considera essenciais, com o objetivo de facilitar a compreensão do texto para o leitor; uma técnica mais autoral do que tradutória. Nas invenções, o tradutor transita livremente entre forma e conteúdo do texto, o poema é permeado de intertextos e referências à outros escritos, seu objetivo nessa concepção é totalmente artístico e pessoal.

No prefácio do livro *Alguns Poemas* (2006), Paulo Henriques Britto, relata que a tarefa de um tradutor que se dedica ao estudo e tradução da poesia de Emily Dickinson exige um esforço redobrado, considerada por Britto uma “superação”. Primeiramente, essa superação, refere-se aos importantes desafios e responsabilidades, em se lançar à tradução de Dickinson, a quem ele considera “um dos grandes mestres da concisão verbal”. (BRITTO, 2006, p.19).

Uma das principais qualidades artísticas de Dickinson foi explorar novas possibilidades de escrita como uma alternativa ao padrão poético tradicional. Ao invés de utilizar apenas o pentâmetro iâmbico, estrutura de rima mais comum entre poetas do período literário romântico em que viveu, e, consagrada por William Shakespeare; Dickinson priorizou utilizar o metro da balada, uma forma poética popular em poemas narrativos e hinários cristãos. Foi também precursora no uso da *Slant Rhyme*, um tipo de rima formada por palavras com sons similares, mas não idênticos, que permite maior liberdade na escrita. Confome Britto:

Ao trabalhar com essas formas populares, porém, Dickinson com frequência desviava-se do padrão tradicional, cometendo aparentes erros de metrificação, usando rimas imperfeitas, etc. Para um leitor desavisado (como Higginson e Todd, seus primeiros editores, que sentiram necessidade de “corrigir” seus versos) essas irregularidades não passavam de sinal de imperícia técnica; no entanto, uma leitura mais atenta deixa claro que esses desvios em relação à norma são funcionais, visando a realização de efeitos calculados. (BRITTO, 2008, p.26)

De acordo com Britto, a proposta tradutória de José Lira pode ser considerada inovadora na tradução da estrutura do poema, uma vez que, “(...) ele não se limita a utilizar os dois tipos de rima mais comuns do português — a consoante e a toante” (BRITTO, 2006, p. 20). José Lira utiliza um novo tipo de rima, que denominou “rima abreviada”, pois, segundo ele próprio: “(...) sua característica essencial é a redução ou abreviação do segmento acentual para a produção do efeito rímico” (LIRA, 2006, p. 23). Como vemos no poema a seguir:

A curl, perhaps, from foreheads
Our Constancy forgot –
Perhaps, an Antique trinket –
In vanished fashions set!
(DICKINSON, 1960, p.20)

Uma trança, talvez, de alguma fronte
Que há muito não lembrávamos –
Uma bijuteria envelhecida
Pela moda fugaz –
(LIRA, 2006, p.99)

A rima abreviada é, segundo Lira, uma rima imperfeita¹⁷, onde os sons finais não rimam. No entanto, para Britto essa criação de Lira tem um ótimo rendimento no português e faz jus à inventividade poética de Dickinson na língua inglesa.¹⁸ Assim, Lira inova tanto no aspecto da tradução como no da criação poética. Outro destaque do trabalho de Lira, é o fato de traduzir o mesmo poema de formas variadas e em momentos diferentes de sua vida, pois acredita que a tradução, mesmo que dos poemas mais curtos de Dickinson, se transforma de acordo com as mudanças vividas pelo tradutor. Essa concepção é chamada “tradução momentânea”, e, segundo Lira, ocorre pelo fato de os textos de Emily Dickinson serem formados por “estados de leitura”; assim, quando relidos, promovem novas experiências interpretativas. (LIRA, 2006, p. 17)

Emily Dickinson tem muitas versões de seus poemas traduzidos para a Língua portuguesa. Especificamente, no Brasil, segundo o *blog ibilce unesp* de Carlos Daghlian, os primeiros poemas de Dickinson foram traduzidos para o português brasileiro por Manuel Bandeira em 1928, e publicados na revista *Para Todos* (03/11/1928), sob os títulos de “À porta de Deus” e “Beleza e Verdade”. Após Bandeira, inúmeros intelectuais brasileiros se interessaram por traduzir a obra da poeta, entre eles nomes conhecidos como Décio Pignatari, Cecília Meireles, Angela Lago, Augusto de Campos e Paulo Henriques Britto. Toda a obra da poeta traduzida no Brasil, consiste em dezesseis coletâneas de poemas traduzido. O trabalho de Lira, no entanto, é um dos mais relevantes em relação à criação poética e originalidade.

¹⁷ LIRA, José. A invenção da rima em Emily Dickinson. 2005, p.99

¹⁸ BRITTO, Paulo Henriques. **Alguns poemas**, 2006, p. 20.

4.1 Recriações

O primeiro exemplo de concepção tradutória apontada por Lira é a recriação, essa concepção tradutória é a que podemos considerar mais “fiel” com o poema em inglês. O tradutor não altera a estrutura de estrofes e versos do poema na tradução, há a preservação da estrutura métrica e aspectos fônicos. Um poema no qual o tradutor utilizou essa concepção tradutória é *Some such butterfly be seen* (J541), que retrata o imaginário dickinsoniano sobre o Brasil. Apesar de raramente ter viajado, Dickinson possuía muitas leituras e sua poesia contém referências a lugares que ela nunca visitou, como: Índia, Líbia, Argentina e Brasil.

Esse poema, exalta elementos da natureza brasileira. O eu lírico menciona a beleza das borboletas do Brasil; o país tem uma grande diversidade de espécies desse inseto. O bioma dos pampas, comum na região sul do país sul-americano, também é citado como o hábitat dessas borboletas. O imaginário do poema em relação à natureza, mostra como Dickinson escrevia sobre a beleza da diversidade e provavelmente gostaria de ter conhecido esses lugares, o poema apresenta a beleza como algo estrangeiro e passageiro.

Some such Butterfly be seen
On Brazilian Pampas—
Just at noon—no later—Sweet—
Then—the License closes—

Some such Spice—express and pass—
Subject to Your Plucking—
As the Stars—You knew last Night—
Foreigners— This Morning—
(DICKINSON, 1960, p.264)

Borboletas assim se veem
Nos Pampas do Brasil—
Ao meio dia—só— e acaba
A amável Permissão—

Sabores assim—vêm e voltam—
Depois de dar-se — a Ti —
Como Estrelas— que viste à Noite—
Estranhas – de Manhã—
(LIRA, 2006, p.63)

Na tradução acima, Lira, manteve a estrutura do poema em duas estrofes de quatro versos cada. O recurso linguístico conhecido como disjunções, espécie de travessões que marcam as pausas no poema, permanecem no poema traduzido. Não há uma tradução literal para algumas palavras, “Spice” (v.5), por exemplo significa especiaria, porém foi traduzida por “Sabores” (v.5), alternativa que prioriza a fonologia. Enquanto, “Sweet” (v.3), que em uma tradução literal seria doce foi traduzido como “Amável” no quarto verso (v.4). Da mesma forma “Foreigners” (v.8), que significa estrangeiras foi traduzido por “Estranhas” (v.8). Essa alternativa de tradução não literal, proporcionou que o poema traduzido, mantivesse uma sonoridade semelhante ao poema fonte. A estrutura do poema traduzido, e o conteúdo poético são bastante coerentes com o poema de Dickinson. Esse poema também foi traduzido pelo tradutor gaúcho Ivo Bender, na coletânea *Poemas* publicada em 2002.

Some such Butterfly be seen
On Brazilian Pampas—
Just at noon—no later—Sweet—
Then—the License closes—

Certa borboleta pode ser vista
—Graciosa—nos pampas do Brasil
Somente ao meio-dia em ponto—
Depois, sua liberdade expira.

Some such Spice—express and pass—
Subject to Your Plucking—
As the Stars—You knew last Night—
Foreigners— This Morning—
(DICKINSON,1960,p.264)

E uma especiaria, que eclode e fenece,
A teu toque sujeita—
Como as estrelas que conheceste à noite
E, que, pela manhã, te são alheias.
(BENDER,2002,p.60)

Sobre a tradução de Bender, observamos que enquanto Lira traduziu *butterfly* como borboletas, a tradução de Ivo Bender mantém a palavra no singular. A utilização das palavras “certa” (v.1) e “graciosa” (v.2) induzem o leitor a perceber a especificidade dessa borboleta. Em relação à pontuação, Bender utilizou vírgulas e ponto final; Lira se ateve apenas ao uso de disjunções, como estava no poema fonte. Ambas traduções, mantiveram a estrutura do poema em duas estrofes; no entanto, Bender realizou mais alterações na pontuação do que Lira.

O segundo exemplo de recriação escolhido, é *I never saw a moor* (J1052), escrito em 1865 é um dos poemas mais conhecidos de Emily Dickinson. O eu lírico reflete sobre a relação entre a fé e os sentimentos, ao questionar a eficácia dos sentidos, para provar a existência de Deus. O eu lírico afirma que nunca viu o mar, por exemplo, porém, sabe que sua existência é verdadeira, pois acredita no depoimento de outras pessoas. Esse é um fato biográfico sobre a vida de Dickinson, o mar tão presente em seus poemas, nunca foi visto pela poeta. Nesse poema, o eu lírico utiliza a metáfora do mar, para justificar a fé cristã em um Deus e um Paraíso visível apenas para os que têm fé, é uma forte referência a doutrina bíblica cristã que afirma: “Bem-aventurados são os que não viram e creram” João (20.29).

I never saw a Moor —
I never saw the Sea —
Yet know I how the Heather looks
And what a Billow be

Eu nunca vi um Mangue —
Eu nunca vi o Mar—
Mas sei onde o Sargaço mora
E a Onda aonde irá.

I never spoke with God
Nor visited in Heaven —
Yet certain am I of the spot
As if the Checks were given —
(DICKINSON, 1960, p.480)

No Céu eu nunca estive
Nunca falei com Deus—
Mas qual se à mão tivesse a Chave
O lugar eu já sei —
(LIRA,2006,p.119)

Nessa recriação, Lira manteve a pontuação característica da escrita dickinsoniana e a estrutura do poema em duas estrofes de quatro versos cada. Substantivos como “Moor” (v.1), que podem significar charneca, terreno árido e não cultivado, e, dependendo do contexto, Mouro, árabe ou muçulmano, foi traduzido por “Mangue” (v.1), tipo de área úmida do ecossistema costeiro, comum em zonas tropicais como o Brasil. O substantivo “Heather” (v.3), que, traduzido literalmente significa urze, tipo de planta rasteira presente em charnechas, foi traduzido por “Sargaço”(v.3), tipo de alga comum em oceanos

tropicais. Não é uma tradução literal, mas está de acordo com a ideia que o autor pretende reproduzir. Lira faz uma aclimação de uma vegetação comum nos Estados Unidos, para a vegetação conhecida pelo leitor brasileiro. Observamos que Lira, optou por sargaço para associá-lo com o verso sobre o mar e não com o verso sobre mangue. No primeiro e segundo versos da segunda estrofe, o tradutor inverte a posição dos versos, traduzindo o segundo verso antes do primeiro, com o intuito de conseguir um melhor efeito sonoro para as rimas. Na segunda estrofe, o tradutor traduziu “Checks” (v.8), o sinal que se marca na passagem do trem, por “chave” (v.7), para preservar a sonoridade do poema em português. Além disso, a tradução de Lira conseguiu manter o uso das disjunções e o uso das letras maiúsculas nos substantivos destacados pela autora no poema em inglês. Esse poema, foi traduzido por Manuel Bandeira em 1948. Essa é a primeira tradução para *I never saw a moor* (P90-92) publicada no Brasil, realizada a partir da primeira edição de poemas da poeta de 1891.

I never saw a moor,
I never saw the sea;
Yet know I how the heather looks,
And what a wave must be.

Nunca vi um campo de urzes.
Também nunca vi o mar.
No entanto sei a urze como é,
Posso a onda imaginar.

I never spoke with God,
Nor visited in heaven;
Yet certain am I of the spot
As if the chart were given.

Nunca estive no Céu,
Nem vi Deus.
Todavia Conheço o sítio como se
Tivesse em mãos um guia

(DICKINSON,1891)

(BANDEIRA,1948)

Manuel Bandeira, foi o primeiro tradutor conhecido de Emily Dickinson no Brasil. Bandeira teve acesso à versão de poemas de Dickinson, editada por Thomas Higginson, que alterou muitos elementos da pontuação e ortografia, dos poemas de Dickinson em uma tentativa de correção de sua escrita. Apenas em 1955, Thomas Johnson publicou uma versão com menos alterações do que a versão proposta por Higginson. Essa tradução realizada por Bandeira, foi publicada na coletânea *Poemas Traduzidos* (1948), além desse poema outros quatro poemas de Emily Dickinson foram traduzidos e publicados nessa coletânea. Ana Cristina César, ao comentar sobre essa antologia de Bandeira, afirma:

É uma antologia que apresenta apenas as traduções, sem os textos originais, configurando-se quase que como “um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com poetas.” (...) Não há referências, notas ou prefácio. No livro traduzido por Manuel Bandeira, o leitor é remetido diretamente às traduções. A antologia parece nos convidar a esquecer qualquer problema porventura existente nos textos originais ausentes, entregando-nos ao plaisir de lire. Como não existe uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor), estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira. É sua habilidade profissional de

poeta que dá unidade à coletânea, ou, mais precisamente, seu “nome”, como sinal de autoria – se preferirmos usar o enfoque de Foucault. Essa prática e esse nome são facilmente identificáveis através da escolha dos temas (e não do caráter modernista da poesia de Manuel Bandeira).¹⁹

A crítica de Ana Cristina Cesar, se fundamenta no fato da antologia de traduções de Bandeira envolver muito mais a popularidade do poeta e suas preferências pessoais, do que um trabalho mais comprometido com o texto fonte. Bandeira como outros tradutores, utilizou uma metodologia criativa e propôs a compensação de alguns termos do inglês para a língua portuguesa.

Na tradução de *I never saw a Moor* (P90-92), Bandeira não utilizou as disjunções tão características da escrita dickinsoniana, pois elas não existiam na versão que teve acesso. Na primeira estrofe, os substantivos “Moor” (v.1) foi traduzido como “campo de urzes” (v.1) e “Heather” foi traduzido literalmente como “urze” (v.3). Como alternativa de preservação do efeito sonoro, Bandeira preferiu traduzir as duas palavras em inglês pela mesma em português, alterando somente a forma entre singular e plural. Observamos que os dois tradutores, traduziram o segundo verso da segunda estrofe “Nor visited in Heaven” (v.6) antes do primeiro “I never spoke with God” (v.5).

No penúltimo verso da segunda estrofe, Bandeira traduziu “spot” (v.7) como “sítio” (v.8), palavra mais comum na década de 1940. Enquanto Lira, em sua versão publicada em 2006 traduz “spot” (v.7) como “lugar” (v.8); ou seja, a tradução de Bandeira é de compreensão mais difícil para o leitor de 2020. No último verso da segunda estrofe, o substantivo “chart” (v.8) foi traduzido por Bandeira como “guia” (v.8), enquanto a versão atualizada traduzida Lira substituiu “chart” (v.8) por “check (v.8)”. Lira optou por uma tradução não literal, mas, com uma maior aproximação fônica do inglês, traduzindo “checks” (v.8) como “chave” (v.7). Ambos tradutores, preservaram a sonoridade do poema nas duas estrofes, utilizando estratégias diferentes; na primeira estrofe, ambos conseguem a rima perfeita.

A concepção tradutória de recriação retorna em *A Branca voz da Solidão* (2011), no poema *There's a certain slant of light* (J258); esse poema é um expoente da relação entre o humano e o divino, constantemente, presentes na poesia dickinsoniana. No século XIX, com a publicação do livro *A origem das Espécies* (1859), de Charles Darwin e o avanço das descobertas científicas, houve um maior questionamento da religião cristã no mundo ocidental. Embora não tenha participado da vida religiosa publicamente, os poemas de

¹⁹ CESAR. Ana Cristina, **Crítica e tradução**, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 400.

Dickinson revelam um grande interesse em questões de fé e dúvida, sofrimento e salvação, mortalidade e imortalidade. Dickinson não fechou a sua mente para novas ideias; pelo contrário, sua poesia mostra a busca de um equilíbrio entre fé e racionalidade.

There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –

A luz tem certa Obliquidade
Nas tardes Hibernais
Que nos oprime, como o peso
De Sons de Catedrais–

Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference –
Where the Meanings, are –

Fere com Celeste Chaga–
Não se vê cicatriz –
Mas onde estão os Sentidos
Um íntimo matiz–

None may teach it – Any –
'Tis the seal Despair –
An imperial affliction
Sent us of the Air –

É o selo do Desespero –
Não o explica – Ninguém –
Uma imperial angústia
Que pelo Ar nos vem –

When it comes, the Landscape listens –
Shadows – hold their breath –
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death –
(DICKINSON,1960, p.118)

Chega – a Paisagem fica à escuta –
As Sombras – a arquejar –
Parte – é assim como na Distância
A Morte a nos mirar –
(LIRA,2006, p.95)

Na primeira estrofe do poema, o eu lírico afirma que a obliquidade da luz das tardes de inverno, o oprime e entristece, como os sons das catedrais; a opressão é comparada a obediência à doutrinas religiosas. A segunda estrofe do poema, apresenta a ideia de uma ferida celestial, que segundo o eu lírico, é um sofrimento interno em que não é possível ver cicatrizes. A terceira estrofe do poema, continua a ideia das estrofes anteriores, afirmando que a luz das tardes de inverno é o selo do desespero. A quarta estrofe, do poema cria o imaginário da onisciência da natureza, ao afirmar que a paisagem fica à escuta (v.1), e as próprias sombras temem essa luz. Ou seja, essa luz das tardes invernais é uma metáfora para a morte.

Esse poema questiona a religiosidade, ao refletir sobre as feridas celestiais imputadas por esse ser divino, e a falta de significado para o sofrimento. Na tradução, Lira manteve a estrutura do poema em quatro estrofes de quatro versos cada e priorizou os aspectos fônicos; as rimas permaneceram ABCB nas quatro estrofes do poema traduzido. Além disso, as escolhas lexicais como “Chaga” (v.5) e “Desespero” (v.9), conseguiram imprimir a atmosfera de solidão e dúvida presente no poema em inglês e o tradutor manteve as disjunções e o uso de letras maiúsculas. O mesmo poema foi traduzido pelo poeta e

tradutor Paulo Henriques Britto, e publicado em seu artigo *A tradução para o português do metro de balada inglês* (2005):

There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference –
Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –
'Tis the seal Despair –
An imperial affliction
Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –
Shadows – hold their breath –
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death –
(DICKINSON,1960,p.118)

Às vezes, em Tardes de Inverno,
Uma Luz Enviesada –
Como o Som das Catedrais
Opressora, Pesada –

Nos fere com Dor Divina –
Porém cicatriz não fica
Senão no fundo de nós,
Onde o Sentido habita –

É o Selo do Desespero –
A ele – Nada lhe Falta –
Angústia imperial
Que nos desce do alto

Quando vem, a Terra atenta –
Sombras – param no ar –
Quando vai, é como a Morte
Ao Longe, a se afastar –
(BRITTO,1999,p.14)

Enquanto Dickinson utilizou duas formas de metro de balada: o metro comum na primeira e na quarta estrofe e o metro curto na segunda e na terceira estrofes. A tradução de Britto nesse poema adota o uso da redondilha maior (versos em sete sílabas), comum na poesia lusófona. A metrificação da tradução de Britto, reproduz em três estrofes o mesmo esquema de rima do poema em inglês: ABCB, exceto na terceira estrofe onde o tradutor não preservou a rima.

Na primeira estrofe da tradução, observamos que houve uma alteração na ordem da tradução das rimas do inglês para o português; no entanto, isso não causou prejuízo no significado do poema em português. O tradutor preservou o uso das disjunções e letras maiúsculas na versão em português. As escolhas lexicais utilizadas por Lira e Britto, conseguiram preservar os aspectos da sonoridade do poema em inglês, tão necessários para o tom sombrio do poema; em ambas, é possível ver que os tradutores buscaram que suas versões fossem mais semelhantes com as rimas e o ritmo do poema em inglês. A versão de Lira manteve a rima ABCB nas quatro estrofes do poema.

O próximo exemplo de recriação é o poema *Hope is the thing with feathers* (J254), traduzido em *A branca voz da solidão* (2011). O poema apresenta uma metáfora que compara a esperança com um pássaro emplumado, que está permanentemente empoleirado na alma do ser humano.

“Hope” is the thing with feathers –
That perches in the soul –
And sings the tune without the words –
And never stops – at all –

And sweetest – in the Gale – is heard –
And sore must be the storm –
That could abash the little Bird
That kept so many warm –

I’ve heard it in the chilliest land –
And on the strangest Sea –
Yet – never – in Extremity,
It asked a crumb – of me.
(DICKINSON, 1960, p. 116)

A “Esperança” é o ser de plumas
Que pousa em nossa Alma –
E solta um canto sem palavras –
E não para – jamais –

E ao vendaval – fala mais doce –
E é o temporal mais crespo
Que há de calar o Passarinho
Que a tantos aqueceu –

Ouvi-o nas mais frias terras –
Nos mares mais estranhos –
Mas nunca, na maior Miséria,
Me pediu – do meu pão.
(LIRA, 2011, p. 165)

O poema tem um tom otimista ao falar da presença da esperança na vida dos seres humanos. No poema em inglês, a palavra “Hope” está entre aspas. A versão traduzida manteve o uso das aspas, e a estrutura do poema em três estrofes de quartetos, bem como a pontuação e ortografia característica da escrita dickinsoniana. As aliteraões, recursos linguísticos, que ocorrem através da repetição dos mesmos sons no mesmo verso e aumentam a qualidade musical do poema, estão presentes em alguns trechos das três estrofes do poema em inglês.

Na primeira estrofe, “And sings the tune without the words” (v.3) foi recriada na língua portuguesa com o verso: “E solta um canto sem palavras” – (v.3). Na segunda estrofe o verso, “And sore must be the storm” (v.6), foi traduzido como: “E é o temporal mais crespo” (v.6), essa tradução não obteve o resultado da anterior, pois não conseguiu recriar a aliteração. A última aliteração presente no poema é: “And on the strangest sea” (v.10) traduzido com “Nos mares mais estranhos” – (v.10), a tradução desse verso conseguiu manter a aliteração. O esquema da rima do poema em inglês é ABCB, exceto pela meia rima na primeira estrofe, “soul / all”. O esquema de rima ABCB, não foi recriado na tradução, mas a versão traduzida conseguiu criar uma sonoridade própria para o poema. O tradutor Augusto de Campos em *Não sou Ninguém* (2015), coletânea onde traduziu 80 poemas de Dickinson para o português brasileiro também apresentou uma versão em português para esse mesmo poema:

“Hope” is the thing with feathers -
That perches in the soul -
And sings the tune without the words -
And never stops - at all -

And sweetest - in the Gale - is heard -
And sore must be the storm -
That could abash the little Bird
That kept so many warm -

I’ve heard it in the chilliest land -
And on the strangest Sea -
Yet - never - in Extremity,
It asked a crumb - of me.
(DICKINSON, 1960, p.116)

A “Esperança” se crava
Com penas na alma –
Seu canto sem palavras –
Nunca para –

E – ao vento – é ainda mais suave.
Triste será a Tormenta –
Que desalente essa Ave
Que a tantos alimenta –

Ouvi esse Ser de Penas
No mais intenso Frio –
Mas – nunca – me pediu
Uma migalha – apenas.
(CAMPOS, 2015, p.51)

A tradução de Augusto de Campos segue o mesmo padrão de estrutura do poema em inglês. Porém, algumas escolhas lexicais do tradutor como “perches” (v.2) traduzido como “crava” (v.2) torna essa versão, mais forte poeticamente em oposição à sutileza no vocabulário escolhido por Lira. O padrão de rimas permanece ABCB, com exceção da terceira estrofe, onde o esquema de rimas é ABCA. No segundo verso, da segunda estrofe (v.6), os tradutores escolhem adjetivos com significados opostos para a mesma palavra.

Lira traduz “sore” (v.6) por “crespo” (v.6), um adjetivo incomum, que quando se refere a um rio, ou ao mar, significa agitado. Campos escolhe traduzir “sore” (v.6) como “triste” (v.6). A palavra “sore” (v.6) é um adjetivo que pode significar doloroso ou bravo, a tradução adequada dependerá do contexto. No poema de Dickinson “sore” (v.6), refere-se à tempestade, por isso a tradução mais adequada, seria bravo ou agitado. O adjetivo “crespo” (v.6) escolhido por Lira tem esse significado, mas, por ser um termo incomum e mais antigo não facilita a compreensão do leitor.

Na tradução da terceira estrofe do poema, Campos omite o segundo verso “And on the strangest sea” (v.10), para preservar as rimas. Em relação à linguagem do poema, a tradução de Augusto de Campos, conseguiu aproximar-se mais da escrita da poeta pela sonoridade, o tom poético pungente, resgata elementos da poesia de Dickinson. Embora tenha ocultado alguns versos em sua versão, Campos conseguiu realizar uma tradução bem-sucedida. Esse poema, também foi traduzido por Isa Mara Lando, na coletânea *Loucas Noites* (2010) que contém 55 traduções de Dickinson para a língua portuguesa:

“Hope” is the thing with feathers -
That perches in the soul -
And sings the tune without the words -
And never stops - at all -

And sweetest - in the Gale - is heard -
And sore must be the storm -
That could abash the little Bird
That kept so many warm -

I’ve heard it in the chilliest land -
And on the strangest Sea -
Yet - never - in Extremity,
It asked a crumb - of me.
(DICKINSON,1960, p.116)

‘Esperança’ é a que tem plumas –
E na alma vem pousar –
E canta a canção sem palavras –
E nunca para de cantar –

E mais doce – no Vendaval – se escuta
E qual tormenta de horror –
Abateria essa Avezinha
Que a tantos deu calor –

Já ouvi seu canto na mais fria terra –
E no mais estranho Mar –
Mas nunca, nem na hora Extrema –
Uma migalha – ela veio cobrar.
(LANDO,2010, p.61)

A tradução de Isa Mara Lando cria uma versão feminina para a “Esperança” traduzida como a “avezinha” (v.1). Lira prefere uma versão masculina, ao traduzir A “Esperança” é o ser de plumas” (v.1). A tradutora conseguiu preservar o esquema de rimas ABCB nas três estrofes. Na segunda estrofe, Lando mantém a escolha tradutória para “little bird” (v.7), como avezinha (v.8). Enquanto Lira traduziu “little bird” (v.7), como “Passarinho” (v.7) e Campos por “Ave” (v.8), a escolha de Lando aproxima mais o leitor da ideia da esperança, como algo de aparência pequena e frágil.

Na terceira estrofe, a tradutora não ocultou nenhum dos quatro versos de sua tradução, em oposição às omissões de Augusto de Campos, e as alterações para a forma plural de Lira, que traduziu “land” (v.9) como “terras” (v.9) e “Sea” (v.10) como “Mares” (v.10). Esses três exemplos de tradução, mostram que cada versão traduzida, manteve aspectos importantes do poema fonte. As três versões conseguiram ser coerentes com a escrita de Dickinson, embora Lando tenha se destacado, pelas escolhas lexicais acertadas, ao se aproximar do tom do poema em inglês, criando uma poesia completa em rima e vocabulário.

4.2 Imitações

O segundo tipo de concepção tradutória empregada por Lira é a imitação. Essas traduções conforme Lira, são mais voltadas ao contexto do poema, não priorizam o aspecto fônico, pois buscam deixar o texto mais fluido para o leitor. Segundo o tradutor, as imitações buscam esclarecer as “estranhezas” do original. É interessante a preocupação do tradutor em relação à escrita de Dickinson, e a sua tentativa em deixar a tradução mais fácil para a compreensão do público. Para traduzir poesia, sabemos que a interpretação do poema, as escolhas lexicais, a manutenção ou criação de efeitos fônicos e rítmicos, e o conhecimento sobre o autor do texto literário são determinantes para uma tradução coerente. Conforme Erwin Theodor:

De qualquer forma, cumpre ressaltar a necessária relação entre o tradutor e o autor do original, no sentido de que aquele deve conhecer as intenções deste, tendo-se assenhoreado de um conhecimento adequado do assunto tratado, e entre o tradutor e o público leitor visado, de tal maneira que lhe seja possível veicular as informações contidas no original de uma forma pertinente e inteligível (THEODOR, 1976, p. 21)

Esse segundo método usado por Lira apresenta um paradoxo com a metodologia de recriação. Na concepção de recriação, Lira busca deixar os poemas traduzidos semelhantes ao poema na língua fonte, conservando o máximo possível de aspectos da literaridade de Emily Dickinson. Por sua vez, na concepção tradutória da imitação, o objetivo é “normalizar” a escrita dickinsoniana e esclarecer as “obscuridades” do poema fonte na versão traduzida. A escolha de Lira de denominar traduções mais livres, como “imitações”, é mais uma nomeação criativa, pois essa concepção tradutória, é uma das que mais altera aspectos do poema, por isso não o “imita” da forma convencional.

Outros aspectos, a serem levados em consideração, são os critérios de escolha para definir se um poema será traduzido na concepção de recriação, imitação ou invenção. Esses critérios, não são apresentados pelo tradutor. O fato de Lira usar a concepção de recriação, em alguns poemas, para preservar aspectos da escrita de Dickinson, e logo após, traduzir alguns poemas, na concepção de imitação, com o objetivo de apagar características da escrita dickinsoniana, mostra que Lira tem ideias divergentes, para cada concepção abordada.

Quando Dickinson escrevia os seus poemas, na reclusão da *Homestead*, ela não estava escrevendo, com o objetivo de agradar os leitores ou facilitar a compreensão do seu texto. Um dos traços de sua obra está na atenção nos pormenores do texto, como o uso das letras maiúsculas nos substantivos, as pausas nos versos através das disjunções, as metáforas, as elipses e as ambiguidades. Se o texto fonte não está sujeito ao leitor, a tradução não deveria ter como principal objetivo colocar o leitor em primeiro lugar. A priori, essa metodologia de

imitação demonstra uma falta de coerência com a obra traduzida; analisaremos agora o resultado dessa metodologia.

O primeiro exemplo que escolhemos na concepção de imitação de *Alguns poemas* (2006), é o poema *I taste a liquor never brewed* (J214), publicado em 1861. Esse é um poema alegre que exalta a natureza em um dia de verão. O eu lírico afirma que está tão alegre com a natureza, que é semelhante a estar bêbado. Emily Dickinson, tinha grande contentamento no convívio com a natureza, ela dedicava boa parte de seu dia ao seu jardim em *Homestead* e figuras da natureza como pássaros, abelhas e a brisa, são constantemente mencionadas em seus poemas. Assim, o eu lírico, compara a alegria do álcool, a sua alegria ao contemplar um dia de verão.

I taste a liquor never brewed –
From Tankards scooped in Pearl –
Not all the Vats upon the Rhyne
Yield such an Alcohol!

Provo deste licor inconfundível
Numa Taça de pérolas bordada
Nenhum Tonel em todo o Reno
Álcool assim terá!

Inebriate of Air – am I –
And Debauchee of Dew –
Reeling – thro endless summer days –
From inns of Molten Blue –

Os longos dias do Verão pisando
Das tavernas saí de Azul em Fogo
E pela Brisa inebriada
Ao Orvalho me dou –

When "Landlords" turn the drunken Bee
Out of the Foxglove's door –
When Butterflies – renounce their "drams" –
I shall but drink the more!

Bêbeda a Abelha para fora é posta
À porta de uma Flor – a Borboleta
Já renuncia a mais um trago –
E eu ainda a beber!

Till Seraphs swing their snowy Hats –
And Saints – to windows run –
To see the little Tippler
Leaning against the – Sun –
(DICKINSON, 1960, p.214).

Anjos agitam os Chapéus de neve
E os Santos todos à janela correm –
Para me ver embriagada
Me escorando – no Sol –
(LIRA, 2006, p. 211).

O poema contém quatro estrofes de quatro versos cada. O esquema de rimas é ABCB, resultado não reproduzido na tradução; que foi feita com o uso da rima abreviada. Observamos que houve uma diminuição no uso das disjunções, de quatorze do poema fonte, para apenas seis no poema traduzido. Os substantivos que estavam entre aspas como "Landlords"(v.9) e "drams" (v.11) também não foram grafados entre aspas, na versão em língua portuguesa.

A primeira estrofe da tradução, mantém a mesma ordem dos versos do poema em inglês. Na segunda estrofe do poema traduzido, Lira não traduz os versos na mesma ordem do poema em inglês. Os versos "Inebriate of Air – am I" (v.5) e – "And Debauchee of Dew –" (v.6) aparecem no sétimo e oitavo verso, do poema traduzido. No entanto, a escolha estratégica de mudança das posições dos substantivos "Verão" (v.5) e "Brisa" (v.7) na

segunda estrofe garantiram maior fluência ao texto traduzido e favoreceram a compreensão das ideias relatadas, no poema em inglês. Na terceira estrofe, o tradutor omite a tradução de “Landlords” (v.9), enquanto “butterflies” (v.11) é traduzida no singular, como “borboleta” (v.10) em um verso antes do poema em inglês. Na última estrofe, a tradução mantém o uso de maiúsculas, ao traduzir os substantivos “Seraphs” (v.13), “Saints”(v.14) e “Sun” (v.16). A imitação de Lira, realizou diversas alterações na sintaxe e na pontuação para a língua portuguesa. Esse mesmo poema, foi traduzido por Aíla Gomes em 1985:

I taste a liquor never brewed – From Tankards scooped in Pearl – Not all the Vats upon the Rhyne Yield such an Alcohol!	Em côncavos escavados em pérolas Provo licor sem igual – Nenhum dos tonéis do Reno Contém esse álcool!
Inebriate of Air – am I – And Debauchee of Dew – Reeling – thro endless summer days – From inns of Molten Blue –	Das Tabernas do Azul em Calda, venho Trôpega, nos dias sem fim do estio – Inebriada de ar – Embriagada de rocio.
When "Landlords" turn the drunken Bee Out of the Foxglove's door – When Butterflies – renounce their "drams" – I shall but drink the more!	Os donos da taberna enxotam a abelha Zonza em torno a uma florzinha, A borboleta renuncia ao sorvo – Mas eu bebo mais ainda!
Till Seraphs swing their snowy Hats – And Saints – to windows run – To see the littleTippler Leaning against the – Sun – (DICKINSON,1960, p.214).	E os Serafins badalam alvos chapéus E os Santos alvoroçam-se à janela – Pra ver a pequena ébria Escorando-se no Sol. (GOMES, 1985, p.45)

Essa versão traduzida, está presente na coletânea *Uma centena de poemas* (1985), publicada pela editora da Universidade de São Paulo. Essa coletânea de poemas traduzidos foi vencedora do prêmio Jabuti em 1985 na área de tradução literária. O livro reúne 100 traduções de poemas de Emily Dickinson, sendo a mais extensa coletânea de traduções de Dickinson, publicadas naquela época no Brasil.

Gomes afirma, que não buscou realizar traduções literais, mas “transcrições” da obra de Dickinson para a língua portuguesa, buscando um equilíbrio entre criatividade e correspondência. Nesse poema, observamos que a tradutora tentou manter a sonoridade do texto em português, traduzindo as estrofes de forma irregular e com alterações na pontuação, para melhor efeito rímico; o uso do vocabulário foi coerente com as escolhas sintáticas de Dickinson, embora Gomes tenha afirmado que não ficou plenamente satisfeita com as opções encontradas em português. Ao comentar a tradução desse poema, Gomes afirma:

Tradução difícilíssima, há vários termos que perdem expressividade e grace como quer que sejam traduzidos para o português (e.g. brewed, tankard, reeling, little tippler).(...) Que a transposição adaptada sirva ao menos para levar a um poema

particularmente belo e inebriante. (GOMES, 1985, p.171)

O segundo exemplo de imitação escolhido de *Alguns poemas* (2006), é o poema *I died for Beauty, but was scarce* (J449). Nesse poema, o eu lírico questiona após a morte, as semelhanças entre beleza e verdade. Na primeira estrofe, o eu lírico afirma que morreu pela beleza, porém nem tinha se acostumado com a tumba até que alguém que morreu pela verdade fosse colocado em uma tumba ao seu lado. Na segunda estrofe, os dois indagam a causa da morte um do outro, até que descobrem que um morreu pela verdade e outro pela beleza, e assim afirmam que verdade e beleza são iguais, de modo que eles são “Irmãos.” A terceira estrofe afirma que eles conversaram “como parentes” em seus túmulos, até que o musgo alcançou seus lábios e encobriu os nomes em suas lápides.

Emily Dickinson escreveu cerca de 600 poemas sobre o tema da morte, sendo que a autora sofreu diversas perdas de familiares e amigos. Dickinson tinha presente em seus poemas a busca pela imortalidade e o desejo de descobrir uma lógica para o universo e uma explicação para os acontecimentos da vida. O poema abaixo é o mais conhecido dessa escrita questionadora e existencialista de Dickinson:

I died for beauty, but was scarce
Adjusted in the tomb,
When one who died for truth was lain
In an adjoining room.

He questioned softly why I fail
"For beauty," I replied.
"And I for truth - the two are one;
We brethren are," he said.

And so, as kinsmen met a-night,
We talked between the rooms,
Until the moss had reached our lips,
And covered up our names.
(DICKINSON, 1960, p.216)

Morri pela Beleza – e em minha Cova
Eu não me sentia a gosto
Quando alguém que morreu pela Verdade
À cova ao lado chegou –

Ele indagou gentil porque eu viera –
E eu disse – “Pela Beleza” –
“Eu vim pela Verdade – a Mesma Coisa –
Somos Irmãos” – respondeu –

E quais Parentes juntos numa Noite
Conversamos nos Jazigos –
Até que o Musgo nos chegou aos lábios
E nossos nomes cobriu –
(LIRA, 2006, p.225)

A tradução desse poema, manteve o uso de disjunções e aspas do poema em inglês, com algumas alterações. Lira optou por traduzir “Beleza” e “Verdade” com letras maiúsculas, esclarecendo seus papéis de personagens do poema. Na primeira e segunda estrofes, o tradutor opta por alterar a pontuação do poema fonte, pelo uso das disjunções. O segundo verso do poema em inglês; foi dividido entre o primeiro e segundo verso da primeira estrofe do poema traduzido. Em 1952, Cecília Meireles publicou uma das primeiras traduções desse poema no Brasil, realizada a partir da versão de 1891 (P90-85):

I died for beauty, but was scarce
Adjusted in the tomb,
When one who died for truth was lain
In an adjoining room.

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

He questioned softly why I failed?
"For beauty," I replied.
"And I for truth, the two are one;
We brethren are," he said.

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

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

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

(DICKINSON, 1890)

(MEIRELES, 1952)

A tradutora Cecília Meireles, reproduziu o esquema de rimas ABCB nas três estrofes do poema. O poema traduzido não usou disjunções e aspas. Na primeira estrofe, Meireles oculta o uso das vírgulas, assim como Lira, não conseguiu manter a aliteração no terceiro verso “When one who died for truth was lain” (v.3) da primeira estrofe. As alterações de pontuação continuam na segunda estrofe, que mantém o uso do ponto de interrogação, porém retira as aspas, o ponto e vírgula e os substitui pelo ponto final.

Na terceira estrofe, a pontuação permanece igual à de Dickinson, porém Meireles faz uma adaptação no último verso para preservar a rima. “And covered up our names” (v.12) foi traduzido por “Nossos nomes cerrando em suas redes.” (v.12). A tradução de Meireles, tanto como a de Lira, alterou aspectos da pontuação, porém a tradutora manteve o esquema de rimas ABCB, tornando a sua tradução mais rítmica e sonora. Embora seja uma tradução publicada há 68 anos atrás, pode ser compreendida na atualidade sem qualquer dificuldade.

O próximo poema que analisaremos foi traduzido em *A branca voz da solidão* (2011), intitulado *Safe in their Alabaster Chambers* (J216) é um poema que contém duas versões. A primeira versão para esse poema é de 1859; nessa data existiam apenas a primeira e segunda estrofe. O poema foi feito por Dickinson a pedido de sua cunhada e amiga Susan Dickinson, que afirmou não ter gostado da segunda estrofe. Na versão de 1861, Dickinson retirou a segunda estrofe de 1859 e a substituiu por outra. Assim, a versão publicada pela primeira vez no jornal *Springfield Daily Republican* em 1862, foi a segunda versão desse poema, com o título de *The Sleeping*. Em 1891, Higginson e Todd publicam uma coletânea de poemas de Emily Dickinson, onde decidiram publicar as duas versões desse poema; a tradução de Lira foi baseada na versão de Higginson e Todd.

Safe In Their Alabaster Chambers (J216) é um poema lírico que apresenta a perspectiva religiosa cristã, ao tratar do tema da ressurreição. O poema apresenta a visão do cristianismo sobre a morte, como uma forma de liberdade final para os cristãos, que, através dela, alcançaram a vida eterna:

Safe in their Alabaster Chambers –
Untouched by Morning and untouched by Noon –
Sleep the meek members of the Ressurrection –
Rather of satin, and Roof of Stone.

Seguros em suas Câmaras de Alabastro –
Telhas de Pedra – e Caibros de Cetim –
Sem notar a Manhã e o Meio-Dia – dormem
Os mansos membros de Ressurreição

Light laughs the breeze in her Castle above them –
Babbles the Bee in a stolid Ear,
Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence –
Ah, what sagacity perished here!

A brisa sopra em seu Castelo acima deles –
Baila a Abelha a zumbir para ninguém –
Saltam â toa os Pássaros o seu gorjeio –
Ah, daqui se foi toda a percepção! –

Grand go the Years – in the Crescent – above them –
Worlds scoop their Arcs – And Firmaments – row –
Diadems – drop – and Doges – surrender –
Soundless as dots – in a Disco of Snow –
(DICKINSON, 1960, p.10)

Marcham os Anos no Crescente – acima deles –
Os Mundos cavam Arcos – rolam Céus –
Diademas – e Doges – caem – em silêncio –
Como gotas na Neve – pelo chão –
(LIRA, 2011, p.249)

A primeira estrofe da tradução altera a ordem dos versos em inglês, apenas o primeiro verso é traduzido na mesma versificação em português. Na segunda e terceira estrofes, porém, a tradução mantém a mesma ordem do poema em inglês, o esquema de rimas ABCB não foi obtido na versão traduzida, a rima se apresenta no último verso de cada estrofe. A tradução de Lira, mantém o uso de disjunções, e os substantivos com letras maiúsculas características da escrita dickinsoniana. As escolhas lexicais da tradução preservam a simbologia do poema fonte, com soluções de vocabulário como: “Doges, que permanecem na versão traduzida. Ao comentar a sua tradução desse poema, Lira afirma:

Não me agrada muito essa que foi uma das minhas primeiras experiências de tradução, mas, apesar de ter voltado a ela várias vezes, não consegui melhorá-la. Posso então dizer dela, a exemplo de muitos dos poemas de Emily Dickinson, que está feita, mas não definitiva. (LIRA, 2011, p.28)

O tradutor expõe como a sua versão traduzida é uma experiência sensorial e momentânea e que poderá ser refeita em busca de melhoria. A tradução de poesia não é uma atividade de simples resolução, as escolhas de vocabulário e sintaxe serão alteradas de tradutor para tradutor, serão necessárias muitas tentativas até o tradutor ficar satisfeito com o seu trabalho, sendo que por vezes essa satisfação, poderá nunca ser alcançada.

O último exemplo de imitação que analisaremos é o poema *Love Thou art High* (J453) traduzido no livro *A Branca voz da solidão* (2011):

Love – thou art high –
I cannot climb thee –
But, were it Two –
Who know but we –
Taking turns – at the Chimborazo –
Ducal – at last – s'tand up by thee –

Love-thou are deep –
I cannot cross thee –
But, were there Two
Instead of One –
Rower, and Yacht – some sovereign Summer –
Who knows – but we'd reach the Sun?

Love – thou are Veiled –
A few – behold thee –
Smile – and alter – and prattle – and die –
Bliss – were an Oddity – without thee –
Nicknamed by God –
Eternity –
(DICKINSON, 1960, p. 217-218).

Amor – tão alto és –
Não posso te escalar –
Mas – havendo Dois –
Quem sabe nós –
Em turnos fôssemos – ao Chimborazo –
Nobres – enfim – para alcançar-te-

Amor – tão fundo és –
Não posso te transpor –
Mas – houvesse Dois
Em vez de um –
O Barco e o Remo – no Verão mais vasto –
Irámos até o sol – quem sabe?

Amor – cobre-te um Véu –
Poucos – podem te ver –
Sorrir – corar – mudar a voz – morrer –
Seria Absurdo – esse prazer – sem ti –
Por Deus apelidado –
Eternidade –
(LIRA, 2011, p. 237).

Love thou art High (J453) é um poema de amor de Emily Dickinson, permeado de metáforas. Na primeira estrofe, o eu lírico retrata o amor, como um desafio impossível de ser vencido sozinho e utiliza como metáfora a escalada ao Chimborazo, montanha mais alta da Terra situada no Equador. Na segunda estrofe, o eu lírico utiliza uma metáfora diferente; o amor é comparado à um oceano profundo, que o eu lírico não consegue atravessar sozinho, e apenas com a ajuda do amado, eles poderiam juntos, cruzar o mar em um barco, e alcançar o próprio sol de verão. Na terceira estrofe, o eu lírico afirma que o amor está coberto por um véu, de forma que poucos realmente o encontram. O poema romântico, estabelece que o amor de duas pessoas, é capaz de conquistar qualquer coisa.

A tradução de Lira para as três estrofes do poema, manteve os seis versos em cada estrofe. O esquema de rimas é ABCBDB, na primeira e terceira estrofes do poema em inglês, com exceção da segunda estrofe que é ABCDED. Esse esquema de rimas foi alterado na tradução que optou pela rima abreviada. As escolhas lexicais correspondem à escrita de Dickinson, e essa imitação tem um tom mais parecido com uma recriação, pois o tradutor manteve as particularidades da escrita da poeta como a pontuação e a ortografia características. Dessa forma, a prática tradutória de Lira conversa entre si, sua classificação inicial poderá ser alterada em poemas específicos, onde o resultado procurado pelo tradutor precisará ser realizado através de diferentes abordagens de tradução proposta por ele.

4.3 Invenções

O terceiro tipo de concepção tradutória apresentada por Lira é a invenção. Essa metodologia de tradução, não tem como objetivo, reproduzir o padrão de ritmo, rima e métrica do poema em inglês. As invenções ocorrem, segundo Lira, através da “impressão” de leitura do tradutor, que busca resgatar o tom e atmosfera do poema na tradução. Essa pode ser considerada a mais moderna, criativa e menos fiel semanticamente, ao texto de partida.

Um exemplo, dessa concepção tradutória, é o poema *A Sepal, A Petal and a Thorn* (J19) traduzido no livro *Alguns poemas* (2006). Esse poema foi escrito em 1858, e contém apenas uma estrofe com cinco versos, na forma de uma charada. O imaginário de elementos da natureza, estão presentes no poema. O mistério da charada é revelado no último verso, quando o eu lírico do poema, afirma que ser a resposta para o enigma:

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn-
A flask of Dew – a Bee or two –
A Breeze – a caper in the trees –
And I'm a Rose!
(DICKINSON, 1960, p.534)

Sépala Pétala Espinho
O Verão a Manhã
Um Frasco de Orvalho
Uma ou duas Abelhas
A Brisa
Um Rebuliço de Folhas
(o que é o que é)
UMA ROSA
É UMA ROSA
É UMA ROSA É UMA
ROSA
(LIRA, 2006, p. 303).

Essa tradução de Lira foi realizada na forma de verso livre, com destaque para o substantivo “ROSA” escrito em letras maiúsculas. O tradutor omitiu a tradução de alguns artigos no primeiro verso. No sétimo verso, o tradutor acrescenta no poema, (o que é o que é), pergunta tradicional dos jogos de adivinhação. Além disso, o tradutor faz uma referência ao poema *Sacred Emily*, escrito em 1913, pela escritora, dramaturga e poeta estadunidense Gertrude Stein (1874-1946):

Rose is a rose is a rose is a rose
Loveliness extreme.
Extra gaiters,
Loveliness extreme.
Sweetest ice-cream.
Pages ages page ages page ages.
(STEIN, p, 20, 1922) ²⁰

Lira baseia os quatro últimos versos de sua tradução no verso: *Rose is a rose is a rose is a rose* do poema de Stein. O tradutor utiliza o uso da intertextualidade, ao referenciar outras obras em sua tradução, que faz uma livre interpretação da escrita de Dickinson, e

²⁰ STEIN, Gertrude. **Geography and Plays**. Boston: Hard Press Classic Books Series, 1922, p.20.

utiliza intertextos e elucidações para facilitar a compreensão do texto. O segundo exemplo de invenção, que analisaremos, é o poema *We – lose because we win –* (J21):

We lose – because we win –
Gamblers – recollecting which
Toss their dice again.
(DICKINSON,1960, p.15)

A gente perde
Porque ganha
A gente faz
Un coup de dès
Porém jamais
Se abolirá
O azar
Vê lá quem é
que vai jogar
de novo
(LIRA,2006,p.309)

Escrito em 1858, esse poema contém apenas três versos em uma única estrofe, forma mais curta para os padrões de escrita dickinsoniana. *We lose – because we win –* (J21), é um poema que faz referência aos jogos de azar. O poema apresenta um paradoxo, ao afirmar que “A gente perde porque ganha” (v.1 e v.2), retratando que o vício em jogos, embora resulte em vitórias esporádicas, fará sempre o jogador, perder mais dinheiro para o vício, do que poderá ganhar. O poema traduzido por Lira utiliza a citação “Un coup de dès” (v.4), referente ao poema “*Un coup de dès*” (1897) do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). As escolhas lexicais de Lira,tem um tom mais informal que o texto em inglês, com o uso de termos como: “gente” (v. 1 e v.3) e “vê lá” (v.8).

André Lefevere (1992),distingue sete métodos para a tradução de poemas, alguns mais conhecidos como: tradução fonêmica, literal, métrica, rimada. E outros mais incomuns, como tradução verso-a-prosa, onde o poema é traduzido em prosa. Tradução livre do verso, onde o poema traduzido, busca manter apenas o “encanto poético”. E a tradução como interpretação, que busca criar um poema com o mesmo significado, com estrutura diferente do poema fonte, ou criar um novo poema, com o mesmo título e tema do poema fonte. Todos esses métodos, são usados por tradutores de poesia em algum momento; Lira faz uso deles nas suas três concepções tradutórias, principalmente no caso das invenções, o tradutor utiliza uma metodologia que transita entre a tradução livre, verso-a-prosa, e a tradução como interpretação.

Adepto de uma percepção da tradução momentânea, analisaremos, duas versões para o poema *Finding is the first act* (J870), realizadas por Lira, na concepção tradutória de imitação e invenção. O poema *Finding is the first act* (J870), ilustra um famoso mito grego, a história do herói Jasão. O mito narra que Jasão foi enviado em uma missão, onde deveria encontrar o velocino de ouro, lã de ouro de um carneiro alado, que seria capaz de trazer poder e prosperidade, a quem o possuísse. Assim, Jasão lidera uma equipe para buscar o artefato,

enfrentando aventuras e perigos. Esse poema foi traduzido, duas vezes por Lira, no livro *A Branca voz da solidão* (2011), primeiro na concepção de imitação, como observamos abaixo:

Finding is the first Act	Primeiro Ato – encontrar –
The second, loss,	Segundo Ato – perder –
Third, Expedition for	Terceiro – o Tosão de Ouro
The "Golden Fleece"	Na Expedição obter
Fourth, no Discovery—	Quarto – não há o que achar –
Fifth, no Crew—	Quinto – nem Tripulação –
Finally, no Golden Fleece—	Enfim – nem Tosão de Ouro –
Jason—sham—too.	Uma – farsa –Jasão.
(DICKINSON,1960, p.414)	(LIRA, 2011, p.171)

Nessa versão, Lira traduziu o poema na concepção de imitação, que busca deixar o texto mais fluido e agradável ao leitor. *Finding is the first act* (J870), contém duas estrofes com rimas ABCB. A versão traduzida manteve a estrutura do poema e a estrutura de rimas ABCB, porém faz maior uso das disjunções, as colocando no lugar de algumas vírgulas. Agora, vejamos o exemplo da segunda tradução, feita para esse poema, na concepção de invenção:

Finding is the first Act	ATO I
The second, loss,	O encontro
Third, Expedition for	Ato II
The "Golden Fleece"	a perda
Fourth, no Discovery—	Ato III
Fifth, no Crew—	a expedição em busca
Finally, no Golden Fleece—	do Tosão de Ouro
Jason—sham—too.	Ato IV
(DICKINSON,1960, p. 414)	nada é descoberto
	Ato V
	nada de argonautas
	nada de Tosão
	nada de Jasão
	(The End)
	(LIRA,2011, p. 311)

Nessa tradução, o poema foi dividido em atos, como o sumário de uma peça teatral e traduzido livremente, sem se adequar à rima do poema em inglês. Algumas escolhas do tradutor esclareceram melhor algumas partes do poema, como a tradução de: “Crew” (v.6) como “argonautas”, em oposição à “tripulação” (v.6) na primeira versão(v.11). Argonautas eram os marinheiros que participaram da expedição com Jasão, em busca do velocino de Ouro. A escolha por argonautas localiza o leitor dentro da atmosfera mitológica do poema; ao acrescentar “The end” (v.14) no final do poema, o tradutor cria uma referência ao final de filmes clássicos.

O segundo exemplo de invenção escolhido é o poema *Sic transit Gloria Mundi* (J3). Esse é um dos poemas mais longos para os padrões de Dickinson. Ele foi enviado no dia

14/02/1852, dia de São Valentim, para William Howland, um possível interesse romântico de Dickinson, que trabalhava como um escriturário de direito, no escritório de Edward Dickinson, pai da poeta. Publicado no *Springfield Daily Republican* em 20 de fevereiro de 1852, foi a primeira publicação da carreira de Dickinson.

O poema possui dezessete estrofes, e contém diversas citações literárias. Esse poema demonstra a educação e leituras da autora, que tinha amplo conhecimento da língua latina e língua francesa. O título é a expressão em latim "Sic transit gloria mundi", que significa "Toda glória do mundo é transitória". A frase faz referência ao texto bíblico que afirma que "as coisas mundanas são passageiras". Essa frase foi utilizada no ritual das cerimônias de coroação papal até 1963. O segundo verso da primeira estrofe, faz uma alusão, ao poema do inglês Isaac Watts (1674-1748) "How doth the little busy bee", esse poema fala sobre as abelhas, seres que constantemente aparecem na obra de Emily Dickinson e que representam humildade, força e persistência. O terceiro verso contém a expressão, "Dum vivimus vivamus", cuja tradução significa "enquanto estamos vivos, vamos viver", um lema epicurista que defendia um estilo de vida de prazer e felicidade.

Na segunda estrofe do poema, o eu lírico continua com o uso de frases latinas. "Oh 'veni, vidi, vici!'" que significa: "Vim, vi e venci", famosa declaração atribuída ao general e cônsul romano Júlio César em 47. A.C durante mensagem ao senado romano, quando afirmou sua recente vitória sobre Fárnaces II na Batalha de Zela. Ainda na segunda estrofe, a expressão francesa "Oh caput cap-à-pie!" que significa armado da cabeça aos pés; surge no poema, "E oh memento mori" que significa "lembrar que devo morrer", completa o pensamento com o verso seguinte, " Quando estou longe de ti! "

Na terceira estrofe, o eu lírico faz uma alusão ao autor de histórias infantis Samuel Griswold Goodrich (1793–1860) amplamente conhecido no período histórico de Emily Dickinson, que usava o pseudônimo "Peter Parley". A mesma estrofe menciona ainda o caçador americano Daniel Boone (1734-1820) famoso por ter explorado florestas ocupadas por povos indígenas no estado do Kentucky. A quarta estrofe brinca com o personagem Peter e pede para ele "colocar a luz do sol", enquanto Pattie deve "organizar as estrelas", e avisar "Luna" (o termo latino para "lua") que o chá está prestes a ser servido, e o irmão Marte, outro corpo celestial, deve ser chamado. Na quinta estrofe da primeira parte, o eu lírico faz uma referência ao livro Bíblico do Gênesis. O eu lírico menciona o personagem bíblico "Adam", uma metáfora para Howland, e pede para ele abandonar a "maçã" que está comendo para desfrutar de uma "Pippin" maçã da árvore de seu pai. "Pippin" é uma maçã, mais doce que as maçãs comuns; essa é uma metáfora para a poeta, ela é a oferta da árvore de seu pai que ela

deseja entregar no dia dos Namorados. Vejamos a tradução de Lira para essa primeira parte do poema:

("Sic transit gloria mundi,")
(1)
"Sic transit gloria mundi,"
"How doth the busy bee,"
"Dum vivimus vivamus,"
I stay mine enemy!

Oh "veni, vidi, vici!"
Oh caput cap-a-pie!
And oh "memento mori"
When I am far from thee!

Hurrah for Peter Parley!
Hurrah for Daniel Boone!
Three cheers, sir, for the gentleman
Who first observed the moon!

Peter, put up the sunshine;
Patti, arrange the stars;
Tell Luna, tea is waiting,
And call your brother Mars!

Put down the apple, Adam,
And come away with me,
So shalt thou have a pippin
From off my father's tree!
(DICKINSON,1960, p. 4)

("Sic transit gloria mundi,")
(1)
as coisas deste mundo
pouco duram
("Sic transit gloria mundi,")
a abelha é que trabalha o tempo todo
não aproveita o dia
mas (ah my foes and oh my friends)
enquanto vive ela vive
(e eu não vivo quando estou
longe de ti)

viva o visconde narizinho
viva pedrinho
nastácia põe a mesa dona benta
pega um raio de sol e uma estrelinha
cose a perna
da emília
ó
(poetas seresteiros namorados)
olhai
ainda hoje a mesma lua
que adão mostrou
a eva
(redonda como a maçã
que havia lá na granja
do meu pai)
(LIRA,2011, p.347)

Nessa tradução, Lira manteve o título do poema em latim. As cinco estrofes do poema em inglês foram traduzidas livremente em português, sem qualquer manutenção da rima, as duas primeiras estrofes foram traduzidas em apenas uma estrofe. Enquanto as três últimas estrofes do poema em inglês, foram traduzidas em apenas uma estrofe, no poema em língua portuguesa. O tradutor fez uma interpretação livre do poema; por isso, a versão traduzida pode ser considerada mais uma adaptação do que uma tradução. Na primeira estrofe, o poema traduzido repete o título do poema entre parênteses, enquanto "How doth the busy bee" (v.3), é traduzido por "a abelha é que trabalha o tempo todo" (v.6).

Lira priorizou o substantivo "abelha", e o colocou como uma das figuras principais da primeira estrofe. O tradutor, também optou por colocar expressões entre parênteses, (ah my foes and oh my friends) (v.8), (e eu não vivo quando estou longe de ti) (v.10 e v.11), como uma forma de representar o pensamento do eu lírico.

Na segunda estrofe, Lira adaptou as referências literárias de Dickinson (Peter Parley e Daniel Boone) para personagens do Sítio do Picapau Amarelo: Visconde de Sabugosa, Narizinho, Pedrinho, Tia Nastácia, Dona Benta e a boneca de pano Emília, conhecidos pelo

público brasileiro. Em relação à penúltima estrofe do poema em inglês, o tradutor preferiu traduzir apenas o substantivo Lua, enquanto as demais referências da autora foram substituídas por (poetas seresteiros namorados) que no texto fonte eram os personagens do poema em inglês Peter, Patti e Luna. A última estrofe traduz os nomes próprios “Adam e Eve” para Adão e Eva, porém a tradução compara a lua com uma maçã, o significado romântico do poema do dia dos namorados existente no poema fonte não permanece na invenção de Lira.

Essa primeira parte da tradução do poema tem como objetivo aproximar as referências para a cultura do público brasileiro. Lira utiliza livremente, adaptações de personagens de histórias infantis brasileiras, para substituir personagens estadunidenses. A tradução como invenção, é uma criação literária, ao não obedecer a padrões de rima e utilizar escolhas bastante pessoais, na versão em português. Vejamos, a segunda parte da tradução desse poema:

I climb the “Hill of Science”
I “view the landscape o’er;”
Such transcendental prospect,
I ne’er beheld before!

Querendo ver mais longe
A Ciência explorei.
Tão excelsa paisagem
Eu jamais desfrutei.

Unto the Legislature
My country bids me go;
I’ll take my india rubbers,
In case the wind should blow!

Para a Legislatura
Minha pátria me quer;
Vou levar uma capa,
Porque pode chover.

During my education,
It was announced to me
That gravitation, stumbling,
Fell from an apple tree!

Quando eu era estudante
Para algo me serviu
Saber que a gravidade
De uma árvore caiu

The earth upon an axis
Was once supposed to turn,
By way of a gymnastic
In honor of the sun!

E que a Terra girava
De si própria ao redor
Numa coreografia
Para louvar o Sol.

It was the brave Columbus,
A sailing o’er the tide,
Who notified the nations
Of where I would reside!

Foi o bravo Colombo
Quem saiu pelo mar
E anunciou ao mundo
Onde eu ia morar.

Mortality is fatal –
Gentility is fine,
Rascality, heroic,
Insolvency, sublime
(DICKINSON, 1960, p. 5)

A morte é iniludível –
A nobreza é cortês –
Heroica a malandragem,
A miséria é de lei!
(LIRA, 2011, p.349)

A segunda parte do poema contém seis estrofes e permanece com as alusões à obras da Literatura, e a personagens históricos, relacionados à ciência e descobertas. O título

“I climb the “Hill of Science”, remete ao ensaio científico “The Hill of Science” da escritora e crítica literária Inglesa, Anna Laetitia Barbauld (1743-1825). Na terceira estrofe, o eu lírico menciona a descoberta da teoria da gravidade, que teve como acontecimento desencadeador, a queda de uma maçã sobre a cabeça de Isaac Newton em 1666. Na quarta estrofe, o eu lírico faz uma referência à descoberta astronômica, que o Planeta Terra gira em torno do sol. Na quinta estrofe, o eu lírico, menciona a coragem de Cristóvão Colombo. Na sexta estrofe, há uma alusão, à crise financeira conhecida como o pânico de 1837, que ocasionou uma grande recessão econômica nos EUA, e que se estendeu até meados da década de 1840. No artigo *Dois poemas de Emily Dickinson* (2005), Lira comenta a tradução dessa segunda parte do poema *Sic transit Gloria Mundi* (J3).

Acho oportuno acrescentar que as rimas oxítonas foram opção e não acaso: visam imitar, em conjunto com os versos ímpares, todos paroxítonos, o texto original. Esta é a única parte da tradução que se prende à forma a tal ponto – e paradoxalmente, como já disse, foi (com exceção da última estrofe) a que menos tempo me tomou. Há para isso a explicação de minhas origens de poeta repentista. (LIRA,2005,p. 82)

Lira, além de tradutor é também cordelista, que tem em sua formação a cultura do repente, popular na região nordeste do Brasil. Na segunda parte da tradução desse poema, a tradução se assemelha mais a uma recriação do que invenção. Lira priorizou manter o esquema de rima ABCB utilizado por Dickinson, a estrutura e características de ortografia e pontuação foram mais correspondentes com o poema fonte. O tradutor manteve as seis estrofes de quatro versos na versão traduzida, e afirma que a tradução teve o propósito de “imitar” a rima do poema em inglês. Baseado em sua visão momentânea do projeto de tradução, o tradutor realizou uma alteração na última estrofe do poema, publicada em 2005, para a versão final presente em *A branca voz da Solidão* (2011):

A morte é iniludível –
É fidalgo o poder,
Heróico é ser patife,
É sublime dever!
(LIRA, 2005, p.82)

A morte é iniludível –
A nobreza é cortês –
Heroica a malandragem,
A miséria é de lei!
(LIRA,2011, p.349)

Esse trecho da tradução, conforme o tradutor foi o mais difícil de ser realizado, pois pode ser considerado o “coração” do poema. Ambas versões, mantêm o padrão de rima ABCB, embora a segunda versão “cortês”(v.2) e “lei”(v.4), não mantêm a assonância perfeita, como na primeira tradução “poder”(v.2) e “dever” (v.4). O primeiro verso da tradução, foi mantido nas duas versões. No segundo verso, porém, há uma mudança na imagética da tradução nas duas estrofes. Palavras como “fidalgo”, “poder”, “patife” e “dever” dão um tom mais antigo ao poema na primeira versão. Enquanto, na versão de *A branca voz da Solidão* (2011), os substantivos “malandragem”, “miséria” e “lei” modernizam o poema. Vejamos abaixo a tradução para a última parte do poema:

(3)

Our Fathers being weary,
Laid down on Bunker Hill;
And tho' full many a morning,
Yet they are sleeping still,

The trumpet, sir, shall wake them,
In dreams I see them rise,
Each with a solemn musket
A marching to the skies!

A coward will remain, Sir,
Until the fight is done;
But an immortal hero
Will take his hat, and run!

Good bye, Sir, I am going;
My country calleth me;
Allow me, Sir, at parting,
To wipe my weeping e'e.

In token of our friendship
Accept this "Bonnie Doon,"
And when the hand that plucked it
Hath passed beyond the moon,

The memory of my ashes
Will consolation be;
Then, farewell, Tuscarora,
And farewell, Sir, to thee!
(DICKINSON, 1960, p. 6)

A terceira parte do poema segue com as referências literárias e históricas. Na primeira estrofe, é mencionada a batalha de Bunker Hill, confronto militar que ocorreu em 17 de junho de 1775, entre milícias norte-americanas pró-independência e soldados do Exército Britânico. O poema reproduz a ideia que os soldados que lutaram nessa batalha, serão recompensados por seu sacrifício, pois despertarão da morte quando soar uma trombeta. Esse trecho é uma referência ao texto bíblico, que afirma: "Porquanto a trombeta soar, os mortos ressuscitarão incorruptíveis". (I Cor 15:52).

Na terceira estrofe, o eu lírico questiona os conceitos de coragem e covardia, para o senso comum, heróis são aqueles que morrem lutando, e covardes os que fogem da luta, o poema afirma o oposto, mais corajoso é aquele que foge da luta e permanece vivo. As três últimas estrofes são a despedida para o "valentine", onde o eu lírico, pede que aceite o "Bonnie Doon", uma referência ao poema "*The Banks O' Doon*", do escocês Robert Burns (1759-1796). Na última estrofe, o eu lírico traz uma referência a Tuscarora, tribo indígena da Carolina do Norte e encerra o poema se despedindo de seu "valentine" o chamando de "Sir". Na tradução desse poema, Lira traduziu as seis estrofes de forma narrativa, em prosa. O tradutor, não teve o objetivo de preservar a estrutura das rimas, que no inglês eram ABCD, e

Os nossos pais, exaustos, caíram na batalha em Bunker Hill, e apesar das manhãs que já vieram, ainda lá estão dormindo –

A corneta vai despertá-los, meu senhor, em sonho vejo-os levantar e marchar até o céu com os seus altivos mosquetões –

Covarde é aquele que fica, meu senhor, até que a luta acabe, mas um herói imortal toma do seu chapéu e bate em retirada –

Adeus, meu senhor, eu já vou indo, minha pátria me chama, deixa, meu senhor, que eu enxugue uma lágrima ao partir –

Em sinal de minha amizade, aceita esta balada, e quando as mãos que a escreveram à luz da lua estiverem frias e imóveis –

A memória de minhas cinzas irá servir de consolo, e agora enfim eu digo adeus à minha terra e adeus, meu senhor, a ti!
(LIRA, 2011, p.351)

em português não foram traduzidas na mesma estrutura, pois, a versificação de quatro versos foi transformada em tercetos.

Nesse poema, percebemos como a prática tradutória, está intrinsecamente ligada às escolhas de cada tradutor. Em um mesmo poema, o tradutor poderá alterar suas estratégias. A primeira parte do poema foi uma adaptação das referências para a cultura brasileira. A segunda parte se aproxima mais de uma “recriação”, ao manter a estrutura do poema na versão traduzida. Finalmente, a terceira parte é realizada em verso-prosa, uma abordagem incomum para a tradução de poesia. Essa versão demonstra a interdependência dos métodos de tradução, e a versatilidade de Lira, ao utilizar diferentes técnicas em um mesmo poema.

Em relação à sua prática, Lira afirma: “O tradutor de poesia tem personas. Ou é sujeito-agente ou se assujeita, mas é sempre um “outro” que em seu ofício cultua e dessacraliza as palavras alheias” (LIRA, 2011, p. 35-36). O tradutor, no nosso caso tornou-se sujeito-agente de sua tradução, um poeta-tradutor, cada concepção tradutória criada por Lira, demonstra a independência de suas escolhas.

A tradução de Lira e a interpretação de cada aspecto do poema, torna a sua concepção de tradução; criativa e relevante para a teoria e prática da tradução de poesia. As recriações, são traduções morfologicamente, mais semelhantes à rima dickinsoniana, que demonstram, buscar preservar o estilo tão característico da poeta estadunidense. No caso das imitações, são traduções feitas com o leitor em perspectiva, e retiram do poema traduzido, características que segundo Lira, podem dificultar a compreensão do poema. Esse conceito de tradução é mercadológico, pois é feito pensando no público; é uma visão que contradiz o que Dickinson realizou em sua obra. As invenções, por sua vez, são criações livres, os poemas “traduzidos” nessa concepção não têm o intuito, de preservar a linguagem da autora ou facilitar a compreensão do leitor; são versões feitas a partir da impressão de leitura que o tradutor tem do poema, criações livres que mantêm intertextualidades com o poema fonte.

Segundo Fiorin: “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.” (2003, p.30). Ou seja, Lira em suas invenções; altera a estrutura do poema, utiliza recursos como o uso de frases entre parênteses, para simbolizar o pensamento do eu lírico, e cria mais do que traduz. Os poemas “traduzidos” nas invenções; são transformados pelo tradutor.

A tradução de poesia é uma área de estudo que tem grande teorização no Brasil. É importante ressaltarmos que o leitor de poesia traduzida é mais crítico em relação ao trabalho do tradutor. Para realizar o trabalho de tradução é necessário o conhecimento e a interpretação do tradutor, porém sabemos que a intenção do leitor ao ler uma obra traduzida é conhecer o

trabalho do poeta; por isso; uma tradução com uma “interpretação mais pessoal do tradutor” pode causar um estranhamento para o público. Lira se revela um co-autor de poesia, com grande afirmação artística. Os 510 poemas publicados em *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011) demonstram inovação e ousadia necessárias para uma atividade tão dinâmica como a da linguagem.

O poema é um texto complexo, que requer interpretação dos significados e características poéticas, os quais por vezes podem ser enigmáticos, como nos versos de Dickinson. A tradução é uma atividade de perdas e ganhos, não defendemos que o tradutor deva buscar uma fidelidade completa ao texto fonte, pois o poema é rima, ritmo, estrutura e significado; é aceitável que a versão traduzida altere quaisquer dessas formas para a tradução em um novo idioma. Porém, entendemos que a tradução do poema deve ser realizada de forma que a versão traduzida não perca a ligação com o poema fonte e se torne uma adaptação pobre ou paródia do texto de origem.

A tradução de poesia é onde a criatividade e o conhecimento se encontram; questões como a tradução de expressões, imagens e ritmo do poema fazem essa tarefa ser considerada inacabada por muitos tradutores, que, constantemente refazem suas versões. Na tradução de poesia, tradutores costumam ter maior autonomia do que tradutores de prosa. Lira publicou *Alguns poemas* (2006) e *A Branca voz da Solidão* (2011) pela editora Iluminuras, e utilizou as suas três concepções poéticas de tradução. O projeto de tradução de Lira obteve o apoio da editora e o sucesso alcançado por *Alguns poemas* (2006) finalista do prêmio Jabuti em 2007, possibilitou a publicação de *A Branca voz da Solidão* pela mesma editora em 2011. A poesia exige conhecimento linguístico e emocional do tradutor. Um grande número de tradutores de poesia, costumam ser poetas e por isso obtêm um maior reconhecimento, do que os tradutores de outros gêneros.

Além disso, na maioria das coletâneas de poesia traduzida, os tradutores escrevem prefácios onde explicam as suas práticas tradutórias. No entanto, as discussões em relação à confiabilidade do poema traduzido e poeticidade permanecem como uma das principais questões dessa área de estudo. Recriações, imitações e invenções, essas denominações demonstram que Lira vê o poema como uma oportunidade de reescrita; é interessante que com essas concepções o tradutor se distancia da ideia de tradução mais tradicional. El-Jaick (2010), cita o exemplo de Haroldo de Campos, um dos teóricos que defendem a tradução criativa:

Haroldo de Campos entende que a tradução poética deve ser radicalmente criativa, e rebatiza sua prática tradutória de transluciferação mefistofástica. Agora, Campos

nega expressamente à tarefa da tradução a humildade. Ele diz que os “mestres da resignação” não encontram morada nesse ofício; o que chamam “comedimento”, Campos sentencia ao modo nietzschiano, é “mediocridade” (2005[1980]: 180). Ainda não é tudo. Ele então fala de tradução como transfusão de sangue: vampirização, caso se pense no sustento do tradutor. Como disse, Haroldo de Campos é realmente um caso particular. Ele cria um problema novo para o leitor de poesia (que precisa de uma tradução, uma vez que não domina o idioma em que foi escrito o original): quando esse leitor compra um livro traduzido por Campos, ele está comprando um livro do tradutor ou do autor? Ao ultrapassar essa linha tênue, de fato Campos deixa os limites da tradução para adentrar por outras searas e exercer um outro ofício — que ele resolveu chamar de transluciferação mefistofáustica. (EL-JAICK, 2010, p.12)

A abordagem de tradução de poesia de Campos, exposta por El-Jaick é uma influência para José Lira que, como o tradutor paulistano, também não se resigna a uma tradução comedida e cria um novo poema, a partir da versão na língua fonte. O questionamento de El-Jaick, sobre a tradução de Campos, pode ser aplicado no caso de Lira, pois quando o leitor compra o livro de Dickinson, está comprando uma tradução de poemas de Dickinson ou poemas de Lira? No caso das imitações e invenções, o limite entre tradução e criação livre é bastante tênue. O status de tradutor e autor, não se distinguem totalmente na tradução, o que pode ocasionar descontentamento por parte do público.

A tradução criativa é um método válido e importante principalmente na tradução poética, porém, convém identificar para o leitor, o método adotado como realizado por Lira no prefácio de *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011); assim os leitores que não se identificarem com a sua abordagem de tradução, poderão buscar traduções menos experimentais e inovadoras.

Não há um consenso sobre o que seria uma boa tradução; o que sabemos é que a experimentação faz parte do processo. É necessário que existam boas traduções com métodos diferentes; uma tradução não é ruim ou boa por que foi feita, de acordo com um método específico. A tradução é bem-sucedida, quando consegue transpor o poema fonte de forma artística e coerente com a escrita do autor (a). Lira, mais poeta do que tradutor, não fez traduções completamente bem-sucedidas, porém seu trabalho intuitivo e detalhado, apesar das alterações semânticas, estruturais e sonoras utilizadas nas três concepções de tradução, conseguiu demonstrar uma abordagem eficiente para a tradução artística. Conforme Lira:

É minha opinião que o tradutor de um texto poético está no mesmo nível de expressão artística de qualquer autor: afinal, qualquer autor (como, de resto, qualquer usuário de uma língua), usa palavras alheias em seu discurso, ou seja, em última análise, traduz os discursos de outros. O texto que resulta de determinada tradução pode não ter o mesmo valor estético que o texto original, em face das limitações pessoais do tradutor como poeta e ser humano, mas o autor de uma tradução, ao exercer o seu ofício, realiza um ato de criação análogo ao do autor do poema traduzido. Creio antes na pluralidade que na morte do autor. A escrita, para mim, não é “a destruição de toda voz, de toda origem”, como quer Barthes

(1987:49); é, isto sim, a intersecção, o entrelaçamento, a inter-relação de vozes em um texto (inclusive na tradução de uma obra literária, e em especial na tradução poética). É a esta conclusão que me leva a própria argumentação de Barthes em favor da “morte” do autor: “um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único (...), mas [é] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (1987:52). (LIRA, 2005, p. 17)²¹

Lira se considera autor do poema traduzido, ao afirmar que a versão traduzida é uma atividade de criação análoga, ao poema fonte. Embora afirme, que nem sempre a tradução terá o mesmo valor estético do poema fonte. É interessante perceber a relação da prática do tradutor com a teorização de Barthes. O tradutor enxerga o texto como discurso, critica a escrita “obliqua e truncada”²² de Dickinson, ao realizar traduções que buscam, ser poemas mais consistentes que os da autora. Essa visão “pessoal” da tradução como um texto multifacetado, e a abordagem crítico-interpretativa da tradução como algo momentâneo, é um pressuposto relevante para a fundamentação da tradução de poesia no século XXI.

O tradutor defende a pluralidade do texto literário, afirmando que há uma inter-relação de vozes presentes no texto, de forma que não é apenas a voz de um único autor que existe no texto literário. Como apontamos anteriormente, esse método é válido e importante para os Estudos da Tradução como uma nova reflexão para a tradução de poesia. De forma que Lira, faz parte de um importante cânone para pesquisa sobre a tradução criativa, e transcriadora, a independência do poema traduzido, e o status de tradutor como co-autor do poema traduzido.

²¹ LIRA, J. **Dois poemas de Emily Dickinson: Uma Experiência Tradutória**. Cadernos de tradução UFSC, 2005, v.1 n°15, p.85

²² LIRA, J. **Alguns poemas**. São Paulo: Illuminuras, 2006, p.21.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões apresentadas nessa dissertação tiveram como objetivo pensar o ato tradutório como uma atividade que terá perdas e ganhos. A prática tradutória adotada por Lira é de experimentação, e tem o seu mérito por ser uma representação relevante para a tradução criativa. É através da experimentação, que o conhecimento é construído; sabemos que a teorização sobre a tradução poética, é um assunto discutido por décadas, e por grupos de visões opostas, no entanto, além da discussão, abordagens experimentais e artísticas como a de Lira mostram novas possibilidades para reflexões teóricas e práticas dessa área de estudo.

Dickinson, uma escritora exilada em sua própria casa e escrita, com publicações anônimas e sem apoio da comunidade literária, é lembrada por sua escrita 133 anos após sua morte. Seus poemas contém um equilíbrio de experiências internas e externas, e dualidades, entre o bem e o mal, a tristeza e a alegria, a fé e a descrença. Através de seus escritos, a autora expressa angústia sobre as incertezas da vida, enquanto, paradoxalmente, enfatiza a beleza de estar vivo.

Como artista, sua obra privilegiava o transcendentalismo, com uma abordagem holística dos acontecimentos, em contrapartida; ao movimento literário vitoriano, que apresentava o ser humano no centro da história, de forma idealizada. Dickinson usava a ironia, a sutileza e a fragmentação de ideias em uma escrita que utilizava pontuação e ortografia considerada inadequada.

A natureza filosófica de sua escrita, com o conhecimento aprimorado em técnicas de rima, são desafios para os tradutores de seus poemas. Sua consciência linguística a equiparam a autores clássicos como Shakespeare e William Faulkner. A poesia lírica polissêmica de Dickinson, expressa individualismo e subjetividade em formas que se assemelham à sonoridade da poesia oral.

A modernidade que sua obra literária trouxe para o gênero lírico, apresenta novas possibilidades para a escrita poética. No entanto, embora tenha tido um crescimento no seu número de leitores muitos aspectos de sua escrita ainda parecem inacessíveis, ao serem traduzidos. É necessário refletir, até que ponto os tradutores, entendem a sua escrita e desejam se aproximar dela.

As nuances, ambiguidades e ironias, presentes em sua obra, são um desafio para tradutores iniciantes e até para os mais experientes. O desafio linguístico, presente na tradução da poeta, é possível de ser vencido através do diálogo entre as línguas. O absolutismo, em busca de uma forma de “traduzir perfeitamente” o texto poético, precisa ser substituído pela

busca de uma adequação. A poesia, contém amplitude de oportunidades, para o tradutor realizar seu trabalho de forma artística, e que valorize as características da escrita do autor (a), do texto fonte.

A atividade de tradução é essencial. Para traduzir é necessário ler, interpretar e escrever, utilizando os recursos estéticos da linguagem poética. Abordagens tradutórias de experimentação, são necessárias para o crescimento da área de estudo em teoria, e em número de traduções disponíveis. Ao comentar sobre a escrita de Dickinson, Lira afirma:

A escrita de Emily Dickinson é uma teia de recorrências intertextuais, explícitas ou não, fortemente bafejadas pela Bíblia e outras fontes. Shakespeare está presente em muitos versos seus, assim como uma longa lista de autores clássicos (...) como John Keats e o pastor e pregador inglês Isaac Watts (1674-1748), em cujo hinário composto nas métricas tradicionais da balada popular e das poesias infantis ela alicerçou toda a estrutura formal da sua obra. Custa crer, aliás, que uma obra tão original e multifacetada esteja contida em formas tão desprovidas de qualquer sofisticação e inventividade. (LIRA, 2006, p.33)

É evidente a crítica à escrita de Dickinson, quando o tradutor afirma que existe uma falta de sofisticação e inventividade na forma de seus poemas. Porém, a forma popular do metro de balada inspirada nos hinários protestantes, que Dickinson utilizou, não é sinal de falta de sofisticação, mas o reflexo de uma mente que pensava fora do tradicionalismo literário e que criou uma nova métrica com inspiração popular. Dessa forma, Lira utiliza a sua própria criatividade, em uma tentativa de “melhorar” a escrita de Dickinson. No entanto, essa tentativa seria falha em alguns aspectos, como observamos no poema abaixo, onde Lira descreve o seu processo de tradução:

Parting is all we know of Heaven
And all we need of Heaven
(DICKINSON, 1960, p.300)

Partir é tudo o que do Céu conheço
E do Inferno preciso
(LIRA, 2006, p.30)

O tradutor afirma que nessa tradução, sua obtusa visão (LIRA, 2006, p.30) prevaleceu ao tomar em algumas escolhas. Um exemplo foi a tradução da palavra *Parting* traduzida por Partir, para obter uma melhor correspondência fônica. A tradução de Lira, como o próprio tradutor admite, contém “imprecisões”, e por vezes descuidos, em suas escolhas de vocabulário, e nas alterações na estrutura do poema.

O texto traduzido será avaliado e criticado por falantes nativos da língua traduzida, onde sintaxe, sonoridade, significado e signifiicante são avaliados. Louro (2016) sintetiza, uma das principais opiniões do filósofo Walter Benjamin:

Walter Benjamin, em seu ensaio *A tarefa do tradutor* definiu a má tradução estética como a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. O erro dos maus tradutores seria o mesmo que acompanha a Teoria Literária desde a *Poética* de Aristóteles, ou seja, separar a forma do conteúdo. E, pior ainda, considerar o segundo como aquilo que se deve “transmitir”. Dessa maneira, as traduções que se propõem como uma transmissão do conteúdo intelectual do texto e ignoram a sua

organicidade estrutural, por maior “fidelidade” que tenham, são as que mais se distanciam do espírito das obras, segundo a concepção benjaminiana. (LOURO, 2016, p.10)

A argumentação de Benjamin define como má tradução, aquela que não consegue manter a mesma estrutura do poema na língua fonte. A divisão entre forma e conteúdo, é um dos principais problemas de tradução; Benjamin privilegia a forma e argumenta que não deve ser objetivo do tradutor, traduzir o “significado”, essa visão defende que o poema é antes de tudo feito de palavras, e a tradução precisa traduzir a estrutura e as palavras e não a “mensagem” do texto que pode variar de acordo com a interpretação pessoal de cada leitor.

A visão de Lira difere da argumentação de Benjamin; Lira define a poesia de Dickinson como elíptica, oblíqua, irônica, cheia de sugestões e insinuações e de uma beleza crítica²³. Suas traduções denominadas recriações, imitações e invenções são resultado de uma visão artística do tradutor sobre o que é tradução de poesia. Lira afirma:

Digo de início que me propus obter, dentro do possível, uma identificação de sentidos entre os textos originais, e as traduções, sem perder de vista a preservação do efeito poético como um todo. (...) Todas as traduções (não só as minhas) são, no fundo, recriações ou imitações ou invenções. (...) O ato de traduzir poesia não implica, em princípio, a prevalência de nenhum processo consciente de “desconstrução” textual ou “intervenção” co-autoral. O que prevalece na escrita poética traduzida, a meu ver é a “angústia da autoria”, quando o autor-poeta-tradutor, ao mesmo tempo em que anseia por tornar “seu” um texto alheio, não se reconhece nesse texto.²⁴

O tradutor questiona a sua função, e defende uma tradução múltipla de significados; a abordagem de Lira remete à interpretação pessoal do texto, o tradutor realiza seu trabalho como uma tradução “momentânea”, onde a sua leitura do poema se refletirá na concepção tradutória que irá escolher ao traduzir. Para Lira, o texto é heteronímico, mutável e divisível. Como o tradutor afirma: O texto é água e não pedra²⁵, a tradução é uma atividade permeada de interpretação e escolhas mutáveis. Lira, em um contra argumento a uma análise mais crítica de seu trabalho, afirma: “Cabe-me, pois, pedir um crédito de confiança a quem lê Emily Dickinson e, através dela, me lê, no sentido de que não nos leiam à procura de senões e descuidos, mas tendo em mente o prazer do texto e não a afofação da crítica”²⁶ (p.33). É interessante observarmos, que o tradutor é crítico de seu próprio trabalho, ao afirmar que em muitos casos, suas traduções contêm problemas.

Em termos Benjaminianos, a abordagem tradutória de Lira seria uma “má tradução”, por ser subjetiva e buscar um significado. No entanto, quando pensamos no ato tradutório

²³ LIRA, José. Alguns poemas. São Paulo: Iluminuras, 2006. (p.22-25)

²⁴ LIRA, José. Alguns poemas. São Paulo: Iluminuras, 2006. (p.26-28)

²⁵ LIRA, José. Alguns poemas. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.29

²⁶ LIRA, José. Alguns poemas. São Paulo: Iluminuras, 2006 p.33

como algo corriqueiro e natural na linguagem humana, a tradução de Lira tem relevância como um modelo de experimentação. Segundo Flores:

No entanto, se considerarmos a instabilidade de toda linguagem, está claro que não existe um modo adequado de tradução, pois as traduções, como qualquer empenho de leitura crítica, entram num gênero discursivo próprio, que depende de várias teorias e métodos que as possam embasar, para que aí se prestem a uma possível discussão sobre pertinência. (FLORES, 2016, p. 10)

Dessa forma, todas as traduções desde a mais artística como a de Lira, até uma mais formalista, não contemplam totalmente todos os aspectos do texto fonte. A tradução é antes de tudo uma atividade prática, e por isso transpor um texto de uma língua para outra, é uma atividade com muitos aspectos que podem ser analisados. Apesar da multiplicidade de métodos existentes para traduzir um poema, a compreensão do texto é o que faz a tradução funcionar na língua traduzida.

O trabalho de tradução nunca está plenamente concluído, além da responsabilidade artística de recriar o texto, o poema traduzido precisa ser coerente com o texto fonte. A esse propósito, Haroldo de Campos, afirma em “Da tradução como criação e como crítica”: Então para nós, será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.²⁷

Os poemas trariam liberdade ao tradutor, para realizar uma *transcrição*. Ou seja, uma tradução criativa, que se afasta dos argumentos de perda e intraduzibilidade, pois cria um poema que transcende a abordagem formal ao ser inventivo e original. Flores, ao discutir a abordagem tradutória de Campos, afirma:

Campos troca a visão tradicionalista do texto original — a semântica, por um lado, ou a intraduzibilidade da cadeia fônica, por outro — por outra imagem do texto original que, de certo modo, é ainda mais vaga talvez derivada da tradição romântica: o “espírito” ou o “clima”. Nesse ponto do seu pensamento, Haroldo praticamente se restringe a trocar a ênfase do semântico para o estético; o que é um passo importante, mas ainda incipiente.²⁸ (FLORES, 2016, p.13)

A *Transcrição* defendida por Campos seria uma crítica via tradução, pois ao realizar uma tradução criativa, sintaxe, sonoridade, vocabulário, metrificação, seriam estudados em pormenores pelo tradutor de poemas. No caso de Lira, observamos uma crítica à escrita de Dickinson e as alterações da forma de seus poemas, refletem um possível desinteresse em manter alguns elementos da escrita da autora.

²⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica.” In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (2004: 35)

²⁸ FLORES, G. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. *Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos*, 2016.

O fazer poesia de Lira, se encontra dentro dessa teoria de tradução de Campos, pois ele transcribia um texto até certo ponto “novo”, com fluidez de pensamento e estrutura. A tradução e a criação se entrelaçam: traduzir não é um processo autoral, mas transcriber será o que mais próximo deixará o tradutor da co-autoria. A tradução permeada de alterações, como proposta por Campos é crítica e política, pois não são as palavras que são traduzidas, mas o *discurso*, que surge através da interpretação do tradutor ao *transcriber*.

O trabalho de tradução se apropria da poesia. Lira define, em cada circunstância, o passo a passo de seu trabalho, mantendo uma abordagem multifacetada em sua proposta. O tradutor, ao contrário de Campos não milita pela sua abordagem tradutória, pois tem consciência das inúmeras teorias e definições que constantemente mudam sobre o ato tradutório. No entanto, afirma: “Daí que eu me sinto à vontade em relação aos meus processos pessoais de tradução”²⁹. Sua *práxis* poética é um exemplo de reflexão do ato de tradução moderna e da dessacralização do texto fonte, como algo inalterável.

A discussão teórica continua na atualidade, argumentos de uma tradição que busca fidelidade na tradução, e o contraponto de uma vertente contemporânea que defende a criatividade, e advoga o ato de traduzir como crítico e político, onde uma “licença tradutória” poderá ser empregada, não devem ser as únicas formas de pensar o processo tradutório. Dentro do contexto da tradução de poesia, há espaço para criar, isso dependerá da justificativa de cada tradutor; e da política editorial da publicação de poesia traduzida. A tradução é um constante ler e reler; os textos traduzidos conterão diferenças do texto fonte, independente da metodologia ser mais tradicional ou artística.

A tradução de poesia requer que o tradutor se aprofunde na criação linguística como o autor (a) do texto fonte, para que a tradução, não fique apenas na superfície, mas possa adentrar a multiplicidade de sentidos e ideias do poema fonte. No entanto, é essencial, que a tradução não perca o valor estético da obra. Ao comentar o trabalho de Dickinson, Martin (2007) um dos principais biógrafos e estudiosos da poeta, afirma:

Se um poema é verdadeiro, a "poesia" não depende, para Dickinson, do uso da métrica, rima, estrofe ou comprimento do verso, mas, na sensação quase física criada no leitor pelas palavras do poema. O interesse de Dickinson em criar essa sensação torna sua poesia pouco ortodoxa e difícil de ser compreendida. Muitas vezes, abandonando os padrões poéticos convencionais, Dickinson escolhe suas palavras para o sentimento que elas criam, por sua capacidade de despertar no leitor uma emoção específica em um momento descrito. No entanto, como resultado, muitos leitores se aproximam de Dickinson pela primeira vez e ficam impressionados e perplexos com seu trabalho. De fato, alguns não ensinam a obra poética de Dickinson porque sua sintaxe é muitas vezes obscura e intrigante. No

²⁹ DICKINSON. Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

entanto, essas são as mesmas qualidades que tornam a poesia inovadora de Dickinson gratificante. Suas cartas e poemas fornecem novas maneiras de investigar e entender a natureza emocional, intelectual e psicológica da humanidade. (MARTIN. 2007, p.10)³⁰

Lira refere-se à poesia de Dickinson como *estrangeira*, uma poesia que não teve discussão nos círculos literários de sua época e que contém, na aparente simplicidade de sua forma, a genialidade da autora. Sua abordagem tradutória em muitos momentos, não consegue soluções que mantenham o impacto da dicção tão peculiar de Dickinson. No entanto, não defendemos uma “moral de tradução”. Segundo Lefevere:

A literatura como um sistema de refrações, no qual distintos textos e poéticas são adaptados por e em um determinado sistema receptor. Esse sistema de refrações – que inclui interpretações, resumos, excertos, crítica e tradução – tem um papel fundamental na constituição e transformação da literatura.³¹

Uma abordagem convencional, em uma atividade lingüística, não é capaz de tornar a literatura uma atividade dinâmica, e culturalmente relevante no contexto histórico e cultural do século XXI. No artigo, *Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória* (2005) José Lira afirma:

Creio antes na pluralidade que na morte do autor. A escrita, para mim, não é “a destruição de toda voz, de toda origem”, como quer Barthes (1987:49); é, isto sim, a intersecção, o entrelaçamento, a inter-relação de vozes em um texto (inclusive na tradução de uma obra literária, e em especial na tradução poética). É a esta conclusão que me leva a própria argumentação de Barthes em favor da “morte” do autor: “um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único (...), mas [é] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (LIRA,2005, p.85).

Lira defende a sua prática de tradução, ao se colocar como um artista tanto como a autora. Essa visão “pessoal” da tradução, como um texto multifacetado, e a abordagem crítico-interpretativa da tradução como algo momentâneo, torna a discussão sobre a sua proposta tradutória relevante para os estudos da tradução de poesia no início do século XXI. O conceito defendido por Frost, de que a poesia é aquilo que se perde na tradução, será real se o tradutor focar apenas, em traduzir palavra por palavra. No entanto, pode ser considerado

³⁰ Whether a poem is true “poetry” does not depend for Dickinson on its use of meter, rhyme, stanzas, or line length, but on the almost physical sensation created in the reader by the poem’s words. Dickinson’s interest in creating such a sensation makes her poetry unorthodox and difficult to understand. Often abandoning conventional poetic standards, Dickinson chose her words for the feeling they create, for their ability to awaken in the reader a specific emotion at the moment described. However, as a result, many readers approaching Dickinson for the first time find themselves overwhelmed and perplexed by her work. In fact, some do not teach Dickinson’s work because her syntax is often abstruse and puzzling. However, these are the very qualities that make Dickinson’s groundbreaking poetry rewarding. Her letters and poems provide fresh ways to investigate and understand the emotional, intellectual, and psychological nature of humanity.

³¹ LEFEVERE, André. “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory”, in Lawrence Venuti, **The Translation Studies Reader**, Oxford, Oxford University Press, 1999.

problemático, quando essa tradução se emancipa totalmente do texto fonte, devido às escolhas de adaptação, sonoridade e estrutura, empregadas pelo tradutor. Britto (2012), afirma:

Não sei alemão e sou um leitor apaixonado de Kafka. Em português, quero vivenciar algo semelhante à experiência que tem um leitor de fala alemã quando lê Kafka no original. Anima-me saber que Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka conhece bem o alemão e é um estudioso das obras desse autor; que ele tem consciência de que Kafka escreve seus textos excepcionalmente poéticos num alemão frio e burocrático, e que ele tenta reproduzir esse efeito no português brasileiro. Se eu soubesse que Carone está interessado em afirmar sua autoria deas traduções que publica, e por isso utiliza um português claramente diferente do alemão de Kafka, inserindo nelas coloquialismos brasileiros e referências do Brasil de agora; (...) eu simplesmente recorreria a outras traduções de Kafka que não as suas. ³² (BRITTO,2012,p.27)

A perspectiva de Britto é compartilhada por muitos leitores e tradutores que buscam deixar o seu texto com o estilo mais parecido possível com o do autor traduzido. Nesse capítulo do livro *A tradução Literária*, Britto afirma que não devemos confundir tradução com criação literária, e que o conceito de fidelidade é de importância central para o ato tradutório. Embora não exista certeza absoluta, sobre nenhuma área do conhecimento, é necessário avaliar criticamente as traduções com objetividade. O tradutor comenta que é preciso “jogar o jogo da tradução”, dentro do período histórico em que se está inserido. Britto expõe, que existe uma zona cinzenta, entre as categorias que seriam a tradução literal e a criação literária:

Muitas vezes, o tradutor toma tantas liberdades em seu trabalho que a obra resultante pode e deve ser considerada um novo original. Mas o próprio fato de que esses casos são apontados como excepcionais denuncia a existência de uma delimitação entre categorias por eles violada. (BRITTO, 2012, p.33) ³³

Lira utiliza uma tradução criativa, que pode ser considerada criação literária. Principalmente no caso, das imitações, que buscam alterar elementos da linguagem da poeta na tradução, e nas invenções, onde há um maior afastamento das normas, e maior liberdade criativa. Ou seja, das três concepções de tradução de Lira, duas são mais comprometidas com a interpretação pessoal do tradutor sobre o poema e a escrita da autora. A maioria dos poemas traduzidos por Lira foram escritos com grande liberdade criativa, e assim, ler a tradução de Lira, em alguns poemas, não significará ler Dickinson em português. No mesmo texto, Britto, se opõe à idéia de Venuti, que argumenta a favor da visibilidade do tradutor no texto traduzido. Britto sugere que o tradutor responsável, não deverá interferir ostensivamente ao traduzir a obra de um autor:

Conseguir recriar em português um romance de Proust, ou uma tragédia de Shakespeare, ou um poema de Goethe, é uma das tarefas mais árduas que se pode

³² BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

³³ BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

imaginar; mas o que o tradutor brasileiro deve tentar fazer é precisamente isto: proporcionar ao leitor lusófono a experiência mais próxima possível de ler Proust em francês ou Shakespeare em inglês ou Goethe em alemão. O fato de que não podemos jamais atingir a perfeição não deve nos desanimar nem nos levar a mudar de meta (BRITTO, 2012, p. 44-45).

Embora o tradutor utilize o termo “recriar”, Britto defende uma maior aproximação possível com a escrita do texto fonte. Na perspectiva de Britto, o objetivo de Lira de tornar a escrita “difícil” de Dickinson mais fluida para o leitor, se opõe a sua argumentação, pois as “estranhezas” da sintaxe, vocabulário e forma deveriam ser mantidas; o leitor precisa perceber que aquela tradução representa um poema que foi escrito em outra língua, época e cultura, é necessário que características da escrita do autor (a) permaneçam na versão em português.

A tradução literária precisa ser vista pelo viés prático, pela relevância dessa atividade em todas as culturas do mundo. É importante, a discussão teórica para refletirmos como alguns dos principais teóricos desse tema têm ideias tão opostas sobre o mesmo tópico. A crítica da tradução é uma atividade tão relevante como a crítica literária; é através dela que poderemos traçar um panorama de como essa atividade vem sendo realizada em nossa época. Traduzir literatura é uma das práticas mais complexas da área de humanas. Principalmente, em um contexto social, onde cada vez mais a tradução automática, feita com o uso de inteligência artificial, surge como alternativa para a função humana.

Traduzir um texto literário nunca será apenas transposição de vocabulário; os idiomas contêm diferenças fonológicas, sintáticas e estruturais que serão de complexa adequação na estrutura do poema. A tradução é uma atividade que não precisa ficar limitada ao conceito *Les Belles Infidèles*, é possível uma tradução criativa; conseguir ser artística e contemplar os principais elementos do texto fonte. James Holmes, um dos principais responsáveis pelo surgimento da área dos Estudos da Tradução como disciplina independente, defende em seu texto *The name and nature of translation studies* (1972), que a tradução literária seja vista além dos aspectos linguísticos, como cita Britto:

Holmes propôs que se parasse de falar em *equivalência* entre original e tradução, e em vez disso se utilizasse *correspondência*, um termo bem mais modesto e realista; e chamou a atenção para o fato de que traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre textos que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais. (BRITTO, 2012, p.19)³⁴

Conforme Holmes (1972), o ato tradutório deve ser visto de forma mais realista. A *correspondência* apontada pelo teórico, refere-se a uma abordagem mais coerente com os desafios da tradução. Os estereótipos e ideias pré-concebidas poderão acarretar um maior

³⁴ BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

empecilho na hora de realizar a tradução. O tradutor deverá buscar a correspondência entre os dois idiomas, não uma equivalência falha ou uma criatividade descompromissada.

Assim, a tradução de poesia é uma atividade de escolhas, onde o objetivo de cada tradutor poderá ser totalmente oposto ao de seu antecessor. Embora haja um grande número de versões de traduções de Dickinson disponíveis em português, ainda é um número modesto para a extensão da obra da poeta. Como assinala Walter Benjamin, em “A tarefa – renúncia do tradutor”: “Pois a tradução sucede ao original e, no que concerne às obras importantes, que nunca encontram no tempo de seu nascimento, o tradutor predestinado, assinala a sua pervivência.”³⁵

Ou seja, a tradução de Emily Dickinson, permitirá que sua obra continue acessível através de gerações. A traduzibilidade de uma obra, embora estrangeira em si mesma, como é a escrita de Dickinson, permite que o leitor não compreenda somente o texto fonte. Como afirma Benjamin, a “tradução servil” que apenas comunica, pode ser indício de uma má tradução. A tarefa do tradutor, é trazer ao texto traduzido, a mesma complexidade, ou pelo menos uma parte dela, ao leitor. O processo tradutório, precisa ir além de uma simplificação da obra de um autor, é necessário ser um texto novo em si mesmo, que abarque as características da escrita do texto fonte, e que seja relevante como texto traduzido.

A realização desse trabalho nos permitiu entender, que além da teorização, é necessário haver mais crítica sobre o processo tradutório. A prática tradutória é a melhor resposta para as indagações teóricas. É preciso levar os autores aos leitores, e não existe tarefa impossível, para um tradutor consciente de sua prática, como atividade essencial para a difusão da literatura. Faleiros, ao comentar a tradução de Lira para os poemas de Dickinson, afirma:

No caso das traduções de José Lira, este justifica suas reimaginações pelo fato de haver, nos manuscritos de Emily Dickinson, uma grande variedade na disposição gráfica dos textos. Havendo trechos em prosa da autora que poderiam facilmente ser escandidos em versos iâmbicos perfeitamente metrificados, assim como poemas dispostos de maneira não tradicional. Em suas reimaginações, José Lira retoma, pois, operações textuais pertencentes à poética da autora, reatualizando-as. Ousada e profícua, a proposta de José Lira tem antecedentes importantíssimos, como as traduções de poemas em prosa durante a Idade Média. (FALEIROS, 2012, p.63)

Faleiros entende a tradução de Lira como uma reimaginação, que obteve êxito pela ousadia da proposta. O trabalho de Lira prova que não há um só método correto para a

³⁵ BENJAMIN, Walter. **A Tarefa – Renúncia do tradutor**. p. 7, In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Antologia Bilingue. Clássicos da teoria da tradução, Volume I Alemão-Português*. Florianópolis: NUT/UFSC 2001, pp. 188-215.

tradução de poesia. Emily Dickinson, encontrou sua própria voz como poeta, da mesma forma o tradutor literário, deverá encontrar o melhor caminho para realizar o seu trabalho.

Dickinson apresenta uma nova face para a poesia no século XIX e para os séculos seguintes. A construção da linguagem, presente em seus poemas é uma conquista literária para a poesia de língua inglesa, sua obra demonstra a realização máxima do artista, comprometido com a escrita. Amâncio, professor de Literatura, no prefácio de *A branca voz da solidão* (2011) discorre sobre a prática tradutória de Lira:

Consciente da complexidade que envolve a tradução, José Lira não se deixa abater nem dobrar pelos excessos teóricos, uma selva onde qualquer um se perde com facilidade, pois nenhum caminho seguro é indicado; embora o ofício do tradutor seja uma das duas mais antigas profissões da história humana. Então, o que resta é a prática, o desafio da prática em que todas as teorias antigas, requeitadas ou recentes batem e ficam, ou se esfacelam. Até mesmo a primazia da tradução a partir da língua original como critério de valor pode ser contestada, pois de repente a tradução indireta acaba por se revelar mais próxima do idioma de partida do que a versão indireta. O que está no jogo é a expressão poética. Só ela, quando conseguida em determinado grau na língua receptora, inscreverá a tradução no quadro da literatura. (AMÂNCIO, 2011, p.24)

O objetivo de “fazer poesia”, apresentado por Lira se tornou realidade, quando o caminho aparentemente seguro apresentado por teorias de tradução, foi trocado por uma abordagem mais empírica do que teórica. A prática de tradução pode apresentar várias facetas e as escolhas individuais do tradutor farão do poema traduzido um poema real na língua traduzida ou apenas uma tentativa de poesia. A busca por uma equivalência total poderá afastar a versão traduzida ainda mais do poema fonte, o tradutor precisa ser também o poeta recriador da linguagem no idioma traduzido, a versão traduzida não precisa ser perfeita, porém as escolhas deverão ser coerentes com a poesia do autor escolhido.

Como ressaltamos, a obra de Emily Dickinson apresenta um desafio para os leitores, estudiosos e tradutores. A densidade e concisão da linguagem presente em seus poemas e temas importantes para a existência humana mostram uma autora interessada em escrever por um desejo artístico de liberdade. Sua poesia viveu isolada por muito tempo, no entanto, trata-se do trabalho de uma artista, que conseguiu ser soberana na escrita de sua obra.

O tradutor de poesia entre desafios e subjetividades, além de conhecer a escrita do autor e estrutura do texto poético, a rima e o metro, por exemplo, precisa ter a autonomia de decidir quais alternativas de tradução são ideais para cada poema. Pensar a tradução de poesia é ser confrontado com os ideais de forma e conteúdo, significativo e significado. Como observamos na prática tradutória, a diferença entre as línguas não possibilita que todos os aspectos formais do texto sejam sempre preservados no poema traduzido; no entanto, uma

tradução que busque uma correspondência com o texto fonte, como é o caso de Lira na concepção de recriação, tem mais chance de ser um trabalho bem sucedido.

O tradutor não é um simples transmissor de um conteúdo com uma correspondência objetiva, pois a poesia é antes de tudo um texto artístico; dessa forma, a tradução de poemas nunca deve aspirar ser uma mera cópia do poema fonte. O poema traduzido e o poema fonte são duas realidades do mesmo assunto, a tradução será sempre um texto novo, mas sem deixar de ser também o poema fonte.

É necessário desmistificar a tradução de poesia; para que mais leitores tenham acesso às obras de poetas. A tradução de poesia é um exercício de criação e reflexão sobre a linguagem e a arte, é um instrumento de conhecimento, expressão e beleza. O ato tradutório acontece através da leitura e reflexão, é reinvenção da linguagem. A poesia de Emily Dickinson é uma combinação de tradição e inovação; a longevidade e transcendência de sua obra, sua ousadia, pioneirismo e liderança na criação, são uma das maiores contribuições para a poesia de Língua Inglesa.

O papel do tradutor tem se alterado, e seu reconhecimento e espaço, aumentado. Portanto, o ato de traduzir não pode ser visto como um processo engessado, constituído apenas de transferência semântica, pois traduzir é adaptar, transformar e transpor um texto de uma língua para outra, de uma cultura para outra, e de um leitor para outro.

Acreditamos que a pesquisa realizada, contribui para a área dos Estudos da tradução, pois evidenciamos o trabalho de um dos principais tradutores de Emily Dickinson no Brasil, que nos chama a atenção por seu modo artístico de produzir suas traduções de poesia. José Lira traduziu 510 poemas de Emily Dickinson, utilizando três concepções pessoais de tradução influenciadas pelo *make it new* de Ezra Pound e a tradução como *transcrição* de Haroldo de Campos. Suas melhores versões para a poesia de Dickinson são as realizadas na concepção de recriação, onde o tradutor recria o poema, de forma que a tradução esteja mais semelhante ao vocabulário e sonoridade da escrita da poeta, sem deixar de serem versões criativas e artísticas. Na concepção de imitação e invenção, Lira transforma sua prática tradutória em uma tradução livre, onde se desfaz de elementos da escrita de Dickinson e cria mais do que traduz. Seus métodos são relevantes, por trazerem para o campo de estudo a perspectiva de uma tradução como criação literária e do poema traduzido como texto independente; porém, em muitos momentos, sua abordagem se afastou demais da correspondência e tornou o poema quase irreconhecível com a escrita de Dickinson. Lira como tradutor; merece o reconhecimento pela inventividade e experimentação, tão necessárias quando falamos da prática da escrita, inclusive da tradução. Ressaltamos que outras

considerações acerca da tradução de José Lira merecem ser estudadas, a fim de colaborar para a discussão e a valorização da prática da tradução de poesia no Brasil e no mundo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa – Renúncia do tradutor**. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). Antologia Bilíngue. Clássicos da teoria da tradução, Volume I Alemão-Português, Florianópolis: NUT/UFSC 2001, pp. 188-215.

BORGES, Jorge Luis: "**Jornal de Poesia**". Disponível em

<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jlb02e.html>> acesso em 03 de fev.2020.

BRITTO, Paulo Henriques. "**Cinco poemas de Emily Dickinson**". Inimigo Rumor, janeiro-julho, 1999, p. 40-47.

BRITTO, Paulo Henriques. **Correspondência formal e funcional em tradução poética, 2006**.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução para o português do metro de balada inglês**. Fragmentos, número 34, p. 025/033 Florianópolis/ jan - jun/ 2008

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Augusto. **E.E.Cummings poem(a)s**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CAMPOS, Augusto. **Não sou ninguém**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAVALCANTI, Vanessa. **Mulheres em ação: Revoluções. Protagonismo e práxis dos séculos XIX e XX**. Proj. História, São Paulo, (30), p. 243-264, jun. 2005

CESAR. Ana Cristina, **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

CICERO. **De Oratore**. Paris: Les Belles Letres, 1967, 3 vol.

COLASANTI, Marina. Seminário "**entre resistir e identificar-se**". Universidade de Illinois, 1996.

DAGLIAN. Carlos. **Traduções de Emily Dickinson no Brasil e Portugal**. Disponível em : <<http://www.unesp.br/aci/jornal/235/emily.php>> acesso em 02 de fev. de 2020.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Toronto: Little Brown and Company, 1960.

DICKINSON. Emily. **Poemas de Emily Dickinson**. Porto alegre: Mercado aberto. 2002.

DICKINSON. Emily. **Alguns Poemas**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DICKINSON. Emily. **Loucas noites**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Disal Editora, 2010.

DICKINSON. Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. **Sobre a possibilidade de tradução de poemas sob uma perspectiva wittgensteiniana de linguagem**. Tradução em Revista v. 3, p. 3, 2006.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora 1989.

Emily Dickinson biography. Disponível em: <<https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/biography/>> acesso em: 02 de fev. de 2020.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê, 2012.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia textual e discursiva**. In: Barros, Diana. L.P & FIORIN, José Luiz. (orgs). Dialogismo, polifonia e intertextualidade. São Paulo: Edusp: 2003.

FLORES. G. **Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic**. Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos, 2016.

GOMES, Aíla. **Uma centena de poemas**. Editora da universidade de São Paulo, 1985.

GUERINI. Andreia. & BROSE; Robert de. **Entrevista com Walter Carlos Costa**. Revista da Anpoll v. 1, nº 44, p. 436-447, Florianópolis, Jan./Abr. 2018

HIGGINSON; T & TODD; M. **Poems by Emily Dickinson**. Boston: Brothers of Boston, 1891.

HIGGINSON. T. W. A **letter to a young contributor**. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/>> acesso em: 02 de fev. de 2020.

HIGGINSON. T. W. **Emily Dickinson's Letters**. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/>> acesso em: 02 de fev. de 2020.

HOLMES. James S. **The name and nature of translation studies**. In Holmes, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies, Amsterdam: Rodopi, 1972.

JOHNSON Thomas. WARD Theodora (eds). **The letters of Emily Dickinson** Harvard: The Belknap of University Press, 1958.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução. Do sentido à significância**. São Paulo: Edusp- Fapesp, 1993.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame**. Abingdon: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. **“Mother Courage’s Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory”**, in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

LIRA, José. **“A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”**. *Cadernos de Tradução* 6, 2000.

LIRA, José. **Dois poemas de Emily Dickinson: Uma Experiência Tradutória**. *Cadernos de Tradução*, UFSC, Florianópolis v.15, 2005.

LOURO. G **Transcriar a poética de tradução de Augusto de Campos**. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/trans-criar-a-poetica-da-traducao-de-haroldo-de-campos/>
Acesso em: 02 de fev. de 2020

MARTIN, Wendy. **The Cambridge introduction to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge university press, 2007.

MCINTOSH & HART. **Introduction to Emily Dickinson** in *The heath anthology of American Literature*. Org Lauter. Paul. USA: Cengage Learning, 2013.

NASCIMENTO, Michelle. **Sobre a história da literatura e o silenciamento feminino: Questões de crítica literária e de gênero**. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (1): 283-301, 2015

OUSTINOFF, Michael. **Tradução, história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola, 2011.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê, 2005.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROMANELLI, Sergio. **De poeta a poeta: A única tradução possível? O caso Dickinson/Virgílio: uma análise descritiva**. Dissertação de mestrado UFBA.Salvador, 2003.

STEIN, Gertrude. **Geography and Plays**, Boston: The fours seas Press, 1922.

THEODOR.Erwin. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, 1976.

TODD. M. **Letters of Emily Dickinson**. Boston: Facsmile Publisher, 1894.

TOURY, Gideon. **In Search of a Theory of Translation**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, - 1980.

VENUTI, Lawrence. **The Translator’s Invisibility**. London/New York: Routledge, 1995.

UNTERMEYER, Louis. **A backward look**, Washington: Library of Congress, 1964.

WAGGONER H. Hyatt, **“The transcendent self”**. In Richard H. Rupp (ed), *Critics on Emily Dickinson*. Miami: University of Miami Press, 1977,p.112 .