

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

JÚLIA TANNUS GONÇALVES



Rumo à Eternidade:
a Morte nos versos de Emily Dickinson – uma tradução comentada

Uberlândia/MG

2025/2

JÚLIA TANNUS GONÇALVES

Rumo à Eternidade:

a Morte nos versos de Emily Dickinson – uma tradução comentada

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Tradução do Instituto de Letras
e Linguística da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Tradução

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal

Uberlândia/MG

2025/2

JÚLIA TANNUS GONÇALVES

Rumo à Eternidade:
a Morte nos versos de Emily Dickinson – uma tradução comentada

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Stéfano Paschoal – UFU

Orientador

Profª. Dra. Joana Luiza Muylaert – UFU

Membro

Profª. Dra. Paula Arbex – UFU

Membro

Uberlândia/MG, 10 de setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a meu professor, orientador e amigo, Stéfano, por sempre acreditar em mim e em meu potencial. Obrigada por ter mudado minha vida. Uma grande honra poder encerrar este capítulo de minha formação assim como iniciei-o: ao seu lado.

Agradeço a minha irmã, Olívia, por ser meu porto seguro e por tudo aquilo que palavra alguma jamais conseguirá expressar. Sem você, nada disso seria possível.

Agradeço a minha mãe e a meu pai, pela vida e pela oportunidade de me permitir descobrir como navegá-la.

Agradeço ao curso de Tradução, a todos os seus professores e funcionários, por permitirem que eu encontrasse o meu lugar no mundo.

Agradeço a todos os meus colegas de sala que compartilharam deste sonho comigo e o tornaram ainda melhor. Em especial: Nayara, Danilo e Amarílis, meu eterno trio.

Agradeço às amigas Luana, Bruna, Barbara, Noeli, Luísa e Ana Luísa; e aos amigos Rodolfo, Rodrigo, Thiago e Gustavo por todas as trocas, risadas e apoio em meio a essa jornada.

Agradeço à Gabi, que ainda que não esteja presente em minha formatura, como havíamos sonhado, está presente todos os dias em meus pensamentos. Espero que esteja orgulhosa de mim.

Por fim, agradeço à Emily Dickinson, pela coragem de pôr em palavras.

“Não tinha crença, nem fé formal, mal conhecia o nome do dogma; ela caminhou por esta vida com a gentileza e a reverência dos antigos santos, com os passos firmes dos mártires que cantam enquanto sofrem.”

— Susan Dickinson (tradução nossa)

“Caras primas, — fui convocada a retornar.”

— Emily Dickinson (tradução nossa)

RESUMO

Este trabalho dedica-se à tradução comentada de dois poemas selecionados de Emily Dickinson, uma das mais importantes poetisas norte-americanas do século XIX, cuja produção é marcada pela originalidade formal, pela intensidade temática e por uma reflexão existencial profunda. Entre os diversos eixos que atravessam sua obra, a morte figura como um dos mais recorrentes, abordada tanto como evento físico inevitável quanto como experiência espiritual e possibilidade de transcendência. Nesse contexto, foram selecionados os poemas *Because I could not stop for Death* e *I felt a Funeral, in my Brain*, ambos representativos da forma como Dickinson articula imagens poéticas densas e sugestivas para pensar a finitude e a fragilidade da consciência humana. O trabalho, além de propor as traduções para a língua portuguesa, busca refletir criticamente sobre os desafios implicados no processo tradutório, sobretudo no que concerne à recriação poética entre sistemas linguísticos distintos, evidenciando as tensões entre fidelidade e recriação, literalidade e poeticidade. Assim, pretende-se demonstrar como a tradução literária, mais do que mera transposição de significados, constitui-se como ato interpretativo que exige sensibilidade estética e rigor crítico, capaz de revelar novas leituras e camadas de sentido em obras que permanecem fundamentais no cânone da poesia ocidental.

Palavras-chave: Emily Dickinson; Tradução de poesia; Tradução comentada; Recriação poética

ABSTRACT

This work is dedicated to an annotated translation of two selected poems by Emily Dickinson, one of the most important American poets of the nineteenth century, whose literary production is marked by formal originality, thematic intensity, and profound existential reflection. Among the various axes that permeate her oeuvre, death emerges as one of the most recurrent, approached both as an inevitable physical event and as a spiritual experience or possibility of transcendence. In this context, the poems *Because I could not stop for Death* and *I felt a Funeral, in my Brain* were selected, both of which are representative of Dickinson's ability to weave dense and suggestive poetic images in order to reflect on finitude and the fragility of human consciousness. Beyond presenting their translations into Portuguese, this study aims to critically examine the challenges inherent in the translation process, particularly regarding poetic recreation between distinct linguistic systems, highlighting the tensions between fidelity and recreation, literalness and poeticity. Thus, the research seeks to demonstrate how literary translation, rather than being a mere transposition of meanings, constitutes an interpretative act that demands aesthetic sensitivity and critical rigor, capable of unveiling new readings and layers of meaning in works that remain central to the canon of Western poetry.

Keywords: Emily Dickinson; Poetry translation; Commented translation; Poetic recreation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. EMILY DICKINSON: VIDA, POESIA, MORTE.....	12
1.1 Vida.....	12
1.2 Poesia	16
1.3 Morte	22
2. EMILY DICKINSON E A TRADUÇÃO POÉTICA	27
2.1 Tradução Literária e Tradução de Poesia	27
2.2 Os desafios intrínsecos à tradução de Emily Dickinson para o português	36
3. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS	43
3.1 <i>Because I could not stop for Death</i>	43
3.1.1. Leitura crítica de <i>Because I could not stop for Death</i>	43
3.1.2 Análise formal de <i>Because I could not stop for Death</i>	50
3.1.3 Tradução e comentários	56
3.2. <i>I felt a Funeral, in my Brain</i>	63
3.2.1 Leitura crítica de <i>I felt a Funeral, in my Brain</i>	64
3.2.2 Análise formal de <i>I felt a Funeral, in my Brain</i>	68
3.2.3 Tradução e comentários	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS.....	91
Anexo A – <i>Because I could not stop for Death</i>	91
Anexo B – <i>I felt a Funeral, in my Brain</i>	92

INTRODUÇÃO

Emily Dickinson é considerada não apenas uma das maiores poetisas norte-americanas, mas também uma das vozes mais influentes da poesia em língua inglesa. Reconhecida principalmente por sua reclusão e isolamento voluntário, a autora escreveu mais de mil e quinhentos poemas, além de inúmeras cartas, cuja publicação e apreço público ocorreram apenas postumamente, quando, contrariando seus desejos, os textos foram encontrados e publicados por sua irmã. Em vida, Dickinson e sua obra foram praticamente ignoradas: apenas cerca de dez de seus poemas foram publicados, passando despercebidos em meio ao cenário literário da época, em meados do século XIX.

Hoje, no entanto, Dickinson é uma das poetisas mais estudadas, traduzidas e discutidas, não apenas em países anglófonos, mas em todo o mundo. Sua poesia, conhecida pela introspecção e uma profunda reflexão filosófica, traços que espelham sua trajetória pessoal, tem como tema recorrente a Morte, considerada por muitos estudiosos o eixo central de sua produção criativa. Segundo o professor norte-americano William Cooney, “estima-se que um quarto da obra de Dickinson lida com a morte”¹ (Cooney, 1998, p. 241, tradução nossa). Embora outros temas permeiem sua obra, como a eternidade, a passagem do tempo, a natureza, a melancolia, o paraíso, a imortalidade, o desconhecido, os rituais fúnebres, é a morte que, em vida, se destaca como seu grande fascínio. Mesmo lidando com temáticas existenciais e espirituais, Dickinson recusou, ainda na adolescência, os princípios do cristianismo tradicional de sua família. Essa recusa, frequentemente associada a um sentimento de culpa e às múltiplas perdas vivenciadas ao longo de sua vida, contribuiu para a centralidade do tema em sua poética. A morte e o desconhecido tornaram-se, assim, suas principais musas, revelando uma visão aguda e original sobre ambos.

A força e riqueza da obra de Dickinson não residem apenas no conteúdo, mas também na forma. A autora fazia uso de uma linguagem concisa, carregada de imagens ambíguas e marcada por um estilo gráfico próprio — como o uso frequente de travessões, sua pontuação mais característica, utilizada para criar pausas abruptas ou articulações entre versos — e pelo uso de letras maiúsculas em lugares inesperados. Além disso, sua estrutura métrica e rítmica é peculiar, mesclando, muitas vezes, o denominado metro de balada (*ballad meter*) com versos

¹ It is estimated that a quarter of all of Dickinson's poems deal with death.

livres. Essas escolhas estéticas revelam uma poética singular, que exige atenção redobrada em sua tradução para outros idiomas.

Dentro do vasto campo da tradução literária, a tradução de poesia é frequentemente apontada como uma das tarefas mais complexas, uma vez que as dificuldades vão muito além da conversão lexical ou sintática entre línguas, envolvendo também a recriação de elementos sonoros, rítmicos, simbólicos e estéticos que compõem o poema. Como destaca o teórico e professor norte-americano Burton Raffel (1988), as línguas, ainda que não sejam sistemas fechados, são sistemas culturais moldados por padrões específicos de comportamento social e, portanto, impregnadas de valores, referências e convenções próprias. Assim, essa condição torna a tarefa do tradutor não apenas uma operação linguística, mas também uma operação intercultural, já que esse deve transitar entre culturas e códigos simbólicos distintos, o que exige não apenas conhecimento linguístico dos idiomas envolvidos, mas também sensibilidade literária e uma compreensão profunda das nuances do texto original.

Ainda que, devido às diferenças linguísticas, fonológicas, sintáticas, estéticas e culturais mencionadas anteriormente, uma tradução “exata” seja inalcançável (ou até indesejável), teóricos como Raffel defendem a possibilidade de realizar traduções satisfatórias, capazes de preservar aspectos essenciais da obra original e colaborar para a sobrevivência do texto poético por meio de sua disseminação em diferentes períodos e culturas. Para ele:

Se não é possível transpor completamente para outra língua tudo o que foi escrito em um idioma, certamente é possível traduzir de maneira satisfatória — ou seja, traduzir a maioria das coisas e traduzi-las bem. A chamada tradução literal, por sua vez, é literalmente impossível à primeira vista. Equivalentes linguísticos exatos são, por definição, inexistentes. Mas boas traduções podem ser alcançadas — e frequentemente o têm sido. (Raffel, 1988, p. 11, tradução nossa)²

A partir dessa perspectiva, os obstáculos inerentes à tradução poética não devem ser entendidos como um indicativo prévio de fracasso, mas como um convite à compreensão da tradução como exercício de recriação, em que o tradutor busca, dentro das possibilidades de sua língua e cultura, produzir um texto que mantenha um diálogo com o texto original, respeitando seu conteúdo e sua forma.

Com isso em mente, este trabalho propõe-se a realizar uma tradução comentada de dois poemas de temática fúnebre de Emily Dickinson, abordando a tradução poética como prática

² If it is not possible to fully render anything written in one language into another tongue, it is certainly possible to satisfactorily translate – that is, to translate most things and to translate them well. So called literal translation, again, is on the face of it literally impossible. Exact linguistic equivalents are by definition nonexistent. But good translation can and frequently has been achieved.

essencialmente interpretativa, crítica e criativa. É importante ressaltar que o estudo tem um cunho experimental, ou seja, não adota um único padrão formal para todos os textos traduzidos, mas explora diferentes soluções métricas e rítmicas de acordo com cada poema, a fim de investigar as potencialidades e limites dessas escolhas na recriação poética em língua portuguesa.

No caso do poema *Because I could not stop for Death* (Anexo A), optou-se por uma tradução que alterna versos octossílabos e hexassílabos, preservando o esquema de rimas ABCB, de modo a remeter diretamente ao *ballad meter* inglês utilizado por Dickinson. Já para *I felt a Funeral, in my Brain* (Anexo B), decidiu-se experimentar outra métrica: a tradução foi realizada em versos decassílabos (forma de grande tradição na poesia em língua portuguesa), mantendo igualmente o esquema ABCB, de modo a conservar um vínculo formal com o *ballad meter*, ainda que adaptado a uma metrificação mais familiar ao leitor brasileiro.

A seleção dos poemas foi guiada por dois critérios principais: a presença da temática fúnebre — que atravessa parte significativa da obra de Dickinson — e a escolha subjetiva da tradutora, privilegiando textos cuja densidade imagética e complexidade formal proporcionassem desafios expressivos à tradução.

Para pensar a tradução literária e fundamentar as análises, o trabalho adota como referenciais teóricos, principalmente, os escritos de Haroldo de Campos (2013), Paulo Henriques Britto (2012) e Garcia Yebra (1983). Campos, criador da noção de “transcrição”, oferece uma perspectiva que dialoga com a liberdade criativa necessária para recriar poemas de alta carga estética e semântica. Britto e Yebra, por sua vez, defendem a tradução literária como atividade essencialmente (re)criativa, enfatizando o papel do tradutor como intérprete e recriador do texto. Soma-se a isso a relevância da experiência prática de Britto como tradutor de Dickinson, cujas reflexões sobre a manutenção da forma, do ritmo e da sonoridade constituem uma referência direta para as escolhas tradutórias aqui realizadas.

A metodologia, portanto, combina análise formal e semântica dos textos originais, tradução inédita dos poemas feita pela autora, reflexão crítica sobre as escolhas feitas e abordagem comparativa entre os poemas originais e suas recriações em português, de modo a avaliar o impacto estético e interpretativo dessas soluções.

Em relação ao gênero acadêmico “tradução comentada”, os pesquisadores Williams e Chesterman (2002) a definem como uma modalidade de pesquisa que alia a prática tradutória de um texto à reflexão crítica sobre o próprio processo tradutório. Por não dispor de um modelo

único ou normativo, esse gênero permite diferentes abordagens, com variações na ênfase dada à tradução ou aos comentários, conforme os objetivos do trabalho. Neste estudo, propõe-se um equilíbrio entre ambos os eixos, com foco na análise formal e interpretativa dos poemas, especialmente em relação à métrica e ao ritmo, sobretudo em relação ao uso do *ballad meter*.

Nesse sentido, a tradução comentada dos dois poemas de Dickinson será acompanhada de reflexões sobre as escolhas realizadas, as dificuldades enfrentadas e as estratégias adotadas, de modo a oferecer ao leitor de língua portuguesa versões sensíveis e coerentes dos poemas fúnebres de Emily Dickinson, destacando, ao mesmo tempo, as diferenças entre os sistemas métricos do inglês e do português. Pretende-se, assim, ressaltar o papel criativo do tradutor na busca por um equilíbrio entre “fidelidade” semântica, fluidez rítmica e impacto estético, contribuindo para os debates em torno das possibilidades e limites da tradução de poesia, especialmente quando essa lida com temas de alta carga simbólica e existencial, como a morte.

Por fim, espera-se que esse trabalho contribua para a ampliação do acesso à obra de Emily Dickinson no Brasil, especialmente entre leitores mais jovens, e para o enriquecimento do panorama literário nacional com novas traduções de uma autora pertencente ao cânone mundial. Além disso, pretende-se fomentar o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas tanto no campo dos estudos da tradução quanto da crítica literária, com atenção especial à produção de escritoras que, como Dickinson, deixaram um legado estético, literário e feminista por meio da força de seus escritos.

1. EMILY DICKINSON: VIDA, POESIA, MORTE

1.1 Vida

A vida de Emily Elizabeth Dickinson (1830–1886) pode ser entendida de maneira paradoxal: a experiência de uma existência marcada por restrições geográficas e sociais, que deu origem a uma das vozes poéticas mais originais e revolucionárias do século XIX. Embora tenha passado a maior parte de seus anos nos limites da propriedade familiar em Amherst, Massachusetts, Dickinson construiu, em paralelo, um vasto e insondável universo interior, do qual emergiu uma obra poética de inegável intensidade estética e filosófica.

Sua trajetória, porém, não deve ser entendida como uma mera reclusão, tal qual presente no imaginário popular, mas sim como uma retirada deliberada e estratégica, resultado de uma escolha consciente de se relacionar com o mundo em seus próprios termos, sobretudo por meio da escrita de cartas, da leitura incessante e da criação literária. Ou seja, a aparente ausência de uma vida pública foi, na realidade, uma forma singular de presença: uma vida de concentração e dedicação à investigação poética das grandes questões da consciência, da morte, da imortalidade e da natureza.

Inicialmente, é importante ressaltar que os dados biográficos trazidos neste capítulo têm como base as informações presentes nas biografias *The Years and Hours of Emily Dickinson* (1960), de Jay Leyda, e *The Life of Emily Dickinson* (1974), de Richard Sewall. Nascida em uma família proeminente da Nova Inglaterra, em uma comunidade de forte tradição calvinista, Emily Dickinson foi desde cedo marcada pelas tensões entre ortodoxia religiosa e aspiração intelectual. Amherst, cidade cuja vida cultural gravitava em torno do recém-fundado *Amherst College*, oferecia um ambiente de disciplina moral e de efervescência acadêmica.

O pai de Emily, Edward Dickinson, advogado, tesoureiro do colégio e deputado estadual, encarnava os valores puritanos de racionalidade, austeridade e senso de dever, exercendo uma autoridade quase absoluta dentro de casa. Tal contexto proporcionou a Emily uma formação marcada pela valorização do rigor intelectual, ainda que permeada por certa “restrição” emocional. Essa ambivalência (a valorização da razão em contraste com a repressão do afeto) repercute em sua obra, que frequentemente explora a tensão entre obediência e transgressão, autoridade e resistência, tanto no âmbito humano quanto em suas reflexões sobre o divino.

Já sua mãe, Emily Norcross Dickinson, permaneceu uma figura discreta e muitas vezes descrita como enferma e distante. Essa relativa ausência materna pode ter contribuído para o olhar agudo da poetisa sobre a vida doméstica e os papéis sociais atribuídos às mulheres de seu

tempo. Em contrapartida, os vínculos com seus irmãos foram decisivos. Austin Dickinson, o primogênito, representou, em sua juventude, um interlocutor intelectual importante, enquanto Lavinia (conhecida como Vinnie), a caçula, foi sua confidente e companheira por toda a vida, além de assumir, posteriormente, o papel de guardiã e divulgadora de sua produção literária.

A educação de Dickinson destacou-se como uma das mais sólidas oferecidas a uma mulher de sua época. Após estudar na Academia de Amherst, ingressou, em 1847, no Seminário Feminino de Mount Holyoke, fundado por Mary Lyon, instituição de orientação religiosa fortemente calvinista. Ali, Dickinson experimentou sua primeira grande ruptura: recusou-se a declarar publicamente sua conversão, permanecendo entre a minoria das jovens consideradas “sem esperança”. Esse gesto, longe de ser apenas um ato de rebeldia juvenil, sinalizou uma postura que permaneceria constante ao longo de sua vida: um engajamento profundo com temas teológicos, como a morte, a graça e a eternidade, mas sempre em termos pessoais, críticos e independentes, e não segundo os moldes da ortodoxia institucional. Em carta escrita a uma amiga da instituição, é possível notar a angústia de Dickinson em relação à religião e sua postura:

Estremeço ao pensar que, logo, as semanas e os dias deste semestre se esgotarão, e talvez meu destino estará selado. Negligenciei a única coisa importante, enquanto todos a buscavam, e talvez eu nunca, nunca mais passe por uma temporada como a que nos foi concedida no inverno passado. Abiah, talvez você fique surpresa ao me ouvir falar como falo, sabendo que não me interesso por esse assunto tão importante, mas não estou feliz e lamento que no último semestre, quando aquela oportunidade de ouro era minha, eu não tenha desistido e me tornado cristã. Ainda não é tarde demais, assim me dizem meus amigos, assim sussurra minha consciência ofendida, mas é difícil para mim desistir do mundo... / Sou um dos maus que ainda persistem, e por isso me esgueiro, e paro e reflito, e reflito e reflito, e trabalho sem saber o porquê, certamente não para este breve mundo, e mais certamente não para o paraíso, e pergunto o que significa esta mensagem que eles compartilham com tanto entusiasmo. Você conhece essa profundidade e plenitude? Poderia me contar sobre ela?³ (Dickinson, 1849, tradução nossa)

Após retornar a Amherst, em 1848, Dickinson reassumiu o papel social esperado de uma filha em uma família tradicional. Contudo, sob essa fachada convencional, amadurecia um processo de intensa fermentação intelectual. A década de 1850 foi marcada por leituras abrangentes, correspondências intensas e por relações pessoais que tiveram impacto profundo

³ I tremble when I think how soon the weeks and days of this term will all have been spent, and my fate will be sealed, perhaps. I have neglected the one thing needful when all were obtaining it, and I may never, never again pass through such a season as was granted us last winter. Abiah, you may be surprised to hear me speak as I do, knowing that I express no interest in the all-important subject, but I am not happy, and regret that last term, when that golden opportunity was mine, that I did not give up and become a Christian. It is not now too late, so my friends tell me, so my offended conscience whispers, but it is hard for me to give up the world... / I am one of the lingering bad ones, and so do I slink away, and pause and ponder, and ponder and pause, and do work without knowing why, not surely, for this brief world, and more sure it is not for heaven, and I ask what this message means that they ask for so very eagerly. You know of this depth and fulness, will you try to tell me about it?

em sua formação afetiva e criativa. Entre as influências mais marcantes, encontra-se Benjamin Franklin Newton, jovem estudante de Direito no escritório de Edward Dickinson, que introduziu Emily às obras de Ralph Waldo Emerson e às ideias do Transcendentalismo, ampliando seus horizontes literários e filosóficos. A morte prematura de Newton foi uma experiência dolorosa e decisiva, inserindo de forma vívida a mortalidade em sua reflexão poética.

Ademais, outro vínculo relevante foi com o pastor presbiteriano Charles Wadsworth, conhecido por sua eloquência e ortodoxia religiosa. O encontro entre ambos, por volta da metade da década de 1850, deu início a uma relação cuja natureza ainda é objeto de debate acadêmico, mas cuja intensidade emocional e espiritual é incontestável. A transferência de Wadsworth para São Francisco, em 1862, coincidiu com um período de crise pessoal e de extraordinária produtividade poética, levando muitos estudiosos a associá-lo ao “terror” mencionado pela poetisa em suas cartas.

Paralelamente, sua relação com Susan “Sue” Huntington Gilbert Dickinson, esposa de seu irmão e vizinha da Mansão Dickinson, foi, também, fundamental. Sue foi sua confidente, crítica literária e uma das principais destinatárias de seus poemas e cartas. Estima-se que mais de duzentos poemas tenham sido endereçados diretamente a Sue, o que a torna a receptora mais frequente da obra de Dickinson em vida. Sue não apenas lia e comentava os versos, mas também oferecia uma escuta atenta e sensibilidade crítica, o que consolidou sua posição como a leitora idealizada de Emily. A intensidade dessa relação é evidenciada nas próprias cartas, nas quais Dickinson frequentemente empregava uma linguagem carregada de afeição e lirismo, mesclando confidência pessoal e expressão poética. Em alguns desses escritos, a voz de Emily assume um tom de intimidade que levou parte da crítica contemporânea a interpretar o vínculo entre as duas como de natureza romântica ou, ao menos, de uma intensidade emocional singular para os padrões do século XIX.

A década de 1860 consolidou-se como a de maior produtividade literária de Dickinson. Foi também nesse período que ela adotou a vida mais reservada que se tornaria sua marca, já mencionada anteriormente: passou a vestir-se quase exclusivamente de branco, restringiu visitas e, em muitos casos, comunicava-se por trás de uma porta ou apenas por meio de bilhetes. Novamente, longe de representar um abandono da vida, essa escolha configurou-se como uma estratégia deliberada de existência e até de protesto. Sua casa, seu jardim e o círculo íntimo de correspondências tornaram-se seu universo eleito. Como destaca Shira Woloski:

A reclusão de Dickinson, tal como representada em sua obra, deve ser vista não apenas em termos das tradições de afastamento do mundo, mas também como uma resistência a elas. De fato, em muitos aspectos, a reclusão em Dickinson representa uma postura nova e bastante original, uma relação crítica, em vez de uma contenção nos significados de reclusão que a precedem. [...] Não é, no entanto, a desaprovação da realidade que torna a reclusão de Dickinson completamente original... a dela não é uma reclusão que ateste a interioridade como um recurso superior de significado. Em vez disso, Dickinson, em sua reclusão, protesta contra a falta de sentido no mundo externo dos fenômenos e eventos, onde ela sustenta que a inteligibilidade deveria existir (mas não existe).⁴ (Woloski, 2006, p. 443, tradução nossa)

Nesse mesmo período, Dickinson iniciou uma importante correspondência com Thomas Wentworth Higginson, crítico literário e colaborador da revista *The Atlantic Monthly*. Em 1862, enviou-lhe uma carta com quatro poemas e a famosa indagação: “*Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?*” (“Está ocupado demais para dizer se o meu Verso está vivo?”, tradução nossa). Embora perplexo diante de sua sintaxe inusitada e metáforas surpreendentes, Higginson reconheceu a singularidade de sua voz poética e passou a atuar como uma espécie de conselheiro, ainda que sem jamais compreender integralmente a radicalidade de sua escrita. Sua orientação conservadora, que incluía o conselho de não publicar, contrastava com a ousadia estética da poetisa, que seguiu desenvolvendo sua arte em completa autonomia.

Os últimos anos de sua vida foram profundamente marcados por perdas pessoais. A morte súbita do pai, em 1874, o falecimento da mãe, em 1882, a perda de Charles Wadsworth no mesmo ano e, em 1883, a morte prematura de seu sobrinho Gilbert, a quem era profundamente ligada, representaram golpes sucessivos que intensificaram sua reflexão sobre a finitude. Esses eventos não constituíram apenas episódios biográficos, mas experiências diretamente incorporadas à sua poesia, reforçando sua investigação “obsessiva” da morte em seus múltiplos aspectos (espiritual, emocional, existencial etc.).

Emily Dickinson faleceu em 15 de maio de 1886, vítima de nefrite (então chamada Doença de Bright). Seu funeral, realizado de forma discreta na biblioteca da residência familiar, encerrou simbolicamente um ciclo de vida que se manteve, em grande parte, restrito à esfera privada. A descoberta, por sua irmã, Lavinia, de quase 1.800 poemas organizados em fascículos costurados à mão revelou a extensão monumental de sua produção e permitiu que sua obra alcançasse o mundo. Com isso em mente, a biografia de Dickinson deve ser compreendida não

⁴ Dickinson's reclusion, as represented in her work, must instead be seen both in terms of traditions of withdrawal from the world and in resistance to them. Indeed, in many ways reclusion in Dickinson represents a new, quite original stance, in critical relation rather than containment within the meanings of reclusion that come before her. [...] It is not, however, disapproval of reality that makes Dickinson's reclusion thoroughly original... hers is not a reclusion attesting to interiority as a superior resource of meaning. Rather, Dickinson in reclusion protests the lack of design in the external world of phenomena and events, where she holds that intelligibility should (but does not) reside.

como a história de um isolamento, mas como a narrativa de uma construção deliberada e autêntica de si mesma: as aparentes restrições de sua vida doméstica e social, sua resistência à conversão religiosa, sua dedicação às amizades intelectuais e seus encontros com a dor e a morte constituíram as condições que tornaram possível sua tão profunda produção poética.

1.2 Poesia

A poesia de Emily Dickinson apresenta força singular e revolucionária na literatura; trata-se de um universo privado de pensamento, construído com uma arquitetura radicalmente original. No entanto, a narrativa convencional que revela a autora como uma figura reclusa e excêntrica é profundamente enganosa e apolítica, uma vez que analisar sua obra exige compreender não apenas o texto, mas também o ato histórico e material de sua criação; ou seja, trata-se de uma tarefa consciente que representou um ato de resistência contra as expectativas literárias, sociais e religiosas de seu tempo.

Como mencionado no subcapítulo anterior, Emily Dickinson nasceu e viveu toda a sua vida em Amherst, Massachusetts, região dominada pelo Calvinismo ortodoxo norte-americano e, na esfera intelectual e social, pela *Amherst College*, uma instituição que sua família ajudou a fundar. Segundo Richard Sewall (1974), o avô de Dickinson, Samuel Fowler Dickinson, havia ajudado a estabelecer a faculdade com o objetivo de treinar ministros congregacionais fervorosos. Já seu pai, Edward Dickinson, era um advogado bem-sucedido, tesoureiro do colégio e um político do Partido Whig (e, mais tarde, Republicano), um homem cuja existência era dedicada aos pilares da ordem estabelecida: Deus, a Lei, a Família e o Progresso dentro de uma estrutura rigidamente controlada. Nesse sentido, é evidente que este cenário não era um plano de fundo neutro, mas uma força ativa, repressiva e formativa que exerceu grande influência sobre Emily.

A teologia calvinista, com sua doutrina da eleição predestinada e da autoridade soberana de Deus, forneceu a Dickinson a linguagem “primária” e o conjunto de problemas contra os quais sua mente rebelde se chocou. A pressão por uma experiência pública de conversão, que ela resistiu firmemente durante seu breve período no *Mount Holyoke Female Seminary*, não foi um mero rito de passagem, mas um conflito filosófico muito importante para seu desenvolvimento: sua recusa foi um ato de enorme coragem intelectual. Com essa atitude, ela negou-se a submeter-se à narrativa exigida por sua comunidade. Sua poesia, portanto, pode ser vista como uma espécie de teologia privada e alternativa, onde ela investiga temas como a morte e a eternidade, mas se recusa a aceitar respostas dogmáticas. De acordo com Wang Yu:

A atmosfera fortemente religiosa de Amherst cercava Dickinson e a fazia considerar várias vezes tornar-se cristã. Embora ela tenha se negado a se converter à Igreja, buscou inspiração na Bíblia, nos hinos e nos sermões, e refletiu sobre questões religiosas, como fé e dúvida, mortalidade e imortalidade [...] Conscientemente ou não, os poemas de Dickinson se entrelaçaram com o cristianismo, e talvez essa seja uma das suas respostas espontâneas à ideologia dominante de sua época.⁵ (Yu, 2023, p. 2, tradução nossa)

Paralelamente, os Estados Unidos do século XIX viviam um cenário de profundas transformações políticas. As tensões que culminariam na Guerra Civil (1861–1865) eram crescentes, e Amherst não permanecia isolada de seus efeitos. Embora Dickinson não tenha escrito poemas explicitamente sobre a guerra, estudiosos como Shira Wolosky (2010) argumentam que a linguagem do conflito (de perda, batalha e trauma) impregna profundamente sua poesia, tornando-se uma metáfora para conflitos internos. Ou seja, em meio à fragmentação política e social que a nação enfrentava, a poesia de Dickinson pode ser lida como uma tentativa de dar voz a esse abalo íntimo, transformando a crise coletiva em metáfora para os conflitos da consciência e da fé.

Além disso, o Transcendentalismo estava em alta. De acordo com a Enciclopédia Britânica:

O Transcendentalismo é um movimento do século XIX de escritores e filósofos da Nova Inglaterra, que estavam vagamente unidos por sua adesão a um sistema idealista de pensamento, baseado na crença na unidade essencial de toda a criação, na bondade inata da humanidade e na supremacia da intuição sobre a lógica e a experiência para a revelação das verdades mais profundas.⁶ (Encyclopaedia Britannica, 2025, tradução nossa)

Assim, por meio de mentores como Benjamin Franklin Newton, Dickinson entrou em contato com as ideias de Ralph Waldo Emerson. O apelo de Emerson à autonomia espiritual e à valorização do indivíduo marcou profundamente sua reflexão, mas ela nunca se tornou, de fato, uma transcendentalista. Como observa Sewall (1974), se para Emerson a natureza era um caminho transparente para o divino, para Dickinson ela era, ao mesmo tempo, um lugar de beleza, mas também de violência e mistério. Em outras palavras, ela assimilou as questões propostas pelo Transcendentalismo, mas construiu respostas próprias, mais sombrias e complexas.

⁵ Such an intensely religious atmosphere in Amherst surrounded Dickinson and made her ponder over whether to become a Christian again and again. Although she rejected to join the church, she did seek inspiration from the Bible, hymns, and sermons, and reflected upon religious issues, such as faith and doubt, mortality and immortality [...] Consciously or unconsciously, Dickinson's poems have been intertwined with Christianity, and perhaps it's one of her spontaneous responses to the dominant ideology of her era.

⁶ Transcendentalism is a 19th-century movement of writers and philosophers in New England who were loosely bound together by adherence to an idealistic system of thought based on a belief in the essential unity of all creation, the innate goodness of humanity, and the supremacy of insight over logic and experience for the revelation of the deepest truths

Ademais, longe de ser uma atividade “descontraída”, o fazer poético de Dickinson era uma prática material e disciplinada. Seu “laboratório” era composto por sua mesa, caneta e tinta. Após um período de intensa produção na década de 1860, ela desenvolveu um método singular de preservação: os fascículos. Estes eram livretos feitos de papel de linho de alta qualidade nos quais ela copiava seus poemas, organizava-os em uma ordem específica, que muitos críticos acreditam ser temática ou dialógica, e os costurava ela mesma com agulha e linha (Franklin, 1998). Este ato físico de costurar seus poemas era uma forma de “auto-publicação”, de criar uma obra de arte completa e autônoma fora do circuito comercial. Além disso, sua prática de oferecer variantes (palavras alternativas listadas abaixo de alguns versos) revela que a autora via a linguagem como um campo de possibilidades, antecipando a noção moderna de compreensão de texto.

Nessa perspectiva, os elementos formais mais distintivos de sua poesia, que serão analisados em profundidade no Capítulo 2, são, antes de tudo, ferramentas deste laboratório. A característica mais marcante dos poemas de Dickinson, além de seu uso personalizado do travessão, é sua compressão formal e densidade linguística. A autora trabalhava com uma economia intensa de linguagem, em que cada palavra, escolhida por seu peso polissêmico, apresenta múltiplas camadas de significado. Como observa Helen Vendler (2010), seu método é de destilação radical, no qual ideias abstratas são traduzidas por meio de metáforas concretas, domésticas ou surpreendentemente físicas, como poderá ser observado nos poemas a serem traduzidos posteriormente neste trabalho.

Outrossim, essa condensação poética apoiava-se, em grande parte, em formas tradicionais que Dickinson deliberadamente subvertia. O *common meter*, estrutura típica dos hinos protestantes, era sua base recorrente, mas era constantemente subvertido para servir a seus objetivos estéticos. Nesse processo, a rima imperfeita (*slant rhyme*) tornou-se um recurso essencial: em vez da harmonia da rima perfeita, essa produzia dissonância e tensão, refletindo suas preocupações e incertezas em relação a temas como a vida, a morte e a experiência humana. Aliado a isso, o uso do travessão – marca característica da poesia de Dickinson – atua como um recurso rítmico e emocional, introduzindo pausas, ênfases e silêncios que espelham o fluxo do pensamento; juntamente ao uso de iniciais maiúsculas deliberadas, que transformam palavras comuns em conceitos, como “Morte” e “Eternidade”, conferindo à página certa identidade visual, parte integrante do significado.

Tematicamente, os poemas de Dickinson lidam de forma persistente, no geral, com questões relacionadas à existência. A morte, em seus poemas, por exemplo, não aparece apenas como

evento biológico, mas como processo, estado psicológico e passagem para o desconhecido, como poderá ser melhor observado ao longo desse trabalho. Associado a isso está seu permanente questionamento da imortalidade e da fé: sua poesia é, em grande medida, um diálogo conflituoso com “Deus”. Frequentemente, seus versos questionam a justiça divina e imaginam a vida após a morte com uma originalidade incomum e, muitas vezes, inquietante. Paralelamente, a autora demonstra um olhar profundo e paradoxal sobre a natureza, concebendo-a ora como fonte de beleza, ora como metáfora para a impiedade dos processos vitais.

Com isso em mente, para melhor compreender a radicalidade de Dickinson, é preciso considerar o contexto literário contra o qual ela reagiu. Na época, a poesia norte-americana de meados do século XIX, representada por autores como Longfellow e Lydia Sigourney, era marcada por versos longos, narrativos e moralizantes. Em contraste, Dickinson rompeu com essa tradição: escreveu poemas curtos, intensos e fragmentários, que substituíam certezas por dúvidas e ofereciam não consolo, mas questionamento. Além disso, tomando o *common meter* como base, distorceu-o com variações rítmicas e rimas imperfeitas, criando um efeito de estranhamento.

Dessa forma, de acordo com a pesquisadora Cristanne Miller (2012), Dickinson, sem o saber, ao fazer uso de aspectos como a fragmentação, a dificuldade de leitura, o foco na consciência isolada, a mistura entre o sublime e o cotidiano e a desconfiança em relação à linguagem, antecipou, décadas antes de T. S. Eliot e Ezra Pound, o que mais tarde seria conhecido como *high modernism* (modernismo literário). De certa forma, Dickinson também antecipou discussões que só mais tarde seriam trazidas pela psicanálise, ao explorar os limites da mente e os abismos do inconsciente. Um exemplo é o poema *I felt a Funeral, in my Brain*, um dos objetos de análise deste trabalho, no qual a autora recria a experiência de um colapso mental por meio de sons, imagens corporais e sensações intensas, recurso que apenas se tornaria comum na literatura do século XX.

Em relação à publicação de suas obras, embora tenha produzido aproximadamente 1.800 poemas, apenas cerca de dez foram publicados em vida, quase sempre anonimamente e sem seu consentimento. Essas publicações, em jornais como o *Springfield Daily Republican*, foram grandemente alteradas por editores, resultando em versões empobrecidas que ocultam seu radicalismo formal. A maioria de seus poemas eram guardados para si ou compartilhados com grupo próximo seletivo, como Sue Dickinson, de forma a ser capaz de ter controle sobre sua linguagem e seu estilo.

Com sua morte, em 1886, iniciou-se uma conturbada batalha editorial. Ainda segundo Miller (2012), a descoberta dos fascículos por sua irmã Lavinia levou a disputas familiares sobre sua publicação. Inicialmente, Lavinia recorreu a Sue Dickinson. Entretanto, diante da demora de Sue, Lavinia confiou o trabalho a Mabel Loomis Todd, amante de Austin Dickinson. Todd, em parceria com Thomas Wentworth Higginson, organizou a primeira edição — *Poems by Emily Dickinson* (1890). O volume alcançou grande sucesso, mas às custas de profundas alterações editoriais: títulos foram acrescentados, rimas corrigidas, versos regularizados e poemas agrupados em categorias temáticas como “Amor” e “Natureza”. Como trazido por João Moura Fernandes:

Bem-intencionados, os editores acreditavam fazer um serviço à poeta ao “corrigir” para formas mais convencionais aquilo que entendiam como erros técnicos ou equívocos da autora. Tais “correções”, a rigor, interferiram no seu estilo a ponto de desfigurar características que só posteriormente vieram a ser entendidas como fundamentais à inovação poética proposta por Dickinson. Eles também desconsideraram a organização da autora: separaram seus poemas por eixos temáticos e ignoraram os fascículos como ela os deixou. Por fim, os pouco mais de 200 poemas publicados na edição pioneira foram arbitrariamente numerados e intitulados, sendo que a poeta raramente atribuía títulos aos seus poemas e jamais os numerava. (Fernandes, 2022, p. 432)

Essas edições criaram, como observa R.W. Franklin (1998), um de seus principais editores contemporâneos, a imagem de uma poetisa etérea e excêntrica, obscurecendo seu rigor intelectual e sua ousadia formal. Ao longo da primeira metade do século XX, outras edições, como as publicadas por Martha Dickinson Bianchi, sobrinha da poetisa, mantiveram a tradição de edições mediadas, prolongando a recepção distorcida de sua obra. O verdadeiro ponto de virada ocorreu em 1955, quando Thomas H. Johnson publicou sua edição *The Poems of Emily Dickinson*, que restaurou travessões, maiúsculas e variantes lexicais, oferecendo uma leitura mais próxima dos manuscritos originais. Décadas depois, R.W. Franklin (1998) aprimorou esse trabalho com sua edição crítica, baseada em estudos paleográficos e na análise física dos fascículos. Franklin evidenciou que Dickinson elaborava variantes intencionais e, muitas vezes, agrupava poemas em sequências que sugerem articulações conceituais internas.

Ao longo dos séculos XX e XXI, a obra de Dickinson tem sido abordada por diferentes perspectivas críticas: leituras formalistas e psicológicas, como as de Richard Sewall e Cynthia Griffin Wolff, destacaram suas inovações estéticas e os dramas de sua vida interior. Já interpretações feministas, como as de Sandra Gilbert e Susan Gubar, entenderam sua reclusão como um gesto de resistência e afirmação diante de um sistema literário patriarcal. Além disso, críticos pós-estruturalistas, por sua vez, exploraram sua desconstrução da linguagem e a instabilidade de sentido que caracteriza seus versos.

Hoje, sua influência ultrapassa fronteiras e permeia a poesia em escala global. Dickinson tornou-se um ícone cultural, mas, acima de tudo, sua obra permanece viva porque é inesgotável. O caráter lacunar e polissêmico de seus versos garante que cada geração possa relê-los e reinventá-los. O próprio ato de traduzir Dickinson, que constitui o núcleo deste trabalho, é prova dessa vitalidade: cada tradutor se vê diante do desafio de recriar suas escolhas formais em outro sistema linguístico, em um processo que é, ao mesmo tempo, interpretação e reinvenção. Paradoxalmente, a autora que publicou anonimamente em vida transformou-se em uma das vozes mais universais da literatura canônica.

Por fim, em relação à recepção da obra de Dickinson no Brasil, essa é marcada por forte interesse acadêmico, embora por muito tempo carecesse de uma tradução integral de sua poesia. As primeiras aparições em português foram esparsas e fragmentárias, mas, a partir da segunda metade do século XX, sua obra passou a despertar o interesse de poetas-tradutores, que reconheceram em sua complexidade formal um desafio criativo. Nesse cenário, destaca-se o trabalho pioneiro dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, especialmente Augusto, com o lançamento de *Emily Dickinson: Não sou ninguém*, publicada pela primeira vez em 2008 e relançada em 2015 pela Editora Unicamp em edição ampliada, em que empreendeu a tradução de poemas selecionados de Dickinson.

Outros tradutores também contribuíram de forma significativa para a difusão da poeta no Brasil, como José Lira (*A Branca Voz da Solidão*, 2000), Ivo Bender (*Poemas escolhidos*, 2007) e Isa Mara Lando (*Loucas Noites / Wild Nights*, 2019). Além dessas iniciativas editoriais, há um vasto levantamento acadêmico organizado pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista (UNESP), que cataloga todos os títulos publicados no Brasil relacionados à autora, atestando a consolidação de sua presença em língua portuguesa. Paralelamente, o interesse acadêmico consolidou-se de modo consistente: pesquisas publicadas em plataformas como SciELO e CAPES revelam um amplo conjunto de artigos, dissertações e teses que abordam a poesia dickinsoniana sob múltiplas perspectivas, como formalistas, tradutórias, feministas, filosóficas e psicanalíticas.

Todavia, é curioso observar que a primeira tradução completa da obra de Dickinson para o português fora publicada apenas em 2020, na coletânea *Poemas Completos de Emily Dickinson*, em dois volumes, traduzida por Adalberto Müller e lançada pela Editora Unicamp em parceria com a Editora UNB. Este projeto colossal, que demandou anos de dedicação, apresenta aos leitores brasileiros, pela primeira vez, a integralidade dos 1.789 poemas canônicos, estabelecidos pela edição de R.W. Franklin (1998). Dessa forma, mais do que um marco

editorial, essa tradução representa a superação de um desafio tradutório particularmente exigente, em virtude da instabilidade textual, da pontuação idiossincrática e da densidade filosófica de seus versos.

Nesse sentido, a tradução de Müller não representa um ponto final, mas um novo começo. Além de oferecer uma base textual integral e coerente, capaz de ampliar a compreensão da obra no Brasil, ela estabelece um patamar inédito para a crítica e para futuras traduções. Trata-se, portanto, de um marco que consolida de maneira definitiva a presença de Dickinson no horizonte literário da língua portuguesa.

1.3 Morte

A morte, enquanto tema literário, constitui uma das mais antigas e persistentes obsessões do fazer artístico, servindo como lente fundamental para examinar a condição existencial. Desde as tragédias gregas, que a encenavam como um destino inevitável, passando as narrativas de *As Mil e Uma Noites*, em que a morte iminente era adiada pela força das histórias de Sherazade, até as tragédias shakespearianas, como *Romeu e Julieta*, que a consagram como o ápice trágico de um amor impossível, o fim da vida é um tema artístico universal.

Nos Estados Unidos do século XIX, entre o declínio do Transcendentalismo e a ascensão do Romantismo, este tema ganhou contornos particulares, frequentemente marcados por uma sensibilidade sentimental e consoladora, visível na poesia e nos romances da época. Emily Dickinson, no entanto, rompe com essa tradição. Para ela, a morte não é um clichê romântico nem uma simples passagem para uma recompensa celestial, mas uma espécie de “fronteira” metafísica, um paradoxo a ser investigado com precisão e acurácia, porém através de lentes transcendentais e etéreas. Sua abordagem apresenta, por exemplo, semelhanças com a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que a narrativa não convencional a partir do óbito permite um exame irônico e filosófico da existência.

Diferente de muitos de seus contemporâneos, Dickinson aborda a morte não através do lamento, mas da experimentação e da personificação. Seus poemas funcionam como “laboratórios” onde cenários de passagem, decomposição e luto são postos em cena para serem observados. Ela não sentimentaliza a morte, ela a estranha. Esta postura a aproxima de uma tradição mais metafísica, mas Dickinson leva esse estranhamento a um patamar novo, focando menos no triunfo sobre a morte e mais na experiência liminar e interior do morrer. Esta fascinação foi, sem dúvida, alimentada por perdas pessoais precoces e profundas. A morte de seu mentor intelectual, Benjamin Newton, em 1853, foi um golpe significativo. Mais tarde, a

Guerra Civil tirou a vida de jovens de Amherst, como Frazer Stearns, cujo funeral ela descreveu com detalhes vívidos em suas cartas. A perda do Reverendo Charles Wadsworth, sua principal figura de amor e guia espiritual, em 1882, e a subsequente morte de seus pais, mergulharam-na em um luto que se tornou matéria-prima crucial para sua poesia mais pungente. Como trazido por Ruth Flanders McNaughton:

A curiosidade de Emily Dickinson sobre a morte começou quando, ainda criança, ela percebeu que "as pessoas iam embora e nunca mais voltavam". Ela conta isso em um de seus primeiros poemas. Esse interesse pelo fenômeno da morte continuou ao longo de sua vida, como fica evidente em seus poemas e cartas.⁷ (McNaughton, 1949, p. 208, tradução nossa)

Ademais, outro recurso notável em sua poesia fúnebre é a adoção frequente de uma voz póstuma. No poema "*I heard a Fly buzz – when I died –*" (de número 591 na edição de Franklin, 1998), por exemplo, a narrativa é feita do além, mas o momento culminante da morte não é marcado por uma visão de Deus ou do paraíso, mas pelo zumbido trivial de uma mosca, uma analogia um tanto quanto absurda e anticlimática. Este foco no detalhe insignificante no momento mais significativo da existência é típico da obra de Dickinson, que usa, muitas vezes, o mundano para compreender (ou evidenciar a impossibilidade de compreensão de) questões fundamentais.

No entanto, sua obra também contém poemas de “consolação”, em que a morte é apresentada como uma transição suave. Em uma carta de maio de 1863 (carta de número 281 presente na edição de Johnson, 1958) para suas primas, escrita após a morte de uma amiga da família, ela escreve os seguintes versos: "*Life is death we're lengthy at, / Death the hinge to life.*" (“A Vida é morte que perdura/A Morte, passagem para vida”, tradução nossa). Dessa forma, esse poema sugere que a vida terrestre é um longo processo de morrer, enquanto a morte física é a dobradiça (“*hinge*”) que abre a porta para uma outra vida, visão que dialoga com conceitos cristãos de paraíso e ou ressurreição, mas também com ideias filosóficas sobre a morte como uma passagem necessária.

Esse mesmo tom consolatório, porém, mais desenvolvido, aparece no poema "*It is not dying hurts us so, –*", que ela também enviou às primas: "*It is not dying hurts us so, –/Tis living hurts us more;/But dying is a different way,/A kind, behind the door –*" (“Não é a morte que

⁷ Emily Dickinson's curiosity about death began when as a child she noticed that "people went away and never came back." She tells of this in one of her earlier poems. This interest in the phenomenon of death continued throughout her life, as is evident in her poems as well as her letters.

mais nos fere, –/ Viver é dor maior;/ Morrer é um novo caminho;/ um segredo apaziguador”, tradução nossa).

Aqui, Dickinson não nega a dor da vida (“*Tis living hurts us more*”), mas propõe a morte não como um fim, mas como um novo caminho, um gesto gentil escondido atrás de uma porta invisível. Esta imagem da morte como uma passagem, uma porta, é um arquétipo universal; porém, em Dickinson, ele é despojado de dogmatismo. Ela raramente especifica o que há além da porta: seria a Eternidade (“*Eternity*”) ou simplesmente um silêncio misterioso? Esta ambiguidade intencional coloca sua obra em um espaço entre a dúvida e a fé, entre o ceticismo agnóstico e a esperança espiritual.

Nesse sentido, esta abordagem está intrinsecamente ligada ao seu contexto intelectual. Como já mencionado, uma vez que vivia em uma era de fervor religioso calvinista, sua poesia reflete uma luta constante com a doutrina: seus poemas sobre a morte podem ser entendidos como interrogações teológicas, pois pressionam, questionam e imaginam detalhes do desconhecido, recusando-se a aceitar respostas fáceis. Como observa McNaughton:

Morte e fé travavam uma batalha constante na mente de Emily Dickinson. Às vezes, sua fé superava a tirania da morte, mas muitas vezes vacilava. [...] Mas sempre, independentemente dos vencedores ou perdedores dessa batalha, a morte permanecia para Emily como a grande ditadora, a onipresente imperatriz, uma força a ser reconhecida e respeitada.⁸ (McNaughton, 1949, p. 203, tradução nossa)

Assim, a interação entre certa fé seletiva e dúvida na obra de Dickinson cria uma tensão que divide interpretações acadêmicas, tornando a natureza precisa de sua espiritualidade um dos aspectos mais debatidos de seu legado. Embora sua poesia apresente grande uso de léxico característico da doutrina Calvinista (como Deus, Céu, Imortalidade e Crucificação), ela frequentemente utiliza esse léxico de maneiras não ortodoxas, subvertendo expectativas doutrinárias para sondar os limites do entendimento humano.

Esta recusa em aderir a uma posição teológica fixa, aliada ao seu engajamento profundo com questões existenciais, torna profundamente difícil categorizar seu sistema de crenças dentro de um “binarismo”. É precisamente essa ambiguidade que McNaughton confronta diretamente, argumentando:

Emily era devota e misticamente religiosa ou uma agnóstica declarada? Minha resposta é que ela era agnóstica, mas certamente não atea. Ela nunca negou a possibilidade de um Deus que nos chama de volta a Ele através da morte; nem jamais

⁸ Death and faith waged a constant battle in Emily Dickinson's mind. Sometimes her faith overcame the tyrant death, but many times it wavered. [...] But always, whichever won or lost the battle for the time being, death remained for Emily the great dictator, the ever-present imperator, a force to be reckoned with and treated with respect.

conseguiu aceitar completamente o caminho para a salvação oferecido pela Igreja através da expiação vicária de Cristo. Acredito que essa posição pode ser demonstrada não apenas pelas evidências de suas cartas, mas também por muitas das ideias expressas em sua poesia. Emily Dickinson não temia a morte, porque não conseguia acreditar em uma condenação eterna; em vez disso, ela a encarava como uma aventura, a passagem por uma porta, a resposta para um enigma, o fim de seu próprio Calvário particular e, talvez, apenas talvez, o reencontro com todos os seus amigos e parentes, e especialmente com o homem que amava.⁹ (McNaughton, 1949, p. 207, tradução nossa)

Outrossim, McNaughton busca também categorizar os poemas fúnebres de Dickinson, visando a melhor navegar e compreender seus escritos e suas nuances. De acordo com a pesquisadora, quatro classes distintas podem ser observadas:

... primeiro, aqueles que tratam do fato físico da morte, muitas vezes descrevendo em detalhes minuciosos o ato de morrer e a aparência do cadáver, entre estes aparecem vários nos quais a poetisa se imagina morrendo ou morta; segundo, aqueles que dramatizam a pompa da morte - "a agitação após a morte" - o funeral, o cortejo fúnebre, o enterro; terceiro, descrições imaginativas do túmulo, "o apartamento profundo" onde moram os mortos, muitas vezes incluindo imagens do túmulo e do caixão; e por último, os poemas que visualizam a imortalidade, a vida após a ressurreição na qual Emily tanto desejava acreditar, mas nunca pôde ter absoluta certeza.¹⁰ (McNaughton, 1949, p. 208, tradução nossa)

Contudo, tratar essas categorias como meros compartimentos separados é perder a síntese filosófica profunda que Dickinson alcança, uma vez que o poder de sua poesia reside em um tênue ínterim que transcende a mera catalogação temática. Como trazido por William Cooney:

A morte torna-se uma porta de entrada para a vitalidade, da ausência de vida para a vida. O máximo do positivo depende do máximo do negativo... Emily supera a morte: ela a observa com tanta atenção e intensidade que seus terrores desaparecem, como a névoa diante do sol... Para Emily, a morte deixa de ser um mero tema ou problema e se torna a chave para a arte, para a beleza e para a vida... Para Emily, a morte se torna a montanha da visão. Como o cume mais alto de uma cordilheira, ela comanda o panorama do todo... Já que, para Emily, pelo menos, a morte é um símbolo da realidade, ela se torna não o amargo beco sem saída da sepultura – embora em certo nível permaneça assim –, mas a porta de entrada para a realidade e, portanto, para a

⁹ Was Emily devoutly and mystically religious or was she an avowed agnostic? My answer is that she was an agnostic, but certainly not an atheist. She never denied the possibility of a God who calls us back to Him through death; nor could she ever accept completely the road to salvation offered by the church through the vicarious atonement of Christ. I believe this position can be supported not only by evidence in the letters but also by many of the ideas expressed in her poetry. Emily Dickinson did not fear death, because she could not believe in eternal damnation; rather, she looked forward to it as an adventure, the passing through a door, the answer to a riddle, the end to her own private Calvary, and perhaps just perhaps- reunion with all her friends and relatives and especially with the man she loved.

¹⁰ ...first, those dealing with the physical fact of death, often describing in minute detail the act of dying and the appearance of the corpse, among these appearing several in which the poet imagines herself as dying or dead; second, those dramatizing the pageantry of death - "the bustle after death," - the funeral, the funeral procession, the burial; third, imaginative descriptions of the grave, "the apartment deep" where dwell the dead, often including pictures of the tomb and the coffin; and last, the poems visioning immortality, the life after the resurrection which Emily so longed to believe in, yet could never be completely sure of.

vida, a alegria e o êxtase.¹¹ (Wells, 1947, p. 95-96, 98 *apud* Cooney, 1998, p. 242, tradução nossa).

Com isso em mente, pode-se afirmar que o legado de Emily Dickinson em relação ao tema da morte é esta visão dupla: uma atenção obsessiva, quase científica, aos detalhes físicos e ritualísticos da mortalidade, combinada a uma visão transcendental e filosófica que transforma essa própria mortalidade em uma lente para perceber uma realidade mais vibrante e extática. Assim, a autora não fornece respostas, mas ocupa o espaço da própria pergunta, mantendo a dúvida e a fé, o terror e o maravilhamento, em um equilíbrio paradoxal.

¹¹ Death becomes a gateway to vitality, lifelessness to life. The ultimate of the positive hinges upon the ultimate of the negative... Emily outstares death: she looks so intently and piercingly upon it that its terrors vanish, as fog before the sun... To Emily, death ceases to be a mere theme or problem and becomes the key to art, to beauty, and to life... Death becomes for Emily the mountain of vision. Like the highest summit in a range, it commands the panorama of the whole... Since for Emily, at least, death is symbol of reality, it becomes not the bitter dead-end of the grave-though on one level it remains that-but the gateway to reality and hence to life, joy, and ecstasy.

2. EMILY DICKINSON E A TRADUÇÃO POÉTICA

2.1 Tradução Literária e Tradução de Poesia

A Literatura (grafada com inicial maiúscula de forma proposital) tem sido objeto de incontáveis e vãs tentativas de definição por parte de estudiosos e teóricos ao longo dos séculos, dada sua natureza profundamente mutável, fértil, heterogênea, complexa e, ao mesmo tempo, universal. Assim, ao tratar do vasto campo da tradução literária, deparamo-nos, inevitavelmente, com um paradoxo fundamental: a ausência de uma definição universalmente aceita do que constitui, afinal, a Literatura. Trata-se de um termo historicamente instável, moldado por variantes estéticas, culturais, ideológicas e institucionais. Para o linguista russo Roman Jakobson, em seu texto “*On Linguistic Aspects of Translation*” (1959), a Literatura define-se menos por seu conteúdo e mais pelo seu uso particular da linguagem, o que denomina de “função poética da linguagem”. Em sua perspectiva, o texto literário trata-se de uma “violência organizada contra a fala comum”¹² (Eagleton, 1983, p.3, tradução nossa), ou seja, afasta-se sistematicamente da linguagem cotidiana, intensificando-a e transformando-a por meio de ritmo, som, ambiguidade e estruturas figurativas, o que coloca em evidência o *como* se diz, mais do que o *que* se diz.

Etimologicamente, a palavra “literatura” deriva do latim “*littera*”, que significa letra, sugerindo, a princípio, qualquer forma de escrita. Com o passar do tempo, o termo evoluiu e passou a associar-se ao conhecimento adquirido pela leitura e, posteriormente, às formas de escrita consideradas “dignas” de estudo. Mas o que determina, afinal, quais textos merecem esse tipo de atenção? De acordo com o professor de literatura Evan Gottlieb (2022), a noção de cânone tem sido tradicionalmente usada como marcador de valor literário, sendo frequentemente atribuído por instituições culturais renomadas, como universidades e escolas. No entanto, é notável que o cânone tem historicamente excluído vozes marginalizadas, além de apresentar dificuldades em acolher obras contemporâneas ou aquelas que desafiam as formas tradicionais.

Ainda segundo Gottlieb (2022), em resposta a essas limitações, alguns críticos literários propõem critérios alternativos, como a inventividade formal, a singularidade da voz autoral e a capacidade de provocar no leitor um senso de “alteridade” — isto é, de levá-lo a enxergar o mundo sob uma nova perspectiva. Ademais, outros teóricos destacam a presença da ironia ou

¹² Organized violence committed on ordinary speech.

do estranhamento como elementos essenciais do texto literário. Roland Barthes (1973), escritor e teórico francês, por sua vez, distingue entre textos de prazer (*readerly texts*), mais acessíveis e convencionais, e textos de “*jouissance*” (fruição), que perturbam, exigem esforço interpretativo e provocam uma espécie de prazer desorientador. O que se evidencia, a partir dessas diversas abordagens, é que a Literatura não constitui uma categoria fixa: ela emerge da interação dinâmica entre o texto, o mundo que o circunda e as expectativas do leitor. Essa instabilidade conceitual não apenas torna mais difícil definir o que é Literatura, como também complexifica profundamente sua tradução; afinal, todo ato tradutório parte, antes de tudo, de uma leitura interpretativa daquilo que se pretende traduzir.

Com isso em mente, a tradução literária se apresenta, desde suas origens, como um dos campos mais instáveis e debatidos no âmbito da teoria da tradução, justamente por estar ancorada em um objeto — a própria Literatura — cuja definição se mostra fluida e incerta. É, portanto, uma área marcada por tensões conceituais, dilemas estéticos e ambiguidades operatórias. Ao contrário de traduções técnicas (ou tradução de textos especializados), nas quais se espera uma correspondência informativa funcional e objetiva, a tradução literária exige a consideração de fatores que ultrapassam o âmbito da equivalência terminológica: estilo, ritmo, ambiguidade, polissemia, subjetividade, musicalidade e efeitos estéticos são alguns dos desafios com os quais o tradutor literário deve lidar, uma vez que se tratam de elementos intrínsecos do fazer literário.

Ainda que uma definição concreta de Literatura seja inexistente, urge, para compreensão mais adequada do ofício do tradutor literário e do escopo deste trabalho, definir o que compõe um texto literário; temática, também, alvo de múltiplas discussões e desacordos entre os estudiosos. Segundo o tradutor e teórico Paulo Henriques Britto:

O texto literário é aquele que, ainda que possa ter outras funções, tem um valor intrínseco para aqueles que o utilizam; ou seja, ele é valorizado como objeto estético. (...) A tradução literária visa a recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada. (Britto, 2012, p. 47)

Nesse sentido, um dos grandes debates que circundam a tradução literária é, justamente, a dicotomia entre forma e conteúdo. Como exposto acima, Britto atrela a definição do texto literário necessariamente à sua esteticidade. No ensaio clássico *A tarefa do tradutor*, o filósofo alemão Walter Benjamin defende o apego à sintaxe acima de qualquer tentativa de reproduzir os sentidos de um texto literário: “Precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda

e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à ininteligibilidade” (Benjamin, 2010, p. 221).

Em outras palavras, tais autores consideram que a mensagem do texto literário se encontra na forma, não no sentido, sendo a manutenção da sintaxe imprescindível. Todavia, o conteúdo semântico da obra não pode ser completamente ignorado. Assim, encontramos-nos no terreno ardiloso da “fidelidade” e suas nuances, outra discussão exaustiva no cenário tradutório. Essa tensão permanente entre forma e conteúdo transforma a tradução literária (e, principalmente, a tradução de poesia) em um campo cujo ideal de “fidelidade plena” é utópico. Cada tradução, portanto, é um equilíbrio instável entre perdas e ganhos.

O tradutor é, de modo geral, um profissional alvo de dúvidas e ceticismo por parte do senso-comum. O tradutor literário, ainda mais, pois lida com textos que são, muitas vezes, materiais de trabalho de críticos e acadêmicos; ou seja, mais passíveis de questionamentos. Com isso, são os mais assombrados pelo fantasma da perfeição que, dentre os estudos tradutórios, tende a receber o nome de “fidelidade”.

O termo “fidelidade” é trazido entre aspas justamente para incitar a reflexão sobre suas (im)possibilidades. De acordo com Britto (2012), a fidelidade absoluta é uma meta inatingível; contudo, mesmo em meio à sua impossibilidade de existência completa, ainda é necessário que a busquemos, na medida do possível. Dessa forma, o tradutor deve selecionar quais características do texto original são passíveis (ou não) de uma tentativa de recriação. Para isso, deve indagar-se a respeito da importância de tais características no que tange à compreensão do texto original, de forma a evitar perdas comprometedoras, além de questionar sua própria capacidade de recriação desses elementos. Assim, mesmo tais decisões sendo subjetivas e variáveis entre diferentes tradutores, elas devem visar ao máximo aproximar-se da inatingível meta da “fidelidade”. Para o autor:

... o tradutor literário deve ter consciência de que seu objetivo – produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original – é, em última análise, inatingível. Sua tarefa, portanto, como já observei, é determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características. É importante colocar os elementos do original numa escala hierárquica, e concentrar-se naqueles itens que ocupam o topo da hierarquia. (Britto, 2012, p. 54)

Dessa maneira, é imprescindível destacar o papel do tradutor literário como recriador criativo. A partir da década de 1980, com o advento da “virada cultural” nos Estudos da

Tradução, o ideal, de cunho essencialmente estruturalista, que defendia a existência de um sentido estável e único no texto literário, passível de ser alcançado por meio de leitura cuidadosa do texto, passou a ser questionado. Com isso, passa-se a considerar o caráter múltiplo do texto literário no que tange às suas diferentes possibilidades interpretativas. Desse modo, a “fidelidade” tradutória a um suposto sentido único presente no original trata-se de uma ilusão, tendo em vista a inexistência desse último.

Essa concepção nos obriga a considerar o tradutor não como um espelho passivo do texto-fonte, mas como alguém que reconstrói e recria o original na língua de chegada. Todavia, Britto adverte que, mesmo diante da inexistência de um significado único e estável, é importante que o tradutor, para jogar o que denomina de “jogo da tradução”, admita a existência de sentido(s) específico(s) — levando-se em conta elementos como pluralidade de interpretações e ambiguidades) — em um determinado texto literário.

De forma elucidativa, Britto defende uma postura prática por parte do tradutor, concebendo-o como recriador de um texto literário originalmente escrito em outro idioma. No entanto, ele não recorre à ideia da “inexistência de um significado estável” para atribuir ao tradutor o status de criador de um novo texto. Para Britto, embora um significado único e definitivo seja, de fato, inalcançável, ainda é possível realizar determinadas afirmações sobre o texto original com um grau razoável de segurança — o que nos reconduz à complexa e delicada questão da “fidelidade”.

Em se tratando de textos poéticos, a situação é ainda mais complexa. Entre os estudiosos da tradução literária, há intenso debate sobre a possibilidade ou não de se traduzirem obras em verso. Ainda assim, mesmo entre aqueles que defendem a traduzibilidade da poesia, muitos sustentam que, devido à natureza intrinsecamente subjetiva da tarefa, seria inviável estabelecer critérios objetivos para avaliar a qualidade de uma tradução poética. Britto advoga não só pela traduzibilidade do texto poético, mas também pela capacidade de analisá-la criticamente. Para o autor:

A meu ver, um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto — o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. — pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que, portanto, devem necessariamente

ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas. (Britto, 2012, p. 120)

Assim, inevitavelmente, o tradutor de poesia encontra-se diante de escolhas desafiadoras: optar pela preservação da forma (como rimas, métrica e musicalidade) mesmo que isso implique em perdas de conteúdo, ou priorizar o sentido, abrindo mão, parcial ou totalmente, das estruturas formais do poema original. A tensão entre esses dois polos circunda o ofício do tradutor literário, afinal, como buscar preservar a forma e o conteúdo simultaneamente quando as línguas operam com estruturas tão diferentes? Para questões como essa (centrais à reflexão sobre a tradução literária) não existem respostas ou soluções definitivas. Segundo Garcia Yebra, teórico e tradutor espanhol:

... a solução mais sensata para tão árduo problema consiste em não lhe dar nenhuma solução abstrata, universal, que pretenda ser válida para todas as obras poéticas. O melhor que o tradutor pode fazer é estudar as possibilidades de cada caso. Elas dependerão do caráter e da estrutura da obra, da proximidade ou distância entre as duas línguas, do propósito da tradução, de seus destinatários.¹³ (Yebra, 1983, p. 142, tradução nossa)

Ademais, Garcia Yebra reitera Britto no que tange à incapacidade de se depreender um sentido único do material original. Para o autor, a primeira operação que o tradutor deve empreender ao traduzir é buscar compreender a obra literária em questão — tarefa árdua por si só, levando em conta a plurissignificação da linguagem literária. A respeito desta plurissignificação, Yebra discorre:

Nesta linguagem, a palavra é portadora de múltiplas dimensões semânticas de caráter diacrônico e sincrônico. No aspecto diacrônico, a plurissignificação é resultado da história das palavras, da riqueza de significado que a tradição oral e escrita foi acumulando nelas. (...) No aspecto sincrônico, a palavra literária adquire dimensões plurissignificativas especialmente em virtude de suas relações conceituais, imaginativas, rítmicas, com outros elementos do contexto em que o escritor a insere.¹⁴ (Yebra, 1983, p. 128, tradução nossa)

¹³ ... la solución más sensata de tan árduo problema consista en no darle ninguna solución abstracta, universal, que pretenda ser valedera para todas las obras poéticas. Lo mejor que puede hacer el tradutor es estudiar las posibilidades de cada caso. Dependerán éstas del carácter y estructura de la obra, de la proximidade o distancia entre ambas lenguas, del proposito de la traducción, de sus destinatários

¹⁴ En este lenguaje, la palabra es portadora de múltiples dimensiones semánticas de carácter diacrónico y sincrónico. En el aspecto diacrónico, la plurissignificación es resultado de la historia de las palabras, de la riqueza de significado que la traducción oral escrita ha ido acumulado en ellas. (...) En el aspecto sincrónico, la palabra

Dessa maneira, conforme Yebra, dentre os desafios que permeiam a compreensão da mensagem veiculada pela obra, citam-se: “A unicidade da obra literária, seu caráter predominantemente subjetivo, a conotação e a plurissignificação que impregnam sua estrutura verbal, são obstáculos, em parte intransponíveis, para sua compreensão total” (Yebra, 1983, p. 129, tradução nossa)¹⁵. Em outras palavras, a construção de sentido das palavras está diretamente ligada aos diversos contextos em que essas palavras são apreendidas, seja por meio da oralidade ou da escrita. Assim, de acordo com Yebra, compreender plenamente uma obra literária exigiria compartilhar exatamente as mesmas vivências linguísticas, emocionais e culturais de seu autor — o que implicaria, em última instância, ser o próprio autor.

A identificação total apontada por Yebra é, entretanto, inatingível. Nem mesmo o autor é capaz de apreender por completo o conteúdo de sua obra, uma vez que o texto literário carrega sentidos que extrapolam sua intenção original e que, além disso, são afetados pelas transformações subjetivas que o próprio autor vivencia ao longo do tempo.

Diante disso, torna-se evidente que nenhum leitor, ainda que nativo da língua da obra, é capaz de captar a totalidade de seus sentidos. A situação do tradutor, portanto, é ainda mais complexa, já que ele parte de uma língua e de uma cultura distintas daquelas em que o texto foi concebido. Contudo, antes de ser tradutor, ele é, necessariamente, leitor — e, como tal, precisa buscar a melhor compreensão possível da obra original antes de realizar qualquer transposição linguística. Ainda assim, sua condição de *estrangeiro* em relação à língua-fonte impõe limites inevitáveis à apreensão plena do texto, ou seja, o processo tradutório está, por natureza, atravessado por lacunas interpretativas. Com isso em mente, Yebra conclui que:

... nenhum tradutor jamais compreenderá a totalidade da mensagem de uma obra literária escrita em língua estrangeira. (...) Na melhor das hipóteses, traduzirá tudo o que tiver compreendido. Mas não poderá traduzir o que não compreende. (...) O bom tradutor, como o bom leitor original, compreenderá da mensagem literária o suficiente para que sua leitura seja recompensada.¹⁶ (Yebra, 1983, p. 130, tradução nossa)

literária cobra dimensiones plurissignificativas especialmente em virtud de sus relaciones conceptuales, imaginativas, rítmicas, con otros elementos del contexto em que el escritor la sitúa.

¹⁵ La unicidade de la obra literaria, su carácter predominantemente subjetivo, la connotación y la plurisignificación que impregnam su estructura verbal, son obstáculos, en parte invencibles, para su comprensión total.

¹⁶ ...ningún traductor comprenderá jamás la totalidad del mensaje de una obra literaria escrita em lengua ajena. (...) Em el mejor de los casos, traducirá todo lo que haya comprendido. Pero no podrá traducir lo que no comprenda.

Nessa perspectiva, em meio aos impasses e incertezas que permeiam a tradução literária, outro ponto relevante a ser destacado é como definir, afinal, o que é uma “boa” tradução literária. De acordo com Britto, “... quando dizemos que o texto T1 é uma tradução do texto T, estamos dizendo uma coisa muito específica: que a pessoa que leu T1 pode afirmar, de modo veraz, que leu T” (Britto, 2012, p. 33). No entanto, quando se trata da tradução de poesia, essa definição torna-se mais complexa, pois, como já mencionado, o texto poético incorpora, em sua estrutura, múltiplos níveis de significação e complexidade formal. Ou seja, na poesia, o que é dito e a maneira como é dito são faces da mesma moeda; não há como transmitir o conteúdo de um poema sem considerar o modo como esse conteúdo se manifesta — e, muitas vezes, o modo é o conteúdo.

Em razão desses fatores, muitos consideram inviável a realização de uma análise crítica da tradução poética. Retomando Britto, contudo, o autor defende a possibilidade de avaliar os aspectos positivos e negativos de uma tradução, por meio de análises e julgamentos individuais acerca da eficácia do processo tradutório em relação a objetivos previamente estabelecidos. Dessa forma, torna-se possível considerar o grau de competência alcançado pelo texto traduzido na recriação das características essenciais do original.

Essa complexidade aumenta diante da distância estrutural entre as línguas. O inglês, por exemplo, possui uma flexibilidade e uma economia sintática que favorecem a construção de versos mais curtos e rítmicos, ao passo que o português, com sua riqueza morfológica e musicalidade própria, tende a construir versos mais longos e melodiosos. Em outras palavras, a prosódia do inglês permite efeitos que soam artificiais em português, sendo o inverso também verdadeiro, uma vez que cada língua tem seus recursos e limites.

Cada poema, portanto, demanda soluções próprias — o que exige do tradutor uma escuta fina, quase intuitiva, mas amparada em critérios técnicos e estéticos. Garcia Yebra (1983) observa que o fato de o tradutor não conseguir transpor para sua tradução todos os matizes, nuances e ressonâncias presentes na obra original não deve ser motivo de desânimo, uma vez que nem mesmo o poeta, ao compor seu texto, é capaz de abarcar plenamente todas as gradações de sentido que compõem a experiência sensível do mundo.

(...) El buen traductor, como el buen lector original, comprenderá del mensaje literario lo suficiente para que su lectura se vea recompensada.

Nesse sentido, sempre haverá, portanto, descontinuidades (e até abismos) entre o poema e sua tradução. No entanto, essas lacunas não invalidam a prática tradutória, assim como as inevitáveis limitações entre o poema e a própria vida não anulam o valor da criação poética. A tradução literária, à semelhança da criação original, é uma tarefa inevitavelmente imperfeita e limitada, cujos resultados são sempre relativos, mas isso não invalida sua importância. Nas palavras do linguista e teórico alemão Rolf Klopfer:

A tradução é, para um determinado âmbito — a saber, o da língua estrangeira — a única forma possível de vida, de sobrevivência da poesia. A tradução é a sobrevivência da poesia, pois a poesia só vive na medida em que é compreendida.¹⁷ (Klopfer, 1967, p. 125, *apud* Yebra, 1983, tradução nossa)

Outro autor de grande relevância para a compreensão do papel ativo do tradutor como recriador é Haroldo de Campos, escritor e tradutor concretista brasileiro. Campos (2013) concebe a Literatura como uma forma de “arte verbal” e defende o enfoque na materialidade do texto como um caminho para recriar, em tradução, a complexidade tanto de um poema quanto de um texto em prosa. Nesse sentido, a criação literária é entendida como um fim em si mesma, enquanto a tradução é vista como um exercício simultaneamente crítico e criativo, cujo objetivo não é a reprodução literal, mas a recriação do original (Laranjeira, 2003).

Assim, ainda que algumas “lacunas” sejam inevitáveis no processo tradutório (o que nos remete, novamente, à questão da “fidelidade”), é imprescindível reconhecer o tradutor como recriador literário: trata-se de um profissional capacitado que assume, diante do texto a ser traduzido, um papel ativo, pautado por responsabilidade e respeito em relação ao autor e à obra original.

Essa postura implica não apenas a seriedade profissional do tradutor como conhecedor e estudioso da literatura, mas também sua habilidade para, sobretudo no caso de textos literários, identificar e avaliar a forma mais adequada de realizar determinada tradução. Isso envolve hierarquizar, com base em sua experiência, os elementos que considera mais relevantes e refletir criticamente sobre as estratégias mais pertinentes para a recriação de um texto, preservando-lhe, na medida do possível, integridade estética e semântica.

¹⁷ ...la traducción es, para un ámbito determinado, a saber, para el de la lengua extranjera, la única forma posible de vida, de supervivencia de la poesía. La traducción es la supervivencia de la poesía, puesto que la poesía sólo vive en la medida en que es comprendida.

Dessa forma, é primordial que, para empreender traduções de poesia, o tradutor possua conhecimento a respeito da teoria poética e suas características formais, tanto na língua da obra original quanto na língua meta. A obra *Versos, Sons e Ritmos* (1985), de Norma Goldstein, professora brasileira, oferece ferramentas fundamentais para a compreensão dos elementos formais da poesia em língua portuguesa, como a escansão métrica, os esquemas rítmicos, os tipos de rimas e os efeitos sonoros. De acordo com a autora:

O objetivo é que se passe a ler o poema com os olhos e os ouvidos, isto é, como uma organização visual e sonora. O leitor comum perceberá o ritmo poético isolado do significado, enquanto o leitor atento, treinado a ouvir, poderá captar no poema o ritmo e o significado como uma unidade indissolúvel. (Goldstein, 1985, p. 12)

Essa leitura atenta à integração entre forma e sentido, e sua posterior recriação, é encargo do tradutor literário. Ou seja, o verso em si é uma unidade rítmica e semântica, e sua leitura deve respeitar tanto a disposição gráfica quanto a cadência interna; não se trata apenas de “dizer o mesmo”, mas de fazer o leitor experimentar um ritmo, uma atmosfera, uma tensão expressiva comparável à do original.

Em resumo, o tradutor de poesia opera em constante tensão entre a transparência e a opacidade, entre a fluência e a resistência, entre a “fidelidade” e a liberdade. Eugene Nida, tradutor e linguista norte-americano, em sua obra *Toward a Science of Translating* (1964), propôs a distinção entre equivalência formal e equivalência dinâmica — conceito que, embora desenvolvido para traduções bíblicas, pode ser útil para pensar a poesia.

A equivalência formal busca conservar a forma e o conteúdo do original, enquanto a dinâmica busca provocar, no leitor da tradução, um efeito semelhante ao causado no leitor da obra original. No entanto, no campo da tradução poética, esse binarismo revela-se insuficiente, uma vez que o valor estético do poema reside justamente na inseparabilidade entre forma e conteúdo.

A experiência poética não se esgota na transmissão de um sentido, mas se realiza por meio de sonoridades, ritmos, imagens e jogos linguísticos que desafiam a lógica referencial da linguagem. Assim, o tradutor de poesia vê-se frequentemente compelido a buscar uma síntese entre os dois modelos propostos por Nida: uma mescla entre a atenção à materialidade formal do texto e a busca por uma equivalência de efeito estético e emocional. Essa conciliação é, por natureza, imperfeita e exige sensibilidade crítica, criatividade e domínio técnico.

Compreendida essa complexidade, torna-se ainda mais evidente o desafio particular que é traduzir os poemas de Emily Dickinson. A poetisa norte-americana, embora tenha vivido grande parte de sua vida em reclusão, produziu uma das obras mais singulares da literatura de língua inglesa. Escrevendo em isolamento, muitas vezes com uma pontuação idiossincrática (notoriamente, o uso do travessão) e um estilo elíptico e sintético, Dickinson construiu uma poética marcada por uma visão aguda da morte, da imortalidade e da interioridade.

2.2 Os desafios intrínsecos à tradução de Emily Dickinson para o português

Como trazido no subcapítulo anterior, a tradução poética ocupa um lugar singular no vasto campo da teoria e prática tradutórias, pois confronta-se não apenas com a transposição de significado, mas com a recriação de um “esqueleto” em que forma e conteúdo são indissociáveis.

No caso da poesia de Emily Dickinson, essa complexidade atinge níveis exponenciais: Dickinson é frequentemente tida como um dos casos mais desafiadores para tradutores, uma vez que sua obra exige uma sensibilidade não apenas para o significado, mas sobretudo para as intrincadas relações entre forma e conteúdo, som e sentido. Dessa forma, traduzir Dickinson para o português implica confrontar uma série de desafios interligados, que emanam tanto das características únicas de sua poética quanto das diferenças fundamentais entre o sistema métrico-rítmico do inglês e do português, e das expectativas da tradição poética brasileira.

Nesse sentido, compreender os desafios tradutórios de Dickinson exige, primeiramente, uma reflexão sobre a própria natureza da poesia e seu lugar histórico. A poesia lírica ocidental, tradicionalmente, estruturou-se em torno de convenções métricas e rítmicas que visavam criar ordem, musicalidade e memorabilidade. Desde os gregos até o Romantismo, o verso metrificado e rimado foi um veículo privilegiado para a expressão do sublime, do emocional e do filosófico.

Dickinson, contudo, escreveu em um período crucial de transição, a segunda metade do século XIX nos Estados Unidos, marcada pelo formalismo vitoriano e pelo surgimento do Modernismo. Com isso, a autora se apropriou deliberadamente de uma das formas mais tradicionais e populares da poesia anglófona, o *Ballad Meter* ou *Common Meter*, característico dos hinos protestantes e das baladas folclóricas inglesas, que consiste em estrofes de quatro linhas, alternando entre tetrâmetros jâmbicos (oito sílabas poéticas, quatro pés jâmbicos) e trímetros jâmbicos (seis sílabas poéticas, três pés jâmbicos), geralmente com esquema de rima ABCB.

Todavia, a genialidade e potência da poesia de Dickinson residem precisamente em como ela tensionou e subverteu essa estrutura aparentemente rígida a serviço de uma visão profundamente individual, introspectiva e frequentemente desestabilizadora, especialmente em seus poemas sobre a morte.

Nessa perspectiva, a subversão dickinsoniana manifesta-se de múltiplas formas. Embora utilize o arcabouço do *Ballad Meter*, a autora frequentemente o distorce fazendo uso de inversões acentuais (uso de troqueus ou espondeus onde se esperaria um pé jâmbico, por exemplo), além do uso de cesuras (pausa retórica métrica ou quebra frasal dentro do verso poético) abruptas e, de forma mais marcante, o uso expressivo e não convencional de travessões.

Os travessões, em sua obra, não são meros sinais de pontuação, mas funcionam como marcas gráfico-rítmicas de hesitação, interrupção do pensamento, ênfase violenta, silêncio ou a própria falência da linguagem diante de um “desconhecido avassalador”, imagem muito presente na poesia fúnebre dickinsoniana, já que a morte desafia a representação. Ademais, a concisão extrema é outra característica da obra da autora: cada palavra é pesada, densa de significado, muitas vezes polissêmica ou carregada de conotações paradoxais, contrastando com a verbosidade comum na poesia de sua época. Tal economia força o leitor a uma leitura lenta e atenta, onde o não dito ressoa com tanta força quanto o dito.

Contemporâneos de Dickinson, acostumados à fluência e à oratória elevada de outros poetas, provavelmente considerariam seus poemas truncados, “imperfeitos” ou mesmo inacabados. De acordo com Richard Sewall (1974), a recepção inicial de sua obra, editada e “suavizada” postumamente para se adequar aos padrões vitorianos (com rimas “corrigidas” e pontuação normalizada), é testemunha dessa incompreensão inicial. Hoje, porém, reconhecemos nessas “imperfeições” controladas a essência de sua inovação: uma sintaxe quebrada que reflete a fragmentação da consciência, um ritmo fragmentado que imita o batimento cardíaco ou a respiração ofegante, uma pontuação que grifa o silêncio e a dúvida. Como afirma Helen Vendler (2010), Dickinson transformou o “esqueleto” métrico tradicional num organismo vivo e pulsante, onde as “rupturas” são parte vital da expressão.

Além disso, entre os elementos mais característicos e desafiadores dessa subversão estão as *slant rhymes* (rimas imperfeitas, aproximadas ou parciais). Emily Dickinson foi mestra neste recurso, utilizando-o com frequência e ousadia incomuns para sua época. Entre alguns exemplos, podem-se citar: *room/storm*, *mat/feet*, *star/door*, *tune/sun*. Estas rimas podem se

manifestar como assonâncias (repetição de vogais), consoâncias (correspondência de consoantes finais, vogais diferentes - e.g., *canto/pinto*), aliterações (repetição de consoantes) ou simples aproximações auditivas.

A origem histórica das *slant rhymes* é complexa: segundo Cristanne Miller (2012), elas existiam na tradição oral das baladas populares inglesas e escocesas, em que a transmissão oral e as variações dialetais naturalmente geravam correspondências sonoras menos rigorosas. Também apareciam esporadicamente em poetas cultos anteriores, como Shakespeare, geralmente com fins expressivos específicos. No entanto, na poesia inglesa "respeitável" e publicada da época vitoriana, predominava fortemente a rima consoante perfeita (correspondência exata de sons).

Assim, o uso sistemático e estrutural de *slant rhymes* por Dickinson, portanto, não era apenas uma peculiaridade, mas um ato consciente de rebeldia estética dentro de uma estrutura formal conservadora. Elas produzem efeitos variados: uma sensação de inquietação, dissonância, incompletude, um tom coloquial ou irônico quebrando a solenidade esperada, uma modernidade que antecipa as liberdades do século XX, ou, no contexto da morte, uma representação sonora da desarmonia, da falha, daquilo que não se compreende perfeitamente.

Com isso em mente, o desafio para o tradutor é imenso: como recriar, no português brasileiro (PT-BR), essa carga de significado e efeito sonoro, quando a tradição poética luso-brasileira culta, até o Modernismo, valorizou sobretudo a rima rica e perfeita (Bosi, 1994). Optar por rimas perfeitas pode domesticar o texto, perdendo sua ponta de estranheza; porém, optar por *slant rhymes* (rimas imperfeitas) pode soar como erro ou descuido para leitores menos familiarizados com sua poética; e ignorar o esquema de rimas por completo é romper com um pilar estrutural dickinsoniano.

Assim, a tradução de Emily Dickinson para o português apresenta uma variedade de desafios interligados que emanam desta complexa relação entre tradição e subversão, forma e ruptura, além das diferenças fundamentais entre os sistemas linguístico-poéticos do inglês e do português. Um primeiro e crucial obstáculo reside no abismo prosódico que separa as duas línguas: enquanto o inglês possui uma base rítmica essencialmente acentual, fundamentada no contraste forte entre sílabas tônicas e átonas (onde o pé iâmbico – átona + tônica – surge como unidade natural), o português opera num sistema silábico-acentual, no qual tanto a contagem silábica precisa quanto a posição estratégica dos acentos tônicos são igualmente determinantes para a configuração rítmica.

Com isso, essa diferença estrutural nega qualquer equivalência direta com o pé jâmbico, forçando o tradutor a escolhas complexas: fazer uso de métricas mais fluidas no PT-BR, como o heptassílabo (7 sílabas) para as linhas curtas e o decassílabo para as longas, por exemplo. Todavia, qualquer caminho escolhido implica ponderar qual estratégia melhor captura a cadência e a tensão rítmica que são marcas registradas da poesia dickinsoniana, arriscando, em maior ou menor grau, um afastamento do "esqueleto" formal original.

Ademais, igualmente complexa é a questão das rimas. Como já explorado, a opção entre preservar as *slant rhymes* características de Dickinson ou optar por rimas perfeitas carrega profundas implicações estéticas e interpretativas: preservar a imperfeição da rima original (elemento central de sua subversão formal) exige do tradutor não apenas um ouvido apurado, mas a capacidade de encontrar equivalentes sonoros em português brasileiro que soem intencionalmente expressivos e disruptivos, e que ecoem a função que essas rimas possuem no texto fonte. Esta escolha pode alinhar a tradução às liberdades conquistadas pela poesia moderna e contemporânea brasileira, contudo, ela desafia, também, as expectativas enraizadas em leitores mais afeitos às convenções tradicionais, podendo gerar estranhamento ou a percepção de erro. Ou seja, a decisão tomada nesta encruzilhada impacta, portanto, diretamente a percepção da voz poética e a recepção da força transgressora da autora.

Outro enigma fundamental reside no tratamento dos travessões. Manter os travessões originais é, para muitos estudiosos e tradutores, condição imprescindível em se tratando de “fidelidade” gráfica e rítmica ao texto dickinsoniano, pois preserva sua função polissêmica de marcar pausas abruptas, ênfases inesperadas, hesitações, suspense e o próprio peso do silêncio – elementos constitutivos do significado, especialmente na abordagem da morte.

No entanto, sua presença no texto traduzido pode apresentar-se como visualmente intrusiva ou excessivamente estranha dentro da tradição poética impressa brasileira, potencialmente atuando como elemento de distração para o leitor não iniciado na poética da autora. Porém, substituí-los por pontuação convencional (vírgulas, pontos, ponto e vírgula) representa uma simplificação drástica, esvaziando seu efeito multifacetado e apagando uma das marcas gráficas mais distintivas da autora, essencial para a leitura performática.

Recrutar seus efeitos por outros meios, como o uso radical de *enjambements* (cavalgamentos, em português; trata-se da continuação de uma ideia ou unidade gramatical de um verso no seguinte, sem pausa ao final da linha) que quebram a sintaxe, inversões sintáticas bruscas, ou mesmo a introdução estratégica de espaços em branco, configura uma solução

possível, porém radical, que altera substancialmente a apresentação visual e o fluxo do texto, constituindo uma intervenção profunda. A questão central persiste: qual o preço aceitável – em termos de estranheza gráfica ou alteração formal – para preservar este elemento único e estruturante da escrita dickinsoniana?

Outrossim, a concisão extrema de Dickinson, onde cada vocábulo é essencial, densamente carregado de significado e frequentemente deliberadamente ambíguo, impõe um desafio constante. Seu léxico peculiar, que oscila entre o doméstico e concreto (*fly, crumb*) e o metafísico e abstrato (*Eternity, Immortality*), fundindo-os frequentemente em imagens paradoxais, exige precisão na seleção lexical em português brasileiro.

Logo, o tradutor deve exercer constante vigilância para resistir à tentação de "explicitar" sentidos ou expandir o verso em busca de maior clareza sintática ou semântica. Tal expansão, por mais bem-intencionada, fatalmente sacrifica a força impactante da concisão original e a rica abertura interpretativa que dela deriva. Encontrar equivalentes lexicais em PT-BR que carreguem não apenas o mesmo peso denotativo, mas também as mesmas ressonâncias conotativas, sonoras e culturais (e que ainda se encaixem dentro dos rígidos limites silábicos estabelecidos pela opção métrica adotada) configura um trabalho minucioso e exaustivo.

A personificação de conceitos abstratos e o uso característico de maiúsculas apresentam outro estrato de dificuldade. Dickinson personifica incessantemente entidades como a Morte ("*Death*"), a Imortalidade ("*Immortality*") e a Eternidade ("*Eternity*"), tratando-as como personagens ativas e frequentemente sinalizando este estatuto alegórico através do uso de letras maiúsculas. Transposto diretamente para o PT-BR, porém, o uso extensivo de maiúsculas em conceitos abstratos pode soar arcaico, artificialmente solene, pretensioso ou simplesmente estranho aos olhos do leitor contemporâneo.

O tradutor é assim confrontado com um dilema: manter as maiúsculas (preservando uma importante marca gráfica do original e reforçando o caráter personificado e alegórico desses termos, crucial para poemas como "*Because I could not stop for Death*"), eliminá-las em favor de uma maior naturalidade gráfica na língua de chegada (opção que, contudo, dilui uma camada significativa de sentido e pode atenuar o tom por vezes solene, irônico ou metafísico), ou buscar soluções alternativas através de outros recursos ou construções sintáticas que sugiram a personificação?

Ainda em relação aos desafios inerentes à tradução de Dickinson, a ambiguidade deliberada, característica da poesia dickinsoniana, constitui um desafio extremo. A obra de

Dickinson é notória por construções sintáticas e semânticas que admitem múltiplas leituras, entre elas: frases cuja estrutura permite interpretações divergentes, referentes pronominais propositalmente obscuros e imagens que funcionam como símbolos. Essa ambiguidade, como mencionado, não é acidental, mas uma estratégia poética fundamental para capturar a complexidade e o mistério da experiência humana, particularmente diante ao fenômeno da morte. O tradutor, no processo natural de buscar clareza e fluência na língua de chegada, pode inadvertidamente (ainda que bem-intencionado) fechar essas aberturas interpretativas, reduzindo a riqueza polissêmica do texto original a uma única leitura possível. Assim, preservar a ambiguidade construtiva em PT-BR exige, portanto, um manejo sintático de extrema habilidade e sensibilidade, um equilíbrio delicado que mantenha a necessária inteligibilidade sem sacrificar a fecunda indeterminação dickinsoniana.

Finalmente, o contexto cultural e teológico específico no qual Dickinson está imersa adiciona uma última camada de complexidade. Sua visão da morte, da eternidade e da imortalidade é profundamente moldada pelo calvinismo e pelo ambiente puritano da Nova Inglaterra do século XIX, embora seja marcada por um ceticismo individual vigoroso e um questionamento constante. Termos-chave como "*Immortality*", "*Eternity*" ou "*Salvation*" carregam um peso semântico, cultural e teológico muito particular, denso de associações históricas e doutrinárias. Logo, encontrar equivalentes em PT-BR capazes de transmitir integralmente essa densidade conceitual e histórico-cultural, dentro de um contexto brasileiro onde o imaginário religioso (mesmo o cristão) possui nuances e ênfases distintas, representa um desafio adicional. Esta empreitada é intensificada pelo fato de que tais conceitos não são meros acessórios, mas pilares temáticos centrais em poemas de temática fúnebre, como "*Because I could not stop for Death*".

Portanto, os desafios apresentados pela poesia de Emily Dickinson para a tradução são, em muitos aspectos, exemplares dos limites e possibilidades da tradução poética em geral. Eles ilustram com clareza como a forma é indissociável, e como diferenças profundas entre sistemas linguísticos e tradições literárias criam abismos que exigem mais do que “fidelidade”, exigem recriação, como trazido por Britto (2010).

A aparente "intraduzibilidade" de Dickinson, porém, não é um impasse, mas um convite à recriação tradutória fundamentada. O tradutor, consciente das complexidades aqui expostas – a subversão do *Ballad Meter*, a função histórica e expressiva das *slant rhymes*, o significado rítmico e semântico dos travessões, a concisão extrema, as ambiguidades, as personificações e o contexto cultural – assume o papel de co-criador. Ele deve tomar decisões críticas e

argumentadas a cada passo, priorizando quais elementos da intrincada teia formal e semântica dickinsoniana são mais importantes de serem recriados na nova língua, sempre dialogando com as possibilidades e expectativas da tradição poética brasileira.

3. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

No Capítulo 3, serão apresentados as traduções e os comentários dos poemas selecionados para este trabalho, com o objetivo de articular leitura crítica, análise e reflexão tradutória. Para fins de clareza e melhor organização, os poemas foram tratados separadamente, iniciando-se com *Because I could not stop for Death* (apresentado integralmente no Anexo A), seguido posteriormente por *I felt a Funeral, in my Brain* (apresentado integralmente no Anexo B).

Em cada caso, a abordagem seguirá três etapas complementares: primeiro, uma leitura crítica do poema, que busca explorar seus sentidos e implicações temáticas; em seguida, uma análise formal, dedicada ao exame de sua estrutura métrica, rítmica e sonora; e, por fim, a tradução acompanhada de comentários, na qual serão discutidas as escolhas tradutórias e os principais desafios enfrentados no processo.

3.1 *Because I could not stop for Death*

Como mencionado, este subcapítulo visa a investigar exclusivamente o poema *Because I could not stop for Death* (Anexo A), contemplando leitura crítica, análise formal e tradução comentada.

3.1.1. Leitura crítica de *Because I could not stop for Death*

O poema “*Because I Could Not Stop for Death*”, um dos mais célebres da obra de Emily Dickinson, foi composto por volta de 1863 e publicado postumamente, em 1890, na coletânea *Poems*, organizada por Mabel Loomis Todd e Thomas Wentworth Higginson (Zahra, Raza, 2024, p. 154). Assim como ocorre com a grande maioria dos poemas de Dickinson, ele não possui título (ainda que, em algumas edições, ele tenha aparecido sob o título “*The Chariot*”). Por convenção editorial, passou-se a identificá-los pelo primeiro verso ou pelos números atribuídos por editores póstumos, sendo esse conhecido como poema de número 479 no cânone dickinsoniano.

Entre os mais de 1.700 poemas de Dickinson, “*Because I Could Not Stop for Death*” destaca-se como um dos mais conhecidos e estudados. A narrativa lírica é conduzida por uma voz feminina em primeira pessoa, que relata como foi “visitada” pela Morte, personificada em um cavalheiro gentil que a conduz em uma viagem de carruagem. Esse percurso culmina naquilo que, muito provavelmente, representa o próprio túmulo da personagem.

Múltiplos estudiosos mundo afora propuseram-se a atribuir possíveis interpretações para o poema: desde facetas fúnebres (mais óbvias), até mesmo abordagens de viés erótico (Noble,

2017), ou interpretações que enfatizam uma crítica às convenções da época (Green, 1991). A polissemia do poema é, portanto, uma de suas características centrais, sendo impossível uma interpretação fixa ou definitiva.

Em um estudo dedicado à análise da representação da morte na poesia norte-americana do século XIX, Zahra e Raza (2024) investigam, a partir de análise de diferentes obras de autores da época (incluindo Emily Dickinson), os símbolos recorrentes utilizados para expressar a complexidade desse tema. Segundo os autores, tais elementos figurativos possibilitavam aos poetas refletir sobre o caráter universal e inevitável da finitude, construindo imagens e metáforas que buscavam representar tal mistério.

Entre os símbolos mais frequentes, encontram-se cemitérios e túmulos, que aludem ao descanso final e reforçam a certeza da morte, além de símbolos associados a imagens e crenças religiosas, como anjos, cruzes, paraíso, eternidade e imagens melancólicas vinculadas à natureza, como a mudança de estações. Conforme observam os autores:

Cemitérios e Túmulos: Significados em Camadas: Simbolizando o local de descanso final, cemitérios e túmulos carregam significados duplos. Em um nível, eles representam a realidade física da morte e do sepultamento. Em outro nível, eles servem como metáforas para a passagem do tempo e a natureza cíclica da vida e da morte. Cemitérios tornam-se espaços onde os vivos confrontam a inevitabilidade da própria mortalidade. 2. Decadência da Natureza: Significados em Camadas: A mudança das estações e a decadência na natureza evocam a natureza transitória da vida. Embora superficialmente, os símbolos do outono ou das flores murchas podem representar morte e decadência, eles também significam a beleza inerente ao ciclo da vida. A imagem da decadência da natureza reflete uma contemplação mais profunda sobre a interconexão entre vida e morte, enfatizando a beleza na impermanência.¹⁸ (Zahra; Raza, 2024, p. 152, tradução nossa)

Na obra poética de Emily Dickinson, a Morte figura como um dos temas centrais e mais recorrentes, assumindo múltiplas camadas de significado. O poema *Because I could not stop for Death*, por exemplo, apresenta algumas das imagens mencionadas anteriormente, como o túmulo e a transformação da natureza (tanto do cenário quanto da experiência humana), perceptíveis na sequência crianças – plantação – sol poente. Esses símbolos, conforme apontam Zahra e Raza, ultrapassam a mera contemplação da mortalidade e alcançam uma dimensão

¹⁸ Graveyards and Tombs: Layered Meanings: Symbolizing the final resting place, graveyards and tombs carry dual meanings. On one level, they represent the physical reality of death and burial. On another level, they serve as metaphors for the passage of time and the cyclical nature of life and death. Graveyards become spaces where the living confront the inevitability of their own mortality. 2. Nature's Decay: Layered Meanings: The changing seasons and decay in nature evoke the transient nature of life. While on the surface, the symbols of autumn or withering flowers may represent death and decay, they also signify the beauty inherent in the cycle of life. The imagery of nature's decay reflects a deeper contemplation on the interconnectedness of life and death, emphasizing the beauty within impermanence.

reflexiva mais ampla: “orna-se um meio de refletir sobre experiências universais, identidade e o significado da vida”¹⁹ (Zahra; Raza, 2024, p. 152, tradução nossa).

Embora *Because I could not stop for Death* comporte múltiplas interpretações, a tradução comentada aqui proposta será guiada pela minha própria leitura e compreensão enquanto leitora, em consonância com interpretações de outros autores cujas análises dialogam diretamente com a minha perspectiva. Como ocorre em toda tradução literária, no entanto, a leitura proposta pela tradutora parte de um ato interpretativo, razão pela qual se faz necessário explicitar as escolhas de sentido que orientam esse processo, bem como as vozes críticas que o sustentam e corroboram.

Com isso em mente, é notável que o poema constrói uma representação singular e complexa da morte. O estilo de Dickinson, marcado, como observado no poema, pela concisão e pelo uso deliberado de travessões, cria um ritmo que faz com que o leitor pause e reflita sobre cada elemento presente (palavra ou pontuação), extraindo sentidos diversos e complexos de frases aparentemente simples:

Os travessões convidam o leitor a parar e refletir, enfatizando cada palavra e criando uma sensação de contemplação. Esse ritmo deliberado reflete o ritmo medido da jornada de carruagem com a Morte, chamando a atenção para a progressão inexorável em direção à mortalidade.²⁰ (W. Howard, 1957, *apud* Zahra; Raza, 2024, p. 154)

Além disso, a personificação da Morte como um pretendente “gentil” e “agradável” contrasta com a imagem do eu-lírico imerso em suas atividades cotidianas, criando um conflito de sentidos. A escolha do verbo “*couldn't*” em vez de “*wouldn't*” enfatiza não apenas o caráter dramático do morrer (entendido como a inevitável interrupção da vida), mas também revela, como observa Engle, que esse “parar” não se trata de uma decisão consciente do eu-lírico: “Simplesmente não é da sua natureza parar diante da Morte. Ela percebe que não consegue reconhecer o poder da Morte sobre ela. Uma vez que ela reconhece essa inclinação eterna ou divina dentro dela, a Morte para; isto é, a Morte deixa de ser o que é — o fim”²¹ (Engle, 2002, p.74, tradução nossa). Assim, se por um lado o poema sugere a morte como gesto final que suspende o fluxo da existência, por outro, ele aponta para uma dimensão mais complexa e até paradoxal, na qual a morte deixa de ser apenas um fim e se torna parte de uma experiência de

¹⁹ It becomes a means to reflect on universal experiences, identity, and the meaning of life.

²⁰ The dashes invite readers to pause and reflect, emphasizing each word and creating a sense of contemplation. This deliberate pacing mirrors the measured pace of the carriage ride with Death, drawing attention to the inexorable progression toward mortality.

²¹ It is simply not her nature to stop for Death. She realizes that she cannot recognize Death's power over her. Once she reckons with that eternal or divine bent within her, Death stops; that is, Death ceases to be what Death is — an end.

continuidade ou transcendência, dependente da percepção e da consciência do sujeito. Tais imagens de retratar a morte, a prima vista incompatíveis, demonstram a capacidade inovativa dos versos Dickinson, em que a Morte é, ao mesmo tempo, o fim concreto e um sem-fim simbólico.

Além disso, o poema introduz um terceiro elemento, a Imortalidade, cuja presença ao lado da Morte sugere uma interpretação que vai além da concepção cristã tradicional, predominantemente calvinista, prevalecente no século XIX, de céu e paraíso. Como escrevem Zahra e Raza:

Em resumo, a representação heterogênea da Morte por Dickinson corrobora interpretações que rejeitam visões convencionais da vida como um caminho predeterminado que leva a um destino específico, como o paraíso. Em vez disso, a visão de Dickinson sugere que a Eternidade está inserida no tempo, desafiando as noções tradicionais de morte e vida após a morte.²² (Zahra; Raza, 2024, p. 155)

Ou seja, a obra não reduz o “destino final” a uma promessa de vida após a morte em um local específico, mas, como já mencionado, propõe uma visão mais fluida, na qual a eternidade está entrelaçada ao próprio tempo, desafiando as progressões lineares e os modelos teológicos rígidos do século XIX. A “casa” sobreposta ao túmulo, por exemplo, simboliza conforto e continuidade, transformando a ideia de morte em um lar acolhedor, em vez de um ponto final definitivo. Segundo Yu, “a ambivalência de Dickinson sobre a imortalidade decorre da confluência entre religião e empirismo, o que lhe permite buscar consolo na imortalidade, mas também permanecer cética e racional”²³ (Yu, 2023, p. 1, tradução nossa).

Na segunda estrofe de *Because I could not stop for Death*, a tensão inicial do encontro com a Morte é suavizada pela representação da partida como uma jornada serena e quase contemplativa. A presença da Morte assume um caráter de continuidade, evocando a ideia de uma existência que se estende além do tempo humano, em contraste direto com a efemeridade da vida. Nesse momento, morrer deixa de ser percebido como um ato abrupto ou dramático, transformando-se em uma pausa natural diante das ocupações terrenas (uma interrupção voluntária do trabalho e do lazer – “*labor and leisure*”), como se o eu-lírico reconhecesse que, diante da Morte, toda atividade mundana perde sua urgência e relevância.

²² In essence, Dickinson's heterogeneous portrayal of Death supports interpretations that reject conventional views of life as a predetermined path leading to a specific destination, such as heaven. Instead, Dickinson's vision suggests that Eternity is embedded within time, challenging traditional notions of death and the afterlife.

²³ Dickinson's ambivalence about immortality stems from the confluence of religion and empiricism, which allows her to seek solace from immortality but also remain skeptical and rational.

Em relação à terceira estrofe, é comum, em múltiplas interpretações do poema, atribuição dos elementos visitados durante a jornada (*“School”, “Gazing Grain”, “Setting Sun”*) como um “retorno” à trajetória da vida terrena por meio de tais imagens simbólicas, que remetem às diferentes fases do ciclo de vida do ser humano. Por exemplo, a referência à “escola”, com as crianças, sugere a infância, marcada pela aprendizagem e pelo movimento inicial da vida (interessante notar, também, a escolha do verbo *“to strive”*, cujo significado remete a esforço, o que pode relacionar-se, justamente, às muitas aprendizagens e dificuldades inerentes à infância).

Em seguida, os “campos” ou “plantações”, que aludem à maturidade, momento de produtividade e plenitude (corroborados pela imagem de crescimento e sustância atribuída aos campos e aos grãos que produzem), enquanto o “sol poente” representa a velhice e o declínio natural que antecede a morte. Pode-se afirmar que essa sequência imagética, ao ser revisitada do ponto de vista do eu-lírico já em sua travessia rumo à eternidade, ganha um sentido de continuidade e unidade, como se cada uma dessas fases da vida fosse parte de um percurso inevitável e, somente na perspectiva da eternidade, compreensível em sua totalidade. Como disserta Shaw:

Ao recordar estágios específicos da vida na Terra, a oradora não apenas estabelece seu passado temporal, mas também visualiza esses acontecimentos a partir de uma consciência mais elevada, tanto literal quanto figurativamente. Em sentido literal, por exemplo, à medida que a carruagem ganha altitude para se aproximar do paraíso, uma casa parece “Um Inchaço no Solo” (18). Metaforicamente, o poema pode simbolizar os três estágios da vida: “Escola, onde as Crianças brincavam” (9) pode representar a infância; “Plantações que nos fitavam” (11), a maturidade; e “Sol Poente” (12), a velhice. Visualizar a progressão desses estágios – a vida, a morte, a eternidade – como um contínuo, preenche esses eventos isolados, muitas vezes incompreensíveis, de significado. De sua perspectiva eterna, a oradora compreende que a vida, como as “Cabeças dos Cavalos” (23), que conduzem “Rumo à Eternidade” (24).²⁴ (Shaw, 1991, p. 20, tradução nossa)

Já em relação à quarta estrofe, é interessante observar, no primeiro verso (*“Or Rather – He passed Us”*), que o eu-lírico e seus companheiros de viagem parecem, ao longo do trajeto, perderem agência, ou seja, já não mais “passam”, como nos versos anteriores (*“We passed...”*), mas “são passados” (pelo Sol). Assim, nota-se uma mudança, ainda que sutil, de ponto de vista, de forma a reforçar a ideia (um tanto paradoxal, como já observado) de finalização e finitude

²⁴ By recalling specific stages of life on earth, the speaker not only settles her temporal past but also views these happenings from a higher awareness, both literally and figuratively. In a literal sense, for example, as the carriage gains altitude to make its heavenly approach, a house seems as “A Swelling of the Ground” (18). Figuratively the poem may symbolize the three stages of life: “School, where Children strove” (9) may represent childhood; “Fields of Gazing Grain” (11). maturity; and “Setting Sun” (12) old age. Viewing the progression of these stages-life, to death, to eternity-as a continuum invests these isolated, often incomprehensible events with meaning. From her eternal perspective, the speaker comprehends that life, like the “Horses Heads” (23), leads “toward Eternity” (24).

embebida no poema: enquanto os eventos da terceira estrofe ainda evocam vida, o início da quarta evoca o fim (em meio à Eternidade). Como observado pelo pesquisador Bernhard Frank: “A oradora, ao corrigir-se, pode ter chegado a compreender que, enquanto o sol, representando o tempo circular, continuará a girar, a sua própria jornada está destinada a parar abrupta e irreversivelmente”²⁵ (Frank, 2000, p. 83, tradução nossa).

Nesse sentido, ainda em relação à quarta estrofe, a atmosfera do poema torna-se mais sombria e introspectiva. Como explicitado, após o encontro com o “sol poente”, a viagem conduzida pela Morte adquire um tom inevitável e inescapável, como se o eu-lírico reconhecesse que a travessia para o além é irreversível. A sensação de frio, simbolizada pelo orvalho e pela fragilidade das roupas, pode revelar não apenas o desconforto físico, mas também o temor do desconhecido que acompanha a experiência da morte. Como descrito por Yang Qiao:

Na verdade, o Sol Poente também simboliza a chegada da Morte. Na primeira estrutura temática, a Morte gentilmente para para “mim” e me leva por diferentes estágios da vida. Agora, a Morte implacavelmente me leva para além da velhice e rumo ao destino final desta viagem. Após perceber a chegada da Morte, “eu” sinto tremores e frio, sem roupas quentes para lutar contra o frio do Orvalho. Na verdade, “eu” não tenho medo apenas do frio trazido pelo Orvalho. O que “eu” realmente temo são as coisas desconhecidas e o mundo desconhecido que se experimentará após a Morte.²⁶ (Qiao, 2019, p. 160, tradução nossa)

Todavia, tendo em vista a natureza paradoxal da Morte trazida por Dickinson no poema, não é de se surpreender que interpretações também paradoxais se apresentem. Pode-se especular que, talvez, esse tenha sido o objetivo de Dickinson em sua escrita, levando-se em consideração o retrato da natureza ambivalente da Morte (ora “o temido e inescapável fim”, ora “um recomeço eterno”). Com isso em mente, pode-se inferir, também, que a vestimenta leve e translúcida do eu-lírico pode ser interpretada como um traje nupcial, sugerindo a ideia de um casamento com a Morte, o que transforma essa passagem de um momento de perda em um rito de união com a Eternidade. A respeito disso, Zahra e Raza escrevem:

O destino não é o túmulo, mas uma mera pausa, sugerindo futuro e a continuidade da jornada. Os versos subsequentes esclarecem que o frio e o orvalho, frequentemente associados ao início da morte, simbolizam o traje leve usado para um casamento, enfatizando a morte como casamento. Isso contradiz a afirmação da poética cognitiva

²⁵ The speaker, in correcting herself, may have come to understand that whereas the sun, depicting circular time, will keep revolving, her own journey is destined to come to an abrupt, irreversible halt.

²⁶ In fact, the Setting Sun is also the symbol of the arrival of Death. In the first thematic structure, Death kindly stop for “me” and take “me” to pass different stages of life. Now, Death ruthlessly takes “me” to go beyond the old age and move toward the destination of this trip. After realizing the arrival of Death, “I” feel quivering and chill with no warm clothes to fight against the coldness of Dews. Actually, “I” am not just afraid of coldness brought by Dews. What “I” am truly afraid of is the unknown things and the unknown world one will experience after Death.

de que a morte implica destruição, apresentando-a como um novo começo alegre que expande e realiza o ser.²⁷ (Zahra; Raza, 2024, p. 156, tradução nossa)

Ainda que diferentes interpretações coexistam, busquei, em minha tradução, apesar de baseada em minha própria interpretação subjetiva (que não apenas alterna entre a ideia de pessimismo e deferência perante a morte, mas funde-as, uma vez que penso serem passíveis de coexistência), justamente permitir que tais múltiplas interpretações coexistam, fazendo com o que o leitor, tendo em vista suas experiências, direcione seu entendimento e sua interpretação àquilo que melhor lhe convém e reclama sentido.

Nas duas últimas estrofes, o poema alcança um ponto de culminância simbólica e filosófica. A quinta estrofe apresenta a imagem de uma “casa” que se confunde com a sepultura, rompendo com a ideia tradicional do túmulo como um local de término e esquecimento. Ao contrário, Dickinson o representa como um espaço acolhedor, quase doméstico, que sugere conforto e continuidade. Assim, essa metáfora aproxima a morte de uma experiência de transição, um lar definitivo, mas não no sentido de finitude absoluta, e sim como uma nova forma de existência compartilhada com a Morte e a Imortalidade. Desse modo, a sexta estrofe, por sua vez, expande essa percepção ao dissolver a noção linear de tempo. O eu-lírico, já na perspectiva da eternidade, percebe que séculos transcorreram como se fossem apenas um único dia desde o momento em que intuiu a direção dos cavalos.

Assim, o poema *Because I could not stop for Death* encerra-se reafirmando a natureza ambivalente da Morte na poética de Emily Dickinson, oscilando entre a serenidade de um encontro cortês e a inevitabilidade de uma ruptura existencial. A Morte surge, ao mesmo tempo, como guia e força inflexível, associada tanto a uma dimensão espiritual e eterna quanto à realidade física da finitude.

Ao longo do percurso narrado pelo eu-lírico, há um deslocamento entre visões de acolhimento e de estranhamento, refletido nos contrastes entre vida e morte, tempo linear e tempo “espiritual”, corpo e transcendência. Como sugere Frank (2010), os versos “*Because I could not stop for Death – / He kindly stopped for me*” e “*Since then – ’tis Centuries – and yet / Feels shorter than the Day*” exemplificam essa transição: de uma percepção quase ingênua da Morte como um “pretendente” gentil, para a constatação da suspensão do tempo e da absorção do eu-lírico em uma eternidade que desafia qualquer lógica humana; como se o eu lírico, em

²⁷ The destination is not the grave but a mere pause, suggesting futurity and the continuity of the journey. The subsequent lines clarify that the chill and dew, often associated with the onset of death, symbolize the light attire worn for a marriage, emphasizing death-as-wedding. This contradicts cognitive poetics' claim that death implies destruction, presenting it as a joyful new beginning that expands and fulfills being.

meio ao desenrolar dos versos, passasse por um processo de adaptação em relação à própria morte e sua forma de compreendê-la.

Essa dualidade também se manifesta no entrelaçamento de conceitos religiosos e empíricos (a promessa de um além espiritual, por um lado, e a realidade sensível da morte, por outro), criando uma tensão que perpassa não apenas esse poema, mas toda a obra de Dickinson, como trazido por Yu:

A ideia de morte de Dickinson é moldada por uma combinação de conceitos religiosos e empíricos, e este poema personifica melhor sua coexistência e confronto. O primeiro enfatiza a vida após a morte, enquanto o segundo se concentra na realidade. O predomínio da fé apresentado na primeira metade deste poema gradualmente dá lugar aos sentidos humanos avassaladores, resultando em uma atitude ambivalente em relação à morte.²⁸ (Yu, 2023, p. 2, tradução nossa)

Com isso, ao transformar a experiência de morrer em um processo de metamorfose, o poema não oferece respostas conclusivas, mas busca personificar a morte entre um espaço paradoxal de fim e continuidade, marcado por uma coexistência entre o efêmero e o eterno.

3.1.2 Análise formal de *Because I could not stop for Death*

Apresentamos a seguir o poema, onde estão destacadas, em negrito, as sílabas acentuadas (*stressed*) de cada pé, enquanto o esquema de rimas é apresentado à frente em itálico. Por fim, abaixo de cada verso, observa-se a classificação dos pés (*feet*) quanto à tonicidade das sílabas, questão formal que será explicitada em detalhes no restante deste subcapítulo.

BECAUSE I COULD NOT STOP FOR DEATH

(1) Because/ I **could**/ not **stop**/ for **Death** – *A*

Tetrâmetro jâmbico

(2) He **kind**/ly **stopped**/ for **me** – *B*

Trímetro jâmbico

(3) The **Car**/riage **held**/ but **just**/ Ourselves – *C*

Tetrâmetro jâmbico

(4) And **Im**/mortal/ity. *B*

Trímetro jâmbico

²⁸ Dickinson's idea of death is shaped by a combination of religious and empirical concepts, and this poem best embodies their coexistence and confrontation. The former emphasizes the afterlife, while the latter focuses on reality. The dominance of faith presented in the first half of this poem gradually gives way to the overwhelming human senses, resulting in an ambivalent attitude toward death.

(5) We **slow**/ly **drove**/ – He **knew**/ no **haste** *D*

Tetrâmetro jâmbico

(6) And **I**/ had **put**/ away *E*

Trímetro jâmbico

(7) My **la**/bor **and**/ my **lei**/sure **too**, *F*

Tetrâmetro jâmbico

(8) For **His**/ Civil/ity – *B*

Trímetro jâmbico

(9) We **passed**/ the **School**/, where **Chil**/dren **strove** *G*

Tetrâmetro jâmbico

(10) At **Re**/cess – **in**/ the **Ring** – *H*

Trímetro jâmbico

(11) We **passed**/ the **Fields**/ of **Gaz**/ing **Grain** – *I*

Tetâmetro jâmbico

(12) We **passed**/ the **Set**/ting **Sun** – *J*

Trímetro jâmbico

(13) Or **rath**/er – **He**/ passed **Us** – *K*

Trímetro jâmbico

(14) The **Dews**/ drew **quiv**/ering/ and **Chill** – *L*

Tetâmetro jâmbico

(15) For **on**/ly **Gos**/samer,/ my **Gown** – *M*

Tetâmetro jâmbico

(16) My **Tip**/pet – **on**/ly **Tulle** – *N*

Trímetro jâmbico

(17) We **paused**/ before/ a **House** /that **seemed** *O*

Tetâmetro jâmbico

(18) A **Swel**/ling of/ the **Ground** – *P*

Trímetro jâmbico

(19) The **Roof** /was **scarce**/ly **vis**/ible – *Q*

Tetâmetro jâmbico

(20) The **Cor**/nice – **in**/ the **Ground** – *P*

Trímetro jâmbico

(21) Since **then**/ – 'tis **Cen**/turies/ – and **yet** *R*

Tetâmetro jâmbico

(22) Feels **shor**/ter **than**/ the **Day** *E*

Trímetro jâmbico

(23) I **first**/ surmised/ the **Hor**/ses' **Heads** *S*

Tetâmetro jâmbico

(24) Were **toward**/ Eter/nity – *B*

Trímetro jâmbico

O poema *Because I could not stop for Death* é composto por seis estrofes (ou *stanzas*, em inglês) de quatro versos cada, totalizando 24 versos. Sua estrutura formal faz uso do denominado *ballad meter* (também chamado *ballad stanza*, *common meter* ou *common measure*), um esquema métrico tradicionalmente empregado em baladas e hinos. De acordo com Paulo Henriques Britto, em artigo em que faz análise do uso do *ballad meter* em Dickinson:

As quatro formas tradicionais de metro de balada recorrem a estrofes de quatro versos com esquema de rimas abcb ou abab. No chamado metro longo, os quatro versos da estrofe têm quatro pés jâmbicos cada um; no metro comum, que (como indica o nome) é de utilização mais frequente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3; no metro curto o esquema é 3/3/4/3; e no meio metro temos 3/3/3/3. (Britto, 2008, p. 27)

Ao longo de toda obra de Dickinson, a autora faz uso de todas essas variações do *ballad meter*. No poema em questão, nota-se o uso do metro comum, caracterizado pela alternância entre versos de tetrâmetro jâmbico (oito sílabas poéticas, contendo quatro pés jâmbicos – ou seja, a cada par de sílabas, a última será a tônica) e versos de trímetro jâmbico (seis sílabas poéticas, contendo três pés jâmbicos), com o esquema de rimas mais recorrente sendo ABCB, em que apenas o segundo e o quarto versos rimam.

Mesmo aderindo majoritariamente a essa forma, Dickinson introduz variações métricas e rítmicas sutis, como na quarta estrofe, que rompe o padrão jâmbico clássico com a sequência 3–4–4–3 (ou, em sílabas poéticas, 6-8-8-6), em vez do 4–3–4–3 (ou, em sílabas poéticas, 8-6-8-6) esperado. Essas oscilações, longe de enfraquecerem a cadência do poema, conferem-lhe uma musicalidade própria e um tom de estranhamento que refletem as tensões temáticas da obra. A presença dessas variações é compatível com a liberdade poética de Dickinson, que reinterpreta moldes tradicionais para melhor acomodar sua expressividade e subjetividade.

O esquema de rimas do poema, de forma geral, alinha-se à estrutura das baladas (ABCB), mas Dickinson evita rimas perfeitas e frequentemente emprega as chamadas *slant rhymes* (meias-rimas ou rimas imperfeitas) ou aproximações sonoras incompletas. Esse recurso intensifica a sensação de mistério e incerteza que permeia a narrativa lírica. Por exemplo, na primeira estrofe, a rima entre *me* (verso 2) e *Immortality* (verso 4) é uma meia-rima, marcada pela semelhança no som final, mas não uma rima perfeita. O mesmo ocorre na segunda estrofe, entre *away* (verso 2) e *Civility* (verso 4), onde há apenas um eco sonoro final em "ay"/"y".

Já na terceira estrofe, a expectativa de rima é completamente rompida, pois *Ring* (verso 2) e *Sun* (verso 4) não apresentam qualquer aproximação sonora. Essa ruptura pode ser interpretada como uma mudança de atmosfera, coincidindo com a passagem do eu-lírico por símbolos de transição (infância, maturidade e o fim da vida).

Já a quarta estrofe, a mais irregular em termos métricos, apresenta uma meia-rima aliterante entre *Chill* (v. 2) e *Tulle* (v. 4), sustentada apenas pela repetição do som consonantal *l*, o que reforça a sensação de estranhamento e frieza evocada pelo cenário.

Na quinta estrofe, há um retorno momentâneo à rima perfeita entre *Ground* (verso 2 e verso 4), ainda que pela repetição literal do mesmo vocábulo, o que pode servir para intensificar o peso simbólico da sepultura.

Por fim, na sexta estrofe, *Day* (verso 2) e *Eternity* (verso 4) configuram uma meia-rima, com a terminação em -y conectando sonoramente esta última estrofe às anteriores (*me* / *Civility* / *Eternity*), criando um efeito de circularidade (reforçado, por exemplo, em vocábulos como “*Ring*”).

Pode-se afirmar que a ausência de rimas perfeitas e a prevalência de meias rimas (*slant rhymes*) contribui para a atmosfera de inquietação e mistério do poema, fazendo com que o leitor perceba a existência de um esquema de rimas, mas ele permanece, em certa medida,

oculto. Essa característica reflete a própria natureza da questão central da obra: “o que acontece após a morte?”, tornando o esquema de rimas tão indescritível quanto a resposta a essa pergunta.

No que tange ao tipo de rimas, observa-se que predominam as rimas masculinas, ou seja, aquelas que recaem na última sílaba tônica das palavras (como em *me / Immortality* e *away / Civility*). Não há rimas femininas (penúltima sílaba tônica e última sílaba átona) evidentes, o que mantém o ritmo firme e direto do poema, reforçando a cadência característica do *ballad meter*. Já em termos de ritmo e musicalidade, essa escolha contribui para a tensão entre a suavidade “cortês” da Morte (personificada como um “cavalheiro gentil”) e a inevitabilidade abrupta do destino (reforçada pela ênfase na sílaba tônica final).

O poema também faz uso de múltiplas figuras sonoras, como aliteração, assonância, anáfora (Goldstein, 1945). A aliteração aparece, por exemplo, na linha 5, com a repetição do som /h/ e /n/ (“*We slowly drove – He knew no haste*”), mas ganha mais destaque na linha 7, em que a repetição de /l/ em “*labor*” e “*leisure*” enfatiza a decisão da narradora de abandonar trabalho e lazer em face à Morte, ressaltando a importância dessas duas esferas da vida humana.

A aliteração se intensifica na terceira estrofe, com pares de sons aliterativos em cada linha, destacando as diferentes fases da vida representadas pelos locais por onde a carruagem passa – da infância (“*Recess*” e “*Ring*”), vida adulta (“*Gazing Grain*”) ao fim da vida (“*Setting Sun*”). Outros exemplos incluem a aliteração em “*Gown*” e “*Gossamer*”, na linha 15, que evoca a delicadeza das vestes da narradora, e a repetição de /h/ em “*Horses’ Heads*”, que, segundo James Howard (2022), “... lembram o som de cavalos respirando enquanto a narradora faz sua jornada final”²⁹ (tradução nossa). No geral, o uso da aliteração no poema acentua a precisão e o detalhe das descrições feitas por Dickinson.

Em relação à assonância, pode-se perceber seu uso, por exemplo, na linha 3: “*The Carriage held but just Ourselves*”, em que o som /e/ repetido confere uma sensação de contenção, enfatizando como a oradora e a Morte estão “presas” juntas na carruagem, implicando, também, a inevitabilidade dessa jornada.

Na linha 5, a assonância com o som longo /o/ em “*slowly drove*” diminui o ritmo do verso, refletindo a tranquilidade da Morte personificada, que viaja sem pressa. Há também exemplos sutis de assonância nas linhas 10 e 11: “*At Recess – in the Ring*” e “*We passed the Fields of Gazing Grain*”. Aqui, a assonância, aliada à aliteração, reforça a ênfase conferida a

²⁹ ... recall the sound of horses exhaling as the speaker undertakes her final journey

cada verso enquanto um destino distinto na jornada do eu lírico. Além disso, outro uso da assonância aparece na linha 14: "*The Dews drew quivering and Chill*". Nesse exemplo, a transição dos sons mais longos /oo/ para os mais curtos /i/ parece "imitar" o orvalho que se forma e a sensação de tremor, evocando de forma sutil a ação e os sons de um calafrio.

Ainda em relação às figuras sonoras presentes no poema, nota-se, também, a presença da anáfora (repetição de palavras), principalmente na terceira estrofe, com "*We passed...*", em que a construção aparece três vezes. Pode-se inferir que essa repetição intensifica a ideia de movimento e passagem do tempo, assim como o sentimento de aflição do eu-lírico: cada destino perpassado na viagem revela não só uma mudança de cenário, mas também a aproximação gradual da morte.

Dando continuidade à análise formal, o poema revela um uso estratégico de cesuras, cavalgamentos (*enjambments*) e pontuações não convencionais característicos da poesia de Emily Dickinson. No poema em análise, a presença frequente da cesura, geralmente marcada pelo travessão (–), funciona como um recurso de pausa dramática e de modulação do ritmo, conferindo ao poema uma cadência que espelha o movimento lento e contemplativo da viagem com a Morte. Por exemplo, em versos como "*We slowly drove – He knew no haste*", a cesura atua como uma interrupção natural, reforçando o compasso tranquilo que caracteriza a figura da Morte. Em outras passagens, como em "*Or rather – He passed Us –*", o travessão assume a função de correção e ênfase, evidenciando a mudança de percepção do eu-lírico. Assim, esse uso do travessão não apenas estrutura a leitura, mas também intensifica a carga simbólica do texto, ao sugerir que as pausas marcam momentos de reflexão ou epifanias.

Já o cavalgamento, por sua vez, é empregado para criar um contraste entre a fluidez do pensamento e a contenção da métrica. Em diversos trechos, a quebra de verso não coincide com a conclusão sintática, o que gera um efeito de continuidade forçada. Esse recurso é evidente já no primeiro verso, "*Because I could not stop for Death – / He kindly stopped for me –*", em que a suspensão da frase dá ênfase à figura central do poema (a Morte), exigindo que o leitor prossiga para o próximo verso para completar o sentido explicativo da construção. Na quinta estrofe, por exemplo, o *enjambment* contribui para ampliar a imagem da "casa" que, lentamente, revela-se como uma sepultura, intensificando a impressão de crescimento ou "inchaço" do solo, como sugerido pela expressão "*A Swelling of the Ground*".

Ademais, outro aspecto notável é o uso das letras maiúsculas em palavras como "*Death*", "*Immortality*", "*Eternity*", "*Carriage*" etc. Esse recurso estilístico não apenas reforça

a personificação desses conceitos abstratos, atribuindo-lhes o estatuto de personagens, como também sublinha seu papel simbólico na narrativa do poema. A Morte, por exemplo, não é apenas um evento inevitável, mas um ser quase cavalheiresco, cuja presença é marcada pela letra maiúscula, como se fosse um nome próprio. Da mesma forma, “*Immortality*” aparece como uma entidade que acompanha a viagem, tal qual uma testemunha silenciosa do trajeto percorrido.

Dessa forma, combinando todos esses aspectos formais, Dickinson constrói um poema em que a forma e a pontuação não são meros ornamentos, mas componentes essenciais da experiência poética. As pausas e as quebras de verso, ora desacelerando, ora acelerando o ritmo, criam uma percepção fragmentada e ao mesmo tempo cíclica do tempo, refletindo a tensão entre finitude e eternidade, vida e morte, que é o eixo central do poema.

3.1.3 Tradução e comentários

Because I could not stop for Death –	Absorta – demais para Morte –
He kindly stopped for me –	Ela – veio até mim –
The Carriage held but just Ourselves –	Na Carruagem – fomos Só –
And Immortality.	Eu – Ela – e o Sem-Fim.
We slowly drove – He knew no haste	Seguimos – sem nenhum fervor
And I had put away	Sem sinal de urgência
My labor and my leisure too,	Deixei dever – prazer também –
For His Civility –	Para sua deferência –
We passed the School, where Children strove	Passamos pela Escola – com
At Recess – in the Ring –	Crianças – a brincar –
We passed the Fields of Gazing Grain –	Por Plantações que nos Fitavam –
We passed the Setting Sun –	E o Sol – vimos Deitar –

Or rather – He passed Us –	Ou melhor – Ele nos viu –
The Dews drew quivering and Chill –	O Orvalho – frio – me fez tremer
For only Gossamer, my Gown –	Meu traje apenas Seda e Tule –
My Tippet – only Tulle –	– Um toque de morrer –
We paused before a House that seemed	Paramos diante uma Casa
A Swelling of the Ground –	Que à terra pertencia –
The Roof was scarcely visible –	Seu Teto – entre Sombra e Bruma –
The Cornice – in the Ground –	Jazia – em Harmonia –
Since then – 'tis Centuries – and yet	O Tempo – Séculos – tão breves
Feels shorter than the Day	– uma mera Passagem –
I first surmised the Horses' Heads	Quando o relincho intuí
Were toward Eternity –	Rumo à Eternidade –

Nos versos a seguir, as sílabas tônicas finais estão destacadas em negrito, indicando o término da contagem métrica, já as barras indicam a separação em sílabas poéticas. À frente de cada linha, em itálico, apresenta-se o esquema rítmico, enquanto abaixo de cada verso encontra-se sua respectiva classificação métrica.

*Ab/sor/ta/ – de/mais/ pa/ra/ **Mor**/te – A*

Oito sílabas

*E/la/ – vei/o a/té/ **mim**/ – B*

Seis sílabas

*Na/ car/ru/a/gem/ – fo/mos/ **só** – C*

Oito sílabas

*Eu/ – E/la/ – e o/ Sem/– **Fim** B*

Seis sílabas

*Se/gui/mos/ – sem/ ne/nhum/fer/**vor** D*

Oito sílabas

Sem/ si/nal/ de/ ur/**gên**/cia *E*

Seis sílabas

Dei/xei/ de/ver/ – pra/zer/ tam/**bém** – *F*

Oito sílabas

Pa/ra/ sua/ de/fe/**rên**/cia – *E*

Seis sílabas

Pas/sa/mos/ pe/la Es/co/la/ – **com** *G*

Oito sílabas

Cri/an/ças/ – a /brin/**car** – *H*

Seis sílabas

Por/ Plan/ta/ções /que/ nos /Fi/**ta**/vam *I*

Oito sílabas

E o/ Sol/ – vi/mos/ Dei/**tar** – *H*

Seis sílabas

Ou/ me/lhor/ – Ele/ nos/ **viu** – *J*

Seis sílabas

O Or/va/lho/– frio –/me/ fez/ tre/**mer** *K*

Oito sílabas

Meu/ tra/je a/pe/nas/Se/da e/ **Tu**/le *L*

Oito sílabas

– Um/ to/que/ de/ mor/**rer** – *K*

Seis sílabas

Pa/ra/mos/ di/an/te u/ma/ **Ca**/sa *M*

Oito sílabas

Que à/ ter/ra/ per/ten/**ci**/a – *N*

Seis sílabas

Seu/ Te/to/ – en/tre/ Som/bra e/ **Bru**/ma – *O*

Oito sílabas

Ja/zi/a – em/ Har/mo/**ni**/a – *N*

Seis sílabas

O/ Tem/po/ – Sé/cu/los/ – tão/ **bre**/ves *P*

Oito sílabas

u/ma/ me/ra/ Pas/**sa**/gem *Q*

Seis sílabas

Quan/do o/ re/lin/cho/ pres/sen/**ti** *R*

Seis sílabas

Ru/mo à/ E/ter/ni/**da**/de – *Q*

Oito sílabas

A tradução comentada de *Because I could not stop for Death*, assim como de grande parte da obra de Emily Dickinson, apresenta inúmeros desafios formais, rítmicos e semânticos. O primeiro aspecto a ser enfrentado é a questão métrica, especialmente o *ballad meter*, estrutura tradicional das baladas e hinos de língua inglesa, cuja musicalidade e ritmo são de difícil transposição para o português. Conforme destaca Paulo Henriques Britto:

Nas literaturas de língua inglesa, o termo ‘metro de balada’ designa quatro formas fixas utilizadas não apenas nas baladas populares – poemas narrativos da Inglaterra, Escócia e Estados Unidos – mas também nos hinos cantados nas igrejas protestantes. É, portanto, a forma poética popular por excelência da língua inglesa. (Britto, 2008, p. 25)

A dificuldade reside, sobretudo, nas diferenças entre os sistemas métricos das duas línguas. Enquanto, em português, a contagem métrica é pautada pela divisão silábica, no inglês ela se organiza em pares de sílabas — os chamados pés —, definidos pela posição do acento tônico. O *ballad meter* caracteriza-se pela alternância entre versos de 8 e 6 sílabas métricas (8-6-8-6), correspondendo ao padrão de 4-3-4-3 pés jâmbicos. Cada pé jâmbico, por sua vez, é formado por uma sílaba átona seguida de uma tônica (como em *Be/cause*). Britto (2008) problematiza qual seria o equivalente mais apropriado para esse padrão em português:

De saída, somos tentados a responder que, para traduzir essas formas poéticas da maneira mais fiel possível, deveríamos encontrar o equivalente formal mais próximo a elas em língua portuguesa. Considerando-se que a forma balada trabalha normalmente com pés jâmbicos, que são binários – isto é, têm duas sílabas cada um – um poema de Dickinson em metro comum deveria ser traduzido com uma estrofe em que se alternassem versos de oito e seis sílabas. Mas contra essa solução pode-se levantar um argumento: se a forma empregada por Dickinson pertence ao repertório da poesia de língua inglesa, a forma proposta para sua tradução seria percebida pelo leitor lusófono como um artificialismo, por não ser comumente empregada em português. (Britto, 2008, p. 28)

Ciente dessas considerações, optei, de forma experimental, por tentar reproduzir o *ballad meter* em português, alternando versos de 8 e 6 sílabas em todas as estrofes, com exceção da quarta, cuja irregularidade (6-8-8-6) no original foi igualmente mantida. Entretanto, a tentativa de preservar o ritmo jâmbico mostrou-se praticamente inviável, uma vez que a estrutura acentual do português difere substancialmente da do inglês. Para compensar essa perda, recorri ao uso sistemático de rimas perfeitas no esquema ABCB, típico do *ballad meter*, em contraste com a preferência de Dickinson por *slant rhymes* ou mesmo pela ausência de rimas evidentes.

A primeira estrofe do poema ilustra bem os dilemas interpretativos enfrentados na tradução. A expressão “*Because I could not stop for Death*” pode ser lida de diversas formas: estaria o eu-lírico distraído demais, ocupado demais ou, talvez, relutante diante da Morte? Considerando a personalidade reclusa de Dickinson e sua recorrente abordagem da morte como um possível refúgio, o medo não parece ser a interpretação mais convincente.

Ainda assim, permanece intrigante pensar em uma autora que escrevia obsessivamente sobre a morte como alguém “ocupada demais” para ela. Diante dessas ambiguidades, considero importante separar a obra de sua autora. Para preservar a abertura semântica do original, optei pela tradução de *could not stop* por “absorta”, termo que abrange tanto a ideia de envolvimento intenso com a vida ou com sentimentos quanto uma espécie de despreparo ou desatenção em relação à morte.

A personificação da Morte, marcada no inglês pelo uso de *he* e *his*, exigiu decisões cuidadosas. Cogitei inicialmente traduzir por “o Fim”, mantendo o gênero masculino; no entanto, nas línguas de origem latina, a morte é concebida como figura feminina (A Morte, *La Mort*, *La Morte*). Essa adaptação, além de culturalmente coerente, dialoga com a atmosfera do poema, em que a Morte é representada como uma presença calma, paciente e quase afetuosa, características comumente atribuídas à figura feminina.

O último verso da estrofe, por sua vez, trouxe o desafio da palavra *Immortality*. Embora desejasse manter o termo Imortalidade e personificá-lo, restrições métricas e a necessidade de rima perfeita inviabilizaram essa escolha. A solução “Sem-Fim” foi a mais satisfatória, ainda que reconhecidamente imperfeita. Mantive, também, a inicial maiúscula em termos como “Carruagem” (*Carriage*) e “Só” (*Ourselves*), não exatamente como tentativa de personificação, mas visando a enfatizar a carga simbólica e o caráter etéreo do cenário poético, em que, ao longo dos versos, a realidade parece estar cada vez mais suspensa.

O uso do travessão (–), marca estilística de Dickinson, foi parcialmente preservado e, em alguns casos, ampliado para criar pausas interpretativas e ênfase semântica, uma vez que colaboram para tornar a leitura mais imersiva, ainda mais em um tema de carga simbólica e existencial tão grande. Em “Absorta – demais para Morte – / Ela – veio até mim –”, por exemplo, os travessões sublinham o estado de distração do eu-lírico e reforçam a inevitabilidade da visita da Morte.

A segunda estrofe trouxe dificuldades adicionais na tradução de *labor* e *leisure*, que remetem às atividades abandonadas pelo eu-lírico. Embora “trabalho” e “lazer” fossem opções mais óbvias, tendo em mente a ideia de “absorta” como eixo, optei por escolhas lexicais que abordassem mais amplamente a atmosfera de “finalização” trazida pela morte, com o uso de “dever” e “prazer”, que contrastam bem a experiência humana terrena. O uso deliberado de travessões em “Deixei dever – prazer também –” reforça a ideia de renúncia completa, principalmente, em relação aos prazeres da vida terrena, que penso serem mais custosos de abandonar. Em “Seguimos – sem nenhum fervor,”, o travessão cria uma pausa que sublinha o compasso deliberadamente tranquilo da viagem com a Morte, tal qual como empregado no original.

A terceira estrofe destacou-se como a mais difícil em termos de métrica e escolha lexical. A sucessão de imagens — escola, crianças, recreio, campos, plantações, sol poente — exigiu adaptações para preservar tanto o ritmo quanto a simbologia. O verbo *strove*, que carrega um sentido de esforço, foi traduzido como “brincar”, por ser mais natural no contexto infantil e por evocar a perda de inocência que o amadurecimento impõe, o que dialoga com a dureza implícita do verbo utilizado no original. *Gazing grain* foi traduzido como “Plantações que nos Fitavam”, com “Fitar” em maiúscula para reforçar a personificação do cenário. Já em *Setting Sun*, embora “Sol Poente” fosse uma escolha mais óbvia, fiz uso do verbo “Deitar”, novamente visando a conciliar a metrificacão limitada e o sentido. O uso de tal verbo remete tanto à ideia de descanso (deitar-se para dormir e acordar no outro dia) e de finitude (o deitar eterno da Morte). O uso de travessões em “E o Sol – vimos Deitar –” cria um efeito de suspensão, forçando o leitor a refletir sobre o simbolismo da cena. Além disso, dada a dificuldade em reproduzir a aliteração de *Setting Sun* e *Gazing Grain*, espero ter conseguido compensá-la com uso de rimas perfeitas e pela escolha de novos termos com carga imagética forte.

Na quarta estrofe, mantive a irregularidade métrica do original (6-8-8-6) para preservar a oscilação rítmica de Dickinson. Optei por “Ou melhor – Ele nos viu –” para traduzir *Or rather – He passed Us –*, enfatizando a perda de agência do eu-lírico, que deixa de ser observador para

tornar-se observado. Nesse trecho, mantive os travessões tal qual utilizados por Dickinson, pois evocam uma explicação importante (nesse exato momento, o eu lírico parece entender o passeio que realiza; há uma notável mudança de ponto de vista, cujo uso dos travessões ajuda a corroborar). No segundo verso, adicionei travessões em “O Orvalho – frio – me fez tremer”, criando uma ambiguidade entre o frio físico e a percepção de morte, além de instaurar certa dúvida no leitor: afinal, o que fez o eu lírico tremer? O orvalho? O frio? O orvalho frio? Ou, no fundo, a consciência da Morte iminente?) Ademais, a tradução de *gossamer* para “seda” buscou um termo mais reconhecível e culturalmente associado à fragilidade, ainda que exista em português o tecido de nome “gaze”. No último verso, “– Um toque de morrer”, os travessões enfatizam o paradoxo do toque: simultaneamente delicado (dos tecidos) e ou mortal.

Já na quinta estrofe, foi importante a manutenção de “Casa” em maiúscula, reforçando sua personificação, pois, ao atribuir-lhe nome próprio, atribuímos-lhe também certa familiaridade, de forma a caracterizar a Morte como um retorno inevitável, mas não necessariamente sombrio, de forma a atribuir-lhe o simbolismo de um novo lar definitivo. Já o verso “Que à terra pertencia –” parece esclarecer ao leitor que não se trata de uma casa comum, mas uma sepultura. Nos últimos dois versos da estrofe, optei pela omissão da palavra “cornija”, por ser vocábulo pouco conhecido e por pensar que pouco contribuiria na evocação da metáfora fúnebre proposta. Assim, para manutenção da ideia de sepultura enquanto Casa, apesar da exclusão de “cornija”, mantive o uso de Teto (*Roof*), também com inicial maiúscula, para permanência da sensação simbólica da Casa personificada.

Em relação às escolhas “Sombra” e “Bruma”, inexistentes no original, foram utilizadas como forma de evocar, novamente, a dualidade Mortal trazida ao longo de todo o poema de Dickinson: ou seja, a Morte, uma Casa (familiar), que se encontra entre Sombra (que remete ao medo, escuridão) e Bruma (que remete à névoa, ao desconhecido, a possibilidades), dualidade reforçada pelo uso do travessão (“Seu Teto – entre Sombra e Bruma –”). Em “Jazia – em Harmonia –”, os travessões sublinham, novamente, o contraste entre a ideia de repouso eterno, trazida pelo verbo jazer, e a Harmonia paradoxal evocada pela Morte.

Por fim, na sexta e última estrofe, mantive “séculos” entre parênteses, como no original, destacando a súbita percepção do tempo pelo eu lírico. No segundo verso, para preservar a métrica, não encontrei soluções que comparassem a duração dos séculos a um só dia, então, optei por “– uma mera Passagem –”, reforçando, mais uma vez, a ideia de efemeridade da vida, de inevitabilidade da Morte e, ao mesmo tempo, uma noção de continuidade da experiência na Morte.

Nos dois últimos versos, a aliteração de *Horses' Heads* não pôde ser reproduzida, e a tradução passou a “Quando o relincho intuí”, que penso ornar com o tom poético de Dickinson. A tradução do verbo “*surmised*” também se mostrou desafiadora, pois era necessário escolher, entre opções como “intuir”, “perceber”, “pressentir”, aquele que melhor revelasse uma espécie de conhecimento inconsciente, como o experimentado pelo eu-lírico. Dentre as opções mencionadas, a escolha do verbo “intuir” foi a que melhor preservou tal sensação de percepção inconsciente, como sugerido por *surmised*. Já a palavra “Eternidade”, com maiúscula e seguida de travessão, cria, paradoxalmente, um efeito de continuidade e de suspensão, uma espécie de continuidade que é forçadamente interrompida, encerrando o poema de forma abrupta, pois não há presença de outros versos, como se o leitor fosse interrompido na travessia.

Nesse sentido, no que tange ao aspecto formal, a tentativa de manter o *ballad meter* (8-6-8-6) levou a um processo de condensação extrema: muitas soluções semanticamente ricas foram descartadas em prol da métrica e da rima ABCB. No original, Dickinson constrói sua musicalidade por meio de *slant rhymes* e do ritmo jâmbico; em português, como explicitado, optei por rimas perfeitas para compensar a ausência dessa cadência natural jâmbica. Assim, esse esforço revelou o quanto é árduo transpor, para o português, um metro tão intrinsecamente ligado à cultura inglesa. Como aponta Britto (2008), a redondilha maior seria a forma mais próxima de tradução do metro de balada para o português, mas as diferenças estruturais tornam impossível uma equivalência direta. Com isso, a manutenção da inversão métrica na quarta estrofe e o uso de recursos de pontuação visaram a preservar, ao menos em parte, a tensão rítmica e interpretativa de Dickinson.

Embora perdas inevitáveis tenham ocorrido (especialmente em aliterações, assonâncias, anáforas, e outras figuras sonoras), procurei compensá-las por meio de escolhas lexicais simbólicas e pela construção de uma ambientação poética que, como no original, abre espaço para múltiplas leituras.

3.2. *I felt a Funeral, in my Brain*

Neste subcapítulo, assim como empreendido no poema anterior, nos propomos a fazer uma leitura crítica do poema *I felt a Funeral, in my Brain* (Anexo B), explorando seus elementos formais e temáticos. Depois, seguiremos com a apresentação de nossa proposta de tradução comentada do poema.

3.2.1 Leitura crítica de *I felt a Funeral, in my Brain*

O poema *I felt a Funeral, in my Brain*, identificado pelo número 280 na edição definitiva da obra de Emily Dickinson organizada por Thomas H. Johnson (*The Complete Poems of Emily Dickinson*, 1955), figura entre os textos mais densos e significativos de seu *corpus* poético, tanto no plano psicológico quanto no temático. O poema reflete de forma impactante a sensibilidade de Dickinson diante do retrato da experiência subjetiva interna e do processo de desintegração mental do eu lírico, oferecendo ao leitor não uma interpretação concreta ou estável, mas uma jornada fragmentada e intensa pela consciência desse eu lírico, que enfrenta o colapso do pensamento racional (possivelmente relacionado à morte ou a uma crise de ordem metafísica/transcendental, situada além dos limites da linguagem e da compreensão).

Estima-se que o poema tenha sido escrito por volta de 1861, ano decisivo não apenas para a história dos Estados Unidos (marcando o início da Guerra Civil), mas também para a vida pessoal e criativa da autora: o poema insere-o no período que estudiosos consideram o mais fértil da produção dickinsoniana, entre 1858 e 1865, quando a poetisa escreveu centenas de textos que exploravam temas como a morte, a fé, a psique e o isolamento. Ademais, foi também uma fase de progressivo afastamento da vida social (a reclusão de Dickinson a partir da década de 1860 é um dado biográfico amplamente documentado). Segundo Alfred Habegger, autor da biografia *My Wars Are Laid Away in Books* (2001), o isolamento da autora não foi uma retirada passiva, mas uma resistência ativa às normas sociais e de gênero: ao se afastar da sociedade convencional de Amherst, Dickinson conquistou uma liberdade interior radical, exercida por meio da poesia.

Em relação ao contexto histórico da época e sua relevância para obra de Dickinson, a eclosão da Guerra Civil, em abril de 1861, instaurou um clima de luto nacional, incerteza e violência que, mesmo não abordado diretamente na maior parte da obra da autora, permeava o ambiente em que ela estava inserida. Dessa forma, pode-se inferir que tal atmosfera intensificou a atenção da poetisa à morte e à dúvida existencial. Entretanto, seu tratamento da morte não se restringia ao aspecto sociopolítico: era, sobretudo, metafísico, interior e expresso pelo uso de uma linguagem simbólica profundamente privada, assim como observado no poema 280, em que a morte não é caracterizada apenas como evento físico, mas tida, também, como uma experiência sensorial e simbólica que desorienta o eu e incita reflexão a respeito do nível de confiabilidade dos sentidos e da cognição.

Ainda em relação ao contexto histórico, essa inquietação é também produto do ambiente religioso da Nova Inglaterra do século XIX, marcado por dogmas calvinistas e protestantes que

concebiam a morte como passagem à salvação ou à condenação. Como já mencionado, embora criada nesse contexto, Dickinson resistia a tais certezas: sua poesia frequentemente questiona, mais do que afirma, os preceitos religiosos. Com isso, pode-se afirmar que seus poemas não enunciam verdades, mas investigam a impossibilidade de conhecê-las plenamente. Nesse sentido, o poema “*I felt a Funeral, in my Brain*” exemplifica bem esse enunciado, uma vez que encena uma crise espiritual e cognitiva sem oferecer explicações de qualquer cunho.

Dessa forma, o núcleo do poema é a metáfora de um funeral que é realizado no interior do cérebro do eu lírico, que converte um rito público e coletivo em um evento privado e psicológico. Ou seja, não se trata apenas de um funeral testemunhado, mas sentido, enfatizando a interioridade em detrimento do espetáculo externo. Logo nos primeiros versos (“*I felt a Funeral in my Brain, / And Mourners to and fro*”), essa experiência funerária paradoxal (de existência material e física, porém também situada e percebida em um espaço cerebral abstrato) reforça a dicotomia entre sensações ambivalentes, contribuindo para a construção da atmosfera inquietante que circunda o poema.

Ao longo dos versos, a mente é retratada como espaço assombrado, marcado por passos que ecoam e onde a razão mostra-se frágil e perecível. Os enlutados movem-se “*to and fro*”, em um ritmo repetitivo, quase obsessivo. A expressão “*Kept treading—treading—*” evoca não apenas o ato físico de caminhar, mas também uma pressão psicológica constante. Essas ações repetitivas acumulam-se até “*it seemed / That Sense was breaking through—*”, em que “*Sense*” pode significar tanto entendimento racional quanto percepção sensorial, porém, em ambos os casos, indica que o comportamento opressivo está rompendo a — ou sendo rompido pela — ordem/clareza mental. Essa ambiguidade semântica é explicitada pela pesquisadora Sharon Cameron, autora do livro “*Choosing not Choosing: Dickinson’s Fascicles*” (1992), que investiga as ambiguidades presentes nas entrelinhas dos versos de Dickinson. De acordo com Cameron:

“Razão... rompendo—” idiomáticamente, transmite a ideia de que a razão pode estar “desfazendo-se” ou “emergindo”. Na primeira hipótese, entende-se que a consciência do eu lírico está rompendo-se pois sua razão desfaz-se e ou o abandona (e não porque o verbo “romper” significa, necessariamente, um “colapso”).³⁰ (Cameron, 1992, p. 143, tradução nossa)

Ademais, nota-se que o poema não sustenta uma voz narrativa fixa. Embora a experiência funerária seja narrada em primeira pessoa, sua progressão revela a dissolução da

³⁰ Sense . . . breaking through—” connotes that sense is either “breaking down” or, idiomatically, “emerging.” In the first understanding, sense’s breaking through consciousness means the speakers breaking down because sense falls out or away once it breaks through (not because the verb “breaking” itself necessarily means “collapsing”).

coerência dessa voz; ou seja, o eu lírico torna-se cada vez mais passivo e desorientado. Assim, a narrativa não descreve uma sequência linear de eventos, mas uma espiral rumo à fragmentação, na qual os versos finais resultam no colapso da própria cognição (“*And Finished knowing—then—*”). Essa ambiguidade semântica e filosófica é característica da obra de Dickinson: “*finish knowing*” implica a cessão do conhecimento, mas o uso do travessão também sugere algo indizível ou não resolvido em relação à questão. Segundo Cameron, a ambiguidade trazida pelo verso final reside em:

... não é claro se o conhecimento está terminado (não havendo mais conhecimento, apenas inconsciência), ou se o que “foi experienciado —” é a experiência da inconsciência, que deixa “conhecimento” em seu rastro. Na segunda maneira de ler o último verso do poema, de acordo não apenas com sua variação, mas também com sua gramática variante, o conhecimento é o que começa no final do poema, e não o que acaba.³¹ (Cameron, 1992, p. 143, tradução nossa)

Nessa perspectiva, essa ambiguidade, reforçada pela variante “*Got through*” (utilizada nos manuscritos de Dickinson, porém substituída ao fim por “*finished*”) e pela pontuação peculiar, intensifica o conflito presente ao longo do poema. Para pesquisadora Helen Vendler, a modificação ativa de “*got through*” por “*finished*” empreendida por Dickinson revela que:

“Terminei” parece um ato de vontade (“Terminei de cuidar do jardim ao anoitecer”), enquanto “sobrevivi” é frequentemente dito quando se tem a inconsciência de participação ativa (“Sobrevivi à operação e estou me recuperando”). No último momento, com “Terminei”, Dickinson recupera a autonomia em sua própria obliteração, antes de abandonar a loucura por uma inconsciência misericordiosa.³² (Vendler, 2010, p. 143, tradução nossa)

O pesquisador George Monteiro também enfatiza essa duplicidade: o verso final “sugere, ao mesmo tempo, que após a ‘*Plank in Reason, broke*’ a experiência de conhecimento intuitivo foi interrompida... e que, em virtude dessa experiência emocional, ocasionada por um funeral real ou mental, o eu lírico passou a conhecer algo sobre as questões últimas” (Monteiro, 1960, p. 661). Tal ambiguidade remete à do quarto verso (“*That Sense was breaking through*”), que tanto pode expressar a irrupção de um entendimento transcendente quanto a falência do entendimento racional.

Devido a tais ambiguidades e ao estilo poético de Dickinson, o poema apresenta múltiplas interpretações, que coexistem e não se excluem, de modo que a força do texto reside

³¹ ...makes it unclear whether knowing is finished (there being no longer any knowing, but only unconsciousness), or whether what is “Got through—” is the experience of unconsciousness, which leaves “knowing” in its wake. In the second way of reading the poem’s last line, according not only to its variant but also to its variant grammar, knowing is what begins at the poem’s end, rather than what concludes.

³² Finished’ seems an act of will (‘I finished gardening at dusk’), whereas ‘got through’ is often said when one is unconscious of active participation (‘I got through the operation and into recovery’). At the last moment, with “Finished,” Dickinson reclaims agency in her own obliteration, before leaving madness for a merciful unconsciousness

justamente nessa recusa a uma categorização definitiva. Assim, uma leitura recorrente entende-o como uma alegoria da loucura, sendo o funeral no cérebro uma metáfora para a desintegração gradual das faculdades mentais. Com isso, os enlutados figurariam pensamentos intrusivos ou forças externas que buscam impor estrutura a uma consciência em colapso.

O “*service like a Drum— / Kept beating—beating—*” representaria não apenas solenidade, mas um tormento incessante (um ritmo que reverbera na mente, impedindo a paz). Nessa perspectiva, a quebra da “*Plank in Reason*” costuma ser interpretada como o momento em que a sanidade cede, precipitando uma queda no irracional; ou seja, o momento irreversível em que a sanidade do sujeito é completamente destruída. Dessa forma, o eu-lírico cai continuamente através de “mundos” que não consegue compreender ou apreender, refletindo, novamente, a desorientação total e irreparável da consciência racional. Por fim, o corte abrupto trazido pelo poema com a construção “—*then—*” reforça o vazio final da percepção consciente e a impossibilidade absoluta de entendimento ou recuperação.

Além disso, outra leitura concentra-se na morte como tema literal ou metafórico. O funeral, rito destinado ao corpo, é internalizado no poema: pode-se inferir, portanto, que a mente ou a alma é que está sendo velada. O eu-lírico, ainda vivo o suficiente para narrar, descreve simultaneamente o fim de sua capacidade de perceber e compreender. Nesse sentido, esse paradoxo reforça a fascinação de Dickinson pelos espaços liminares entre vida e morte.

Há ainda interpretações que privilegiam a dimensão mística ou espiritual, ou seja, não exatamente a morte, mas uma transformação da consciência que se assemelha a ela. Assim, a descida descrita como “*dropping down, and down*” poderia representar não um mergulho no caos, mas o ingresso em outro tipo de conhecimento, além dos limites da compreensão empírica. Sob essa ótica, “*Finished knowing*” não equivaleria à aniquilação, mas à libertação das amarras do pensamento racional.

Já em outras interpretações, o entendimento de funeral enquanto rito de encerramento também é subvertido. Em outras palavras, o cenário fúnebre trazido pelo poema, ao invés de apaziguar e dar sentido à perda, provoca inquietação e conduz ao colapso cognitivo. O “*Drum*” deixa de ser uma homenagem solene e torna-se uma força implacável. Nessa perspectiva, o eu lírico passa de observador passivo a participante desorientado (no início, “sentia” o funeral, depois encontra-se “*wrecked, solitary, here—*”): a mente, antes espaço de percepção, converte-se na própria estrutura que se desfaz.

Em relação à última estrofe, a imagem da “*Plank in Reason*” é bastante interessante: a razão é apresentada como estrutura frágil, como uma ponte construída pelo homem que, no fim, é insuficiente diante do desconhecido. Uma vez rompida, o eu-lírico mergulha não em um pós-vida bem definido (tal qual trazido pelos dogmas protestantes) ou em uma resolução lírica concreta, mas em uma sucessão de “*Worlds*” “atingidos”, demonstrando o fracasso em encontrar estabilidade em cada um deles. Logo, o verso final, encerrado por um travessão, sugere que mesmo o ato de cessar o conhecimento não é um fim, mas um limiar; o travessão indica pausa, ruptura sintática e “recusa” de fechamento.

Com base no exposto, pode-se afirmar que a poética de Dickinson, frequentemente centrada na insuficiência da linguagem para retratar determinadas experiências, encontra no poema em questão uma tentativa exemplar. A combinação de substantivos abstratos (“*Sense*”, “*Reason*”, “*Mind*”) com imagens sensoriais concretas (o tambor, o pisar, os sinos) aproxima e confunde corpo e intelecto, cognição e sensação, até que tais distinções colapsem, tal qual o eu lírico do poema.

Portanto, *I felt a Funeral, in my Brain* figura entre os textos mais ousados de Dickinson, tanto no plano filosófico quanto emocional, uma vez que reproduz um confronto entre os limites do eu, da mente e da linguagem. Seja lido como um retrato da loucura, uma meditação sobre a morte ou uma crise espiritual, o poema dramatiza o colapso dos referenciais (sociais, religiosos, racionais) pelos quais tradicionalmente se constrói o sentido.

Assim, essa radical interioridade aproxima a poetisa de escritores modernistas posteriores, como Virginia Woolf e T. S. Eliot, embora Dickinson escrevesse em isolamento, sem respaldo de um movimento literário, antecipando preocupações existencialistas e pós-modernas. Ao recusar o fechamento, desestabilizar a sintaxe e explorar estados psicológicos extremos, a poetisa constrói um espaço poético simultaneamente perturbador e revelador, que não oferece respostas, mas convida o leitor a enfrentar o desconhecido.

3.2.2 Análise formal de *I felt a Funeral, in my Brain*

Assim como feito anteriormente, apresentamos abaixo o poema, com as sílabas tônicas (*stressed*) de cada pé destacadas em negrito, a classificação em pés de cada verso indicada logo abaixo e o esquema de rimas apresentado à frente, em itálico.

(1) I felt/ a Fu/neral,/ in my Brain, A

Tetrâmetro jâmbico

- (2) And **Mourn**/ers **to**/ and **fro**/ *B*

Trímetro jâmbico

- (3) **Kept** tread/ing – **tread**/ing – **till**/ it **seemed** *C*

Tetâmetro jâmbico (com presença de pé troqueu inicial)

- (4) That **Sense**/ was **break**/ing **through** – *B*

Trímetro jâmbico

- (5) And **when**/ they **all**/ were **seat**/ed, *D*

Tetâmetro jâmbico

- (6) A **Ser**/vice, **like**/ a **Drum** – *E*

Trímetro jâmbico

- (7) **Kept** beat/ing – **beat**/ing – **till**/ I **thought** *F*

Tetâmetro jâmbico – (com presença de pé troqueu inicial)

- (8) My **mind**/ was **go**/ing **numb** – / *E*

Trímetro jâmbico

- (9) And **then**/ I **heard**/ them **lift**/ a **Box** *G*

Tetrâmetro jâmbico

- (10) And **creak**/ **across**/ my **Soul** *H*

Trímetro jâmbico

- (11) With **those** /same **Boots**/ of **Lead**/, **again**, *I*

Tetrâmetro jâmbico

- (12) Then **Space**/ - **began**/ to **toll**, *H*

Trímetro jâmbico

- (13) As **all**/ the **Heav**/ens **were**/ a **Bell**, *J*

Tetrâmetro jâmbico

- (14) And **Be**/ing, **but**/ an **Ear**, *K*

Trímetro jâmbico

(15) And **I**/, and **Si**/lence, **some**/ strange **Race**, L

Tetrâmetro jâmbico

(16) **Wrecked**, sol/itar/y, **here** – K

Tetrâmetro jâmbico – (com presença de pé troqueu inicial)

(17) And **then**/ a **Plank**/ in **Rea**/son, **broke**, M

Tetrâmetro jâmbico

(18) And **I**/ dropped **down**/, and **down** – N

Trímetro jâmbico

(19) And **hit**/ a **World**/, at eve/ry **plunge**, O

Tetrâmetro jâmbico

(20) And **Fin**/ished **know**/ing – **then** – N

Trímetro jâmbico

O poema “*I felt a Funeral, in my Brain*”, de Emily Dickinson, é uma obra composta por cinco estrofes, cada uma com quatro versos, totalizando vinte versos. A complexidade formal do poema, marcada por desvios deliberados da métrica e do esquema de rimas tradicionais, não se limita a um mero artifício estético; ela se manifesta como uma extensão intrínseca do conteúdo semântico, espelhando a temática central da desintegração mental e da angústia subjetiva de um colapso mental, habilmente orquestrada através da metáfora de um funeral.

O poema adota, predominantemente, uma estrutura métrica baseada no *ballad meter*, alternando entre tetrâmetros jâmbicos (oito sílabas poéticas, quatro pés jâmbicos) e trímetros jâmbicos (seis sílabas poéticas, três pés jâmbicos). Como já observado na análise do poema anterior, esse padrão, recorrente na tradição poética anglo-americana do século XIX, é subvertido por Dickinson por meio de variações e substituições que intensificam a tensão semântica. Entre tais variações, destacam-se o uso de pés troqueus nos versos 3, 7 e 16 que, ao inverterem o padrão de sílabas átonas e tônicas do jâmbico, criam um início abrupto, conferindo ênfase aos momentos de maior intensidade emocional do eu lírico e à sensação de descompasso e instabilidade trazida pelo poema.

Além disso, outro desvio notável ocorre no verso 5, que apresenta uma rima feminina (conhecida como *feminine ending*), representada pelo vocábulo final “*seated*”. Na rima

feminina, a sílaba tônica é a penúltima, de forma que a última sílaba (átona), no contexto do poema, projete um “prolongamento” sonoro que contrasta com a “rigidez” sonora das rimas masculinas (que corresponde a todas as demais rimas), introduzindo um efeito mais suave. Há, também, uma compressão de sílabas em expressões como “*in my*” e “*to and*”, que frequentemente se condensam em uma única sílaba métrica, conferindo ao poema uma fluidez sonora particular, que acompanha as imagens de colapso e desintegração mental. Como mencionado, tais desvios rítmicos estão intimamente ligados ao conteúdo do poema, realçando momentos de angústia ou desorientação, como evidenciado nas repetições enfáticas de “*Kept treading*” e no termo “*Wrecked*”, que intensificam a sensação de esmagamento e de desordem interior experimentada pelo eu lírico. A repetição, por exemplo, de termos como “*treading – treading*” ou “*beating – beating*” não apenas reforça uma espécie de “monotonia violenta”, mas também provoca um efeito de tropeço no ritmo, como se a mente vacilasse e oscilasse a cada barulho.

Ainda no que diz respeito às rimas, Dickinson adota um padrão flexível, mas mantém o uso recorrente de *slant rhymes* (ou rimas imperfeitas), uma característica marcante de sua poesia. O poema segue, ainda que em alguns versos com rimas imperfeitas e outros com rimas perfeitas, o padrão de rimas típico do *ballad meter* (ou seja, versos rimados na segunda e quarta estrofe, no esquema ABCB). Como na primeira estrofe, por exemplo, em que “*fro*” e “*through*” estabelecem uma meia-rima devido à similaridade entre os sons finais (“*o*” e “*ough*”), enquanto “*Brain*” (A) e “*seemed*” (C) ficam isoladas.

A segunda estrofe segue o esquema DEFE, com uma rima perfeita entre “*Drum*” e “*numb*” (E), ambas oxítonas e classificadas como rimas masculinas (em que a sílaba tônica corresponde à sílaba final).

Na terceira estrofe (GHIH), encontramos rima perfeita entre “*Soul*” e “*toll*” (H), enquanto na quarta estrofe (JKLK) há outra rima perfeita entre “*Ear*” e “*here*” (K), devido à similaridade sonora.

Por fim, a quinta estrofe (MNON) retoma o uso de rimas imperfeitas ou meia rima, como observado em “*down*” e “*then*”, que compartilham apenas o som nasal final. Logo, considerando o poema como um todo, o padrão geral pode ser representado como: ABCB / DEFE / GHIH / JKLK / MNON.

Ademais, em relação à presença das rimas e seus efeitos, a predominância de rimas masculinas (oxítonas) confere ao poema uma sonoridade mais rígida e conclusiva,

intensificando a sensação de batidas violentas/desconcertantes, uma espécie de eco do funeral, em contraste com a presença de uma única rima feminina (já mencionada anteriormente). Outrossim, o uso estratégico de rimas imperfeitas, por sua vez, reforça a atmosfera de colapso mental descrita no texto, transmitindo a ideia de algo que permanece inacabado ou fragmentado, sugerindo uma luta interna que não encontra resolução. A combinação entre o padrão métrico de balada, pontual e deliberadamente reestruturado em alguns versos, juntamente às variações rítmicas (alternância entre rimas perfeitas e meias rimas), transformam a estrutura formal do poema em uma extensão do conteúdo semântico, reforçando a ideia de um “funeral” que é, ao mesmo tempo, interno, externo e caótico.

No que tange às figuras sonoras presentes no poema, é notável o uso de aliteração como recurso de ênfase rítmica e imagética. A repetição de consoantes, como /t/ e /d/ em “*Kept treading – treading – till it seemed*” (verso 3), produz um ritmo que tenta imitar o som de passos incessantes, evocando a ideia de um cortejo fúnebre que avança de forma monótona e pesada. Há, também, a presença de anáforas, sendo essa um dos recursos estruturais mais evidentes no poema, uma vez que a repetição da conjunção “*And*” no início de diversos versos (como nos versos 2, 5, 9, 14, 15, 17, 18, 19 e 20) confere uma sensação de continuidade inevitável, como se cada nova imagem ou ação fosse uma etapa de um mesmo processo inescapável, de forma a reforçar a ideia de um ciclo repetitivo, quase obsessivo, que permeia o texto, transmitindo ao leitor a experiência sufocante de um “funeral” mental que se desdobra de forma lenta e fatídica.

Já a assonância desempenha, também, papel relevante na construção sonora do poema, criando ecos vocálicos que acentuam a atmosfera de desorientação. Por exemplo, na primeira estrofe, há uma recorrência dos sons de “o” e “ou” em “*fro*”, “*through*”, que produzem um efeito de prolongamento e ressonância, evocando a sensação de passos que ecoam em um espaço fechado. Em outras passagens, a presença de vogais, como em “*Drum*” e “*numb*” (estrofe 2), acentua a monotonia do som fúnebre, reforçando a correspondência entre forma e significado. A interação entre aliteração e assonância cria uma textura acústica que intensifica a carga emocional do poema, transformando a experiência sonora em parte integrante do seu conteúdo semântico.

No poema, a fusão de sons externos, representados pelo funeral, com a experiência mental interna, por meio dos recursos sonoros citados, sugere que a fronteira entre o mundo físico e psíquico está se desfazendo, pois a mente do eu lírico não está apenas ouvindo o funeral; ela está se tornando o funeral, o que aprofunda a ideia do funeral não apenas como uma

cerimônia externa de finalização, mas como metáfora para um evento mental interno rumo à desintegração.

Em relação ao uso da pontuação no poema, especialmente do travessão, nota-se que seu uso substitui uma progressão rítmica suave por pausas fragmentadas e abruptas, que funcionam tanto como cesuras quanto como momentos de suspensão. Tal interrupção desacelera deliberadamente o ritmo de leitura, criando um compasso irregular que evoca o eco monótono de passos, badaladas ou batidas. Essa estratégia torna-se evidente em versos como “*And Finished knowing – then –*”, em que a interrupção final transmite incompletude, de forma a refletir o tema central do poema: o colapso da razão e o subsequente encontro com aquilo que transcende a compreensão lógica. Ademais, essa fragmentação não apenas descreve um colapso mental, mas o induz ou simula, também, nos leitores, transformando a leitura em um ato participativo em que a forma se torna um veículo importante para a imersão na psique do eu lírico.

Além disso, associado a esse ritmo fragmentado, está o uso expressivo das letras maiúsculas em substantivos e conceitos-chave, como “*Funeral*”, “*Brain*”, “*Mourners*”, “*Sense*”, “*Drum*”, “*Heavens*”, “*Reason*”, “*Silence*”. Com isso, essas palavras ganham destaque e peso semântico, transformando-se não apenas em figuras personificadas, mas em entidades quase metafísicas. Ou seja, em vez de serem meros elementos descritivos, elas adquirem um caráter simbólico, sugerindo forças universais que ultrapassam o plano individual. Ao personificar abstrações como “*Being*” e “*Silence*”, a autora intensifica a carga espiritual e filosófica do poema, elevando o colapso mental a uma dimensão quase transcendental.

Outro aspecto formal relevante a ser observado é a repetição de palavras e estruturas, como em “*treading – treading*” e “*beating – beating*”, que reforçam tanto a ideia de um funeral orquestrado (com etapas tradicionalmente pré-estabelecidas a serem seguidas – velório, cortejo e enterro, por exemplo) quanto a sensação de aprisionamento da mente do eu lírico em um ciclo obsessivo, já que sua consciência pouco a pouco se esvai, fazendo com que esse ganhe cada vez mais noção da inevitabilidade da situação. Musicalmente, essa repetição pode representar, como batidas ou badaladas do sino, uma espécie de “trilha sonora” da inevitável marcha em direção ao colapso mental e existencial.

Caminhando para o fim, a estrutura estrófica também é significativa na construção do movimento narrativo e psicológico do poema: cada uma das cinco estrofes funciona como um “ato” do funeral mental, conduzindo o leitor por uma trajetória que começa com a percepção

de um evento externo – os “*Mourners*” movendo-se “*to and fro*”, e culmina no colapso total da razão, simbolizado pela imagem da “*Plank in Reason*”, que se quebra. Nesse sentido, essa progressão é reforçada por recursos como o cavalgamento (*enjambment*), que alterna entre momentos de suspensão e continuidade, espelhando a oscilação entre ordem e caos no pensamento do eu lírico, contribuindo para construção da tensão no poema, como observado em “*Kept treading – treading – till it seemed / That Sense was breaking through –*”.

Logo, todos esses elementos formais trabalham de forma integrada para criar uma experiência poética que vai além da descrição de um estado mental fragmentado, uma vez que, ao desestruturar a sintaxe e explorar padrões rítmicos instáveis, Dickinson não apenas descreve um colapso da razão, mas convida o leitor a vivenciá-lo. Assim, o poema pode ser considerado uma “experiência” de desintegração (mental e existencial), em que todos os elementos são usados para reflexão sobre os limites da consciência, o vazio e a experiência da morte.

3.2.3 Tradução e comentários

I felt a Funeral, in my Brain,	Funeral – minha Mente concluiu
And Mourners to and fro	Carpideiras andando sem cessar
Kept treading – treading – till it seemed	Pisavam – pisavam – sobre meu ser
That Sense was breaking through –	E a razão cedia, a se calar
And when they all were seated,	Quando todos calaram – bem ouvi
A Service, like a Drum –	Um ruído interno – como tambor –
Kept beating – beating – till I thought	Batendo – batendo – logo pensei –
My mind was going numb –	Afundar no mais íntimo torpor
And then I heard them lift a Box	Então, ouvi-os erguer o Caixão
And creak across my Soul	Minha alma rangeu – lamento sutil
With those same Boots of Lead, again,	O som das mesmas botas – como chumbo
Then Space – began to toll,	Minha noção – de espaço – se partiu
As all the Heavens were a Bell,	Como o Paraíso um chamado fosse

And Being, but an Ear,	E o Ser, apenas um ouvido atento
And I, and Silence, some strange Race,	E eu, e o Silêncio, estranhos já íntimos
Wrecked, solitary, here –	Aqui – solitários, sem alento
And then a Plank in Reason, broke,	E então, quebrou-se a tênue Razão
And I dropped down, and down –	E eu afundei, afundei – sem destino –
And hit a World, at every plunge,	No abismo, visitei infinitos mundos –
And Finished knowing – then –	E então – já mais nada conheceria

Novamente, seguindo o esquema estipulado, nos versos seguintes, as sílabas tônicas finais aparecem em negrito para marcar o fim da contagem métrica, enquanto as barras assinalam a divisão em sílabas poéticas. O esquema rítmico é indicado em itálico à frente de cada linha, e a classificação métrica correspondente é apresentada logo abaixo de cada verso.

Fu/ne/ral/ – mi/nha/ Men/te/ con/clu/**iu** *A*

Decassílabos

Car/pi/dei/ras/ an/dan/do/ sem/ ces/**sar** *B*

Decassílabos

Pi/sa/vam /– pi/sa/vam/ – so/bre/ meu/ **ser** *C*

Decassílabos

E a/ ra/zão/ ce/di/a, /a /se/ ca/**lar** *B*

Decassílabos

Quan/do/ to/dos/ ca/la/ram/– bem/ ou/**vi** *D*

Decassílabos

Um/ ru/i/do in/ter/no/ – co/mo/ tam/**bor**/ – *E*

Decassílabos

Ba/ten/do/ – ba/ten/do –/ lo/go/ pen/**sei** – *F*

Decassílabos

A/fun/dar/ no/ mais/ ín/ti/mo/ tor/**por** *E*

Decassílabos

En/tão/, ou/vi/-os/ er/guer/ o/ Cai/**xão** *G*

Decassílabos

Mi/nha al/ma/ ran/geu/ – la/men/to/ su/**til** *H*

Decassílabos

O/ som/ das/ mes/mas/ bo/tas/ – co/mo/ **chum**/bo *I*

Decassílabos

Mi/nha/ no/ção/– de es/pa/ço/– se/ par/**tiu** *H*

Decassílabos

Co/mo o/ Pa/ra/i/so um/ cha/ma/do/ **fos**/se *J*

Decassílabos

E o/ Ser/, a/pe/nas/ um/ ou/vi/do a/**ten**/to *K*

Decassílabos

E eu/, e o/ Si/lên/cio, / es/tra/nhos/ já / **ín**/timos, *L*

Decassílabos

A/qui/ – so/li/tá/ri/os/, sem/ a/**len**/to *K*

Decassílabos

E en/tão/, que/brou/-se a/ tê/nu/e/ Ra/**zão** *M*

Decassílabos

E eu/ a/fun/dei/ – a/fun/dei/ – sem/ des/**ti**/no *N*

Decassílabos

No a/bis/mo/, vi/si/tei in/fi/ni/tos/ **mun**/dos – *O*

Decassílabos

E en/tão/ – já/mais/ na/da/ co/nhe/ce/**ri**/a *P*

Decassílabos

Assim como observado em *Because I could not stop for Death*, o poema *I felt a Funeral, in my Brain* também apresentou diversos desafios tradutórios. Considerando tratar-se de um trabalho de caráter experimental, voltado a investigar, em língua portuguesa, diferentes padrões formais que melhor dialoguem com o *ballad meter* inglês (métrica também utilizada de forma padronizada neste poema), a escolha formal exigiu reflexão cuidadosa.

Embora o pesquisador e tradutor Paulo Henriques Britto (2008) recomende o uso da redondilha maior (sete sílabas poéticas) como a forma mais sonora e equivalente ao *ballad meter* em português, optei, nesta tradução, por não adotar tal formato. A decisão se justifica pelo fato de que o poema original alterna versos de oito e seis sílabas poéticas (tetrâmetros e trímetros jâmbicos, respectivamente), e reduzir deliberadamente uma sílaba nos versos octossílabos implicaria, ainda que sutilmente, em perda expressiva significativa. Como já constatado na tradução de *Because I could not stop for Death*, em que manteve a alternância métrica do *ballad meter*, a densidade imagética e sintática de Dickinson torna particularmente desafiador o ajuste para versos mais curtos.

Dessa forma, considerando, novamente, o caráter experimental desta tradução, optei pelo emprego do verso decassílabo, forma métrica tradicional na poesia de língua portuguesa. Suas origens, segundo Alvarez, remontam ao século XVI:

Tradicionalmente assume-se que o verso decassílabo como conhecemos hoje, também chamado de ‘heroico’, foi introduzido na tradição métrica portuguesa na primeira metade do séc. XVI, a partir do verso italiano. Sá de Miranda é considerado o primeiro a importar o endecasílabo italiano para a poesia de língua portuguesa, por volta de 1530, depois de uma viagem à Itália, e a ele é creditado promover uma renovação literária em Portugal naquela época. Sua influência decisiva verifica-se na poesia de Luís de Camões (1524-1580), posteriormente o grande responsável pela difusão e sucesso desse tipo de verso em língua portuguesa. Os mais de oito mil versos d’Os Lusíadas e quase toda lírica de Camões foram escritos em decassílabos segundo o modelo italiano introduzido em Portugal por Sá de Miranda. (Alvarez, 2014, p. 152)

A partir desse período, o decassílabo foi enriquecido ritmicamente, com variantes em relação aos dois tipos iniciais mais conhecidos: o italiano ou heroico (acentuação na sexta e décima sílabas) e o sáfico (acentuação na quarta, oitava e décima sílabas). Em relação a isso, Said Ali traz:

A literatura portuguesa conhece três espécies de hendecassílabos: o provençal, o ibérico e o italiano. O decassílabo provençal (com acentuação na 7ª sílaba) não teria se popularizado, mas teria influenciado a poesia cortesã galego-portuguesa dos sécs. XII-XIII. O decassílabo ibérico, na verdade, seria a variação do verso de arte maior de tradição hispânica (com acentuação na 5ª sílaba), cujo uso foi mais notável em Gil Vicente. Sendo o italiano o modelo incorporado à tradição métrica portuguesa a partir do séc. XVI com mais sucesso. (Ali, 1999 [1948], p. 85 *apud* Alvarez, 2014, p. 154)

Além disso, considerando, ainda, que Dickinson ocasionalmente subverte a métrica original, como observado nos versos 3, 7 e 16, em que o padrão jâmbico é quebrado pelo uso do pé troqueu, optei por explorar a flexibilidade do decassílabo, alternando acentuações heroicas, sáficas, ibéricas e provençais. Essa liberdade rítmica, aliada à manutenção de elementos formais e semânticos relevantes, permitiu explorar a sonoridade do português sem desconsiderar o caráter experimental da proposta.

No que tange às escolhas tradutórias, preservei repetições marcantes do original, como *Treading – Treading* e *Beating – Beating*, traduzidas por “pisavam – pisavam” e “batendo – batendo”. Tais repetições reforçam a sensação de insistência e perturbação, tanto no funeral externo (por meio dos passos dos enlutados e dos sons da cerimônia) quanto na percepção interna do eu lírico. Em “pisavam – pisavam” a escolha de pisar no “ser” visa a expressar logo na primeira estrofe do poema o apagamento existencial ao qual o eu lírico está submetido.

No verso inaugural (*I felt a Funeral, in my Brain*), que também intitula o poema, optei por não seguir a tradução mais literal (“Senti um funeral em minha mente”), preferindo “Funeral – minha mente concluiu”, uma vez que, além de adequar-se ao decassílabo heroico, evoca, novamente, a atmosfera de perturbação e distúrbio trazida pelo poema original, como se o eu lírico de repente “caísse em si” (interessante o uso dessa metáfora, pois ao longo do poema o eu-lírico cai, de fato, na dissolução de si) sobre o que lhe está acontecendo, uma espécie de despertar abrupto para a consciência da própria morte (seja essa mental, física ou ambas).

Em relação aos “*Mourners – to and fro*”, fiz uso da palavra “carpideiras”, termo que concentra o sentido fúnebre da cena. Já “*Sense breaking through*” apresentou maior desafio, uma vez que “*sense*” pode referir-se tanto à razão quanto aos próprios sentidos. Como na estrofe final é trazida a imagem da quebra da razão (“*Plank in Reason*”), optei por deliberadamente manter na primeira estrofe do poema o uso da palavra razão, visando a demonstrar que desde o início do poema a razão está a esvair-se, ainda que sua “quebra” definitiva só ocorra no fim do poema.

Ademais, como já observado nas interpretações anteriores, o uso de *break through* por Dickinson carrega uma ambiguidade significativa. Optei, portanto, por construir a imagem da “razão a se calar”, em contraste com o verbo de ação (*break through*) presente no original (que, em português, poderia ser traduzido por “romper” ou “quebrar”). Essa escolha partiu da ideia de que o ato de se calar sugere um movimento silencioso e discreto, enquanto os verbos de ação evocam, já na primeira estrofe, uma violência imediata que, embora talvez intencional para

Dickinson, não era o efeito que eu desejava enfatizar nesse ponto inicial. Assim, a imagem de uma razão que, a princípio, apenas se cala (quase como se “consentisse” ao que está acontecendo), para depois se quebrar de forma definitiva (*Plank in Reason, broke*), reforça a percepção de que a ruptura final é ainda mais violenta e impactante na experiência vivida pelo eu lírico.

Em seguida, a segunda estrofe introduz um aparente sossego no processo externo do funeral: os participantes se sentam e se calam para o prosseguimento da cerimônia. Como o verbo “sentar” mostrou-se pouco adequado para a manutenção da métrica proposta em português, optei por “calaram”, termo que transmite a mesma ideia de uma calma frívola e passageira, em contraste com o estado interno do eu lírico. Apesar do silêncio externo, esse percebe sons perturbadores e violentos em seu interior (“*like a drum*”), que traduzi por “tambor”, evitando “bateria” por sua associação pouco fúnebre e mais próxima de contextos musicais contemporâneos. Assim, o eu lírico sente esse ruído interno alto e incessante (“batendo – batendo”), até que pensa: “*my mind was going numb*”. Esse trecho representou um desafio tradutório, pois “*numb*” sugere um desligamento lento, sutil e, ao mesmo tempo, fatal. Como em tradução é necessário ceder em alguns aspectos para preservar outros, mantive, na primeira estrofe, a ideia de “a razão a se calar”, que já evocava um processo gradual de sumiço ou desintegração.

Nesta segunda estrofe, optei por “afundar no mais íntimo torpor”, expressão em que o verbo “afundar” também carrega a passividade implícita de “*numb*”. Ainda que não tenha mencionado a mente explicitamente (“*my mind*”), procurei transmitir a sensação de que todo o eu lírico (e não apenas sua mente) mergulha nesse torpor. A razão, que iniciara seu colapso na estrofe anterior, agora arrasta consigo “o restante”, termo que o leitor pode associar a múltiplos aspectos: seja a mente, a vida, ao corpo, ao ser ou a existência, de forma que essa abertura de sentido mantém a polissemia presente no poema de Dickinson.

Na terceira estrofe, a palavra “*Box*”, no poema original, pode ser entendida como um eufemismo utilizado por Dickinson para se referir ao caixão que carrega o eu-lírico no funeral. Na tradução, optei por empregar explicitamente “caixão” e não “caixa”, de modo a intensificar a atmosfera fúnebre, já presente desde o primeiro verso. Entendo que “caixão” produz maior impacto e transmite uma sensação de finitude irreversível: o que quer que esteja sendo velado (a razão, os sentidos, a existência e ou o espírito) é fatal e irrevogável. Já em “*Creak across my Soul*”, utilizei o verbo “ranger”, que em português corresponde ao sentido literal de *creak*, e que contrasta com os outros sons já experimentados pelo eu-lírico (o pisar frenético dos

enlutados e o ruído interno semelhante a um tambor). “Ranger” sugere um som mais sutil, difícil de ser apreendido e até mais incômodo, evocando a sensação de que esse funeral paradoxal se torna cada vez mais íntimo e próximo do “eu” — entre aspas, dada a iminente desintegração do sujeito que narra.

Dando continuidade, a expressão “lamento sutil” foi acrescentada para completar a métrica decassílabo e reforçar a intensidade interna desse processo de degradação. O adjetivo “sutil” dialoga com o verbo “ranger”, pois ambos transmitem lentidão e intimidade, e o substantivo “lamento” foi escolhido de forma proposital: trata-se de um lamento por adentrar o desconhecido, sendo este mais inquietante do que a permanência em um lugar conhecido, ainda que ruim. Essa escolha evoca a ideia de que, diante do mistério e das consequências incertas do destino final, até mesmo uma existência marcada por desconforto pode parecer preferível.

Como já apontado, o poema é extremamente sonoro, com barulhos que acompanham a temática da desintegração e perturbam até o leitor. As “botas de chumbo” (as mesmas que no velório “pisavam – pisavam”) parecem agora conduzir o cortejo em direção ao enterro do eu lírico. No verso “*Space began to toll*”, optei por “Minha noção de espaço se partiu”, pois “*toll*” transmite uma ideia pendular de perda e oscilação; “partiu”, além de sugerir ruptura, também permite imaginar pedaços que poderiam, em teoria, ser recompostos, mantendo assim algo do movimento oscilante de “*toll*”. A tradução literal de *space* como “espaço” foi mantida para preservar a sequência de desintegração proposta pelo original: primeiro, “*sense breaks through*”; depois, “*mind goes numb*”; e, por fim, “*space begins to toll*”. Essa progressão desloca a dissolução do campo puramente interno (razão, sentidos, mente) para uma dimensão ambígua, que pode ser tanto física — a perda de contato com a realidade material — quanto mental ou existencial, onde a percepção de saber, sentir e “ser” se dissipa cada vez mais rapidamente.

Posteriormente, a quarta estrofe marca uma mudança brusca de tom, como se o colapso (interno, externo e ou existencial) tivesse atingido seu ápice. O eu-lírico já não “é” no sentido humano, mas se reduz a um fragmento ou resquício existencial, cuja única função remanescente é ouvir o chamado do “Paraíso” (“*Heaven*”, no original). Embora a noção de “céu, inferno e paraíso” seja de cunho essencialmente protestante e frequentemente questionada por Dickinson, a autora recorre a *heaven* em muitos de seus poemas, ressignificando o termo conforme sua intenção (ora como refúgio, ora como cessão, ora como símbolo do desconhecido). No verso “*As if Heaven were a bell*”, o “*bell*” remete ao badalar dos sinos, prática comum na época de Dickinson, quando o som estridente dos sinos anunciava à comunidade o falecimento de um cidadão. Assim, visando a manter a natureza sonora do poema, optei por preservar a ideia de

um “paraíso que chama”, embora de forma distinta, já que a metáfora dos sinos não pôde ser incorporada por restrições métricas. Assim, traduzi por “Como o Paraíso um chamado fosse”, deixando ao leitor a interpretação da natureza desse chamado (piedosa, eterna ou devastadora).

Ainda em relação à quarta estrofe, no verso seguinte, mantive a concepção presente no original de que o “Ser” (*Being*) e sua existência física parecem perder propósito diante do chamado do Paraíso: nada mais importa, e o que resta de um “Ser” outrora vivo é apenas a capacidade de ouvir esse chamado, inadiável e inegociável. Tanto “Ser” quanto “Silêncio” (*Silence*) aparecem grafados com iniciais maiúsculas, preservando o tratamento do original. O “Ser” personificado, embora agora passivo e obediente ao chamado, já teve agência e existência própria. O “Silêncio”, companheiro que acompanha o eu lírico, também é personificado, seja como resquício da perspectiva humanizadora humana que persiste até o fim, seja como prenúncio de uma nova forma de existência na qual o silêncio desempenha papel imprescindível. Além disso, é interessante notar que os sons que atordoaram o eu lírico ao longo de todo o funeral também foram personificados (como em “*Boots*” e “*Drum*”), característica essa também mantida na tradução, ressaltando seu papel ativo na destruição. Em *And I, and Silence, some strange Race*, optei por “e Eu e o Silêncio, estranhos já íntimos”, empregando a antítese “estranhos íntimos”, que reforça o tom paradoxal que circunda todo o poema. A palavra “raça” não foi utilizada por questões métricas, de rima e pela conotação pejorativa atual, mas a formulação adotada mantém o tom paradoxal e amplia as possibilidades interpretativas, assim como proposto por Dickinson.

Já em “*wrecked solitary here*”, a tradução “Aqui – solitários – sem alento” procura reproduzir a atmosfera já mencionada que envolve a quarta estrofe: a percepção de que o colapso mental e existencial está em seus estágios finais, e que o eu lírico, junto ao Silêncio, aguardam, solitários, pelo próximo passo. O uso de “sem alento” atende à métrica e ao ritmo, ainda que o não emprego literal de “aqui” (“*here*”) represente uma perda relevante, pois, no original, evoca a ideia de mudança de local (seja esse mental ou material), ou seja, ainda que o ser se esvaia, há noção de espaço – ele vai a algum lugar. “Sem alento” busca transmitir a incerteza e a dúvida que permanecem, mesmo quando o eu lírico parece estar mais próximo do fim do que antes (ou justamente por isso). Se, nas estrofes anteriores, os ruídos incômodos indicavam a presença de outros e a manutenção de alguma capacidade auditiva, aqui o silêncio produz outro tipo de inquietação: o “ouvido” parece agora destinado apenas a escutar o chamado do Paraíso.

Por fim, a quinta estrofe apresenta a “quebra da Razão” (“*Plank in Reason, broke*”). Ainda que a estrofe anterior pareça marcar os estágios finais do “existir”, uma vez que a razão já fora abandonada na primeira estrofe, os sentidos na segunda e o espaço na terceira, tem-se na estrofe final o que pode ser interpretado como uma espécie de “revolta” da razão. Na primeira estrofe, ela “*break through*”, mas agora, mesmo diante do iminente desfecho, a Razão (ou o que dela resta, simbolizada por uma “tábua”) retorna e parece tentar se manter. Contudo, não é párea para o chamado do Paraíso, para o desconhecido ou para o colapso. O verbo “*broke*” reforça essa ideia de ruptura violenta e definitiva. Em minha tradução, empreguei “E então, quebrou-se a tênue Razão”: a metáfora da tábua foi substituída pelo adjetivo “tênue”, que também evoca fragilidade, mas considerei imprescindível manter o verbo “quebrou” para preservar a força e a violência da ação. Assim, essa razão, que por um instante retorna apenas para ser destruída, rompe, de forma definitiva, as amarras que ligavam o eu lírico ao mundo que lhe era familiar.

A partir daí, o eu lírico começa a “afundar” (*dropped down, and down*). Para reproduzir a repetição de *down* no original, utilizei “afundei, afundei”, acrescentando “sem destino” visando a enfatizar a ausência de direção e o mergulho rumo ao desconhecido. A escolha do verbo “afundar” se relaciona ao verso seguinte — *hit a World, at every plunge* —, já que afundar sugere um movimento que, embora ativo, carrega certa passividade: o sujeito é levado, conduzido, por diferentes mundos. Traduzi este verso como “No abismo, visitei infinitos mundos”, acrescentando “infinitos” para intensificar o tom de desconcerto e de estranhamento que envolve o poema. A junção de “abismo” com “infinitos mundos” foi uma alteração intencional em relação ao original, com o objetivo de reforçar, novamente, a sensação de desnorteio inerente ao colapso final — mental, existencial ou ambos, acentuando, também, a noção de queda eterna, corroborada pelo verso final “*And Finished knowing – then –*”, em que o eu lírico, apesar de visitar outros mundos e realidades, no fim, nada mais conhece ou conhecerá, pois a “existência” que agora lhe pertence é diferente da que antes experimentara, se é que se pode dizer que ele ainda existe.

Ainda em relação ao verso final, “*And Finished knowing – then –*”, traduzi-o como “E então – já mais nada conheceria”, com a construção “E então” para preservar a anáfora presente em diferentes versos do poema original (“*And then*”) e também na tradução, como pode ser observado no primeiro verso da quinta estrofe. Além disso, “já mais nada conheceria” cria uma cacofonia interessante entre “já mais nada” e “jamais nada”, ambos significativos no contexto. Outrossim, é relevante notar que, em todas as estrofes anteriores, o eu lírico recorre ao pronome

“I” para se referir a si, mesmo quando sua existência já parecia esvaída. Até na quinta estrofe, no verso “*I dropped down and down*”, esse “Eu” ainda persiste, talvez como último traço de identidade. No entanto, no verso derradeiro, não encontramos “*and I finished knowing – then –*”: interpreto essa ausência do “I” (eu) como o desapego final (seja esse imposto ou deliberado) da essência humana. Nesse momento, o eu lírico deixa de ser agente ativo; não mais conhece ou conhecerá.

Em relação à estrutura formal, além do uso de versos decassílabos ao longo de todo o poema, busquei preservar o esquema de rimas ABCB, típico do *ballad meter* inglês, de modo a manter um resquício significativo da característica métrica original. Apenas no último verso esse padrão é quebrado, assim como no poema de Dickinson, cuja última estrofe apresenta rima imperfeita em contraste com as rimas perfeitas predominantes no restante da obra. Essa ruptura final contribui para transmitir, de forma estética, a atmosfera de desconcerto e incerteza em que o eu lírico se encontra. Aqui, o desconforto não está apenas no conteúdo semântico, mas também no desvio rítmico, que, ao abandonar a previsibilidade sonora, reforça a sensação de instabilidade diante do desconhecido.

Quanto às rimas, todas as presentes no original são masculinas (com a última sílaba tônica), à exceção do verso 5 (“*and when they were all seated*”), que apresenta rima feminina (com a penúltima sílaba tônica). Como apontado na análise formal, pode-se inferir que o predomínio das rimas masculinas em Dickinson não é ao acaso: sua força sonora final acentua a sensação de finitude e inevitabilidade, reproduzindo formalmente tanto os ruídos (e depois o silêncio) que cercam o eu lírico, quanto um tom imperativo que evoca a inexorabilidade da jornada rumo ao desconhecido.

Na minha tradução, mantive rimas masculinas na maioria dos versos, em paralelo ao original, embora essa escolha não tenha sido intencional no primeiro momento. Ao revisitar o texto, percebi que as duas últimas estrofes (quarta e quinta) empregam apenas rimas femininas. Essa característica, analisada retrospectivamente, dialoga com o que observei anteriormente: na quarta estrofe, inicia-se o que aparenta ser o “estágio final” da trajetória, marcado pelo fim dos ruídos externos (melhor representados pelas rimas masculinas, de sonoridade mais enfática) e pelo advento do silêncio (acentuado pelas rimas femininas, cuja cadência mais suave cria uma sensação de suspensão). Desse modo, na última estrofe, embora a “quebra” da razão possa sugerir uma violência que talvez fosse mais bem acentuada por rimas masculinas, o uso contínuo de rimas femininas contribui para reforçar a suspensão não apenas métrica, mas também da experiência e da própria existência, colaborando para a interpretação do poema.

Finalmente, em relação ao travessão, pontuação característica de Dickinson, seu uso na tradução foi preservado de forma sistemática, de forma a manter a cadência, a fragmentação e a ênfase características da escrita de Dickinson. Assim como no original, o travessão atua não apenas como sinal de pontuação, mas também como recurso rítmico e semântico, criando pausas abruptas que sugerem hesitação, ruptura de pensamento ou intensificação do discurso. Na tradução, sua manutenção contribui para reproduzir o efeito de suspensão e de descontinuidade do fluxo narrativo, reforçando a atmosfera de instabilidade e de colapso existencial que permeia o poema, ao mesmo tempo em que preserva a singularidade estilística da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização da tradução comentada desenvolvida neste trabalho mostrou-se significativamente mais complexa e exigiu um aprofundamento investigativo maior do que o estimado no início. Traduzir poesia já é, por si só, uma das modalidades tradutórias mais complexas, e essa complexidade foi amplificada ao se tratar de uma autora tão singular como Emily Dickinson. Apesar disso, o trabalho alcançou, na medida do possível, levando-se em consideração a poesia marcada e paradoxal de Dickinson, seu objetivo central: a tradução experimental de dois poemas de temática fúnebre da autora, propondo uma reflexão prática sobre os desafios inerentes à tradução de seus escritos para o português brasileiro.

No que tange às questões formais e estéticas, é crucial reconhecer que não há uma resposta definitiva ou uma fórmula única para avaliar a adequação das escolhas tradutórias realizadas. Em “*Because I could not stop for Death*”, como explicitado ao longo do trabalho, optou-se por manter uma metrificação concomitante ao *ballad meter* original, alternando versos de oito e seis sílabas poéticas, e por empregar um esquema de rimas perfeitas (ABCB), também característico do *ballad meter*. Esta última escolha, embora não reproduza as rimas imperfeitas (*slant rhymes*) tão características de Dickinson, foi um deliberado exercício de compensação. Buscou-se, com isso, criar uma sonoridade que, embora distinta do original, pudesse oferecer ao leitor em língua portuguesa uma experiência de musicalidade familiar (uma vez que, em língua inglesa, essa sonoridade é trazida ao longo de todo o verso por meio do uso dos pés jâmbicos), aliada a uma estruturação métrica pouco comum para esses mesmos leitores (a alternância entre octassílabos e hexassílabos), mantendo, assim, a concisão semântica e, ao mesmo tempo, a densidade imagética dos versos dickinsonianos. Ademais, o manejo dos travessões também foi reelaborado, visando a preservar sua função rítmica e expressiva dentro do novo sistema linguístico.

Já na tradução do poema “*I felt a Funeral, in my Brain*”, a estratégia foi distinta. Priorizou-se a fluência na língua de chegada, utilizando o decassílabo, verso de tradição consolidada na poesia em português. Manteve-se, contudo, o esquema de rimas ABCB (exceto no último verso, que rompe o padrão para aludir à fragmentação do eu lírico), num esforço para reter um eco da estrutura do *ballad meter*. Esta opção, assim como a anterior, parte do princípio de que a tradução de Dickinson é um campo de experimentação e que a “fidelidade absoluta” é um ideal inatingível, principalmente em se tratando de elementos formais tão simbólicos de uma tradição linguística específica. Novamente, não se trata de encontrar uma resposta única

ou definitiva quanto à forma e estética mais adequadas: a própria obra de Dickinson resiste a engessamentos; logo, a tradução deve manter viva essa abertura.

Portanto, mais do que estabelecer regras categóricas para traduzir Dickinson – atitude que seria contraditória frente à própria natureza não convencional de sua obra –, este trabalho buscou investigar como a morte e a visão da autora a respeito de tal tema, central em sua poesia, pode ser recriada de modo a ressoar com leitores de língua portuguesa. O alcance desse objetivo, porém, não se dá como conclusão definitiva, mas como abertura para novos questionamentos (assim como a própria noção de “fim” em Dickinson, nunca plenamente resolvida, mas concebida como passagem, enigma ou inquietação).

A recente publicação da tradução integral da obra de Dickinson no Brasil, apenas em 2020, é testemunha de como sua poesia ainda é um território vasto para exploração. Nesse sentido, é imprescindível que mais tradutores e pesquisadores se debrucem sobre este desafio, mantendo vivo o debate em torno de sua obra. Os questionamentos existenciais que Dickinson abordou (como a morte, a fé, a dúvida, o papel da mulher) permanecem profundamente atuais; seu verso, ainda que escrito no século XIX, continua a ecoar no século XXI, desafiando certezas e incitando à reflexão. Portanto, que este trabalho sirva como estímulo para que novas tentativas de decifrar e traduzir sua complexidade sejam empreendidas, enriquecendo não apenas os estudos tradutórios, mas também o cenário literário e filosófico em língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Beethoven Barreto. A teoria do metro de Fabb & Halle e o decassílabo português. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, Campinas, v. 56, n. 1, p. 141-180, jan./ jun. 2014. DOI: 10.20396/cel.v56i1.8636528. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636528>. Acesso em: 24 ago. 2025.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1973.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 201-231.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 34, p. 025-033, jan./jun. 2008. DOI: <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v34i0.8835>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em: 20 ago. 2025.

CAMERON, Sharon. **Choosing not Choosing: Dickinson's Fascicles**. Chicago: University Of Chicago Press, 1992.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma (Orgs.). **Haroldo de Campos: transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COONEY, William. The Death Poetry of Emily Dickinson. **OMEGA**, Briar Cliff College, Sioux City, Iowa, v. 37, n. 3, p. 241 -249, 1998. DOI: 10.2190/8TKD-4V2F-J9FQ-AXD0. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.2190/8TKD-4V2F-J9FQ-AXD0>. Acesso em: 20 ago. 2025.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. São Paulo: Iluminuras, 2000. Tradução de José Lira.

DICKINSON, Emily. **Loucas noites / Wild Nights**. Barueri: Disal, 2019. Tradução de Isa Mara Lando.

DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Campinas: Unicamp, 2008. Tradução de Augusto de Campos.

DICKINSON, Emily. **Poemas escolhidos**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005. Tradução de Ivo Bender.

DICKINSON, Emily. **Poesia Completa**. Campinas/Brasília: Unicamp/Unb, 2020. Tradução de Adalberto Muller.

DICKINSON, Emily. **Poesia Completa**: folhas soltas e perdidas. Campinas/Brasília: Unicamp/Unb, 2021. Tradução de Adalberto Muller.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown, 1960.

DICKINSON, Emily. **The Letters of Emily Dickinson**. Edited by Thomas H. Johnson and Theodora Ward. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ENGLE, Patricia. Dickinson's Because I Could not Stop for Death. **The Explicator**, [s. l.], v. 60, n. 2, p. 72-75, 2002. DOI: 10.1080/00144940209597660. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00144940209597660>. Acesso em: 20 ago. 2025.

FERNANDES, João Pedro Moura Alves. “Olha a minha carta para o mundo”: primeira tradução da poesia completa de Emily Dickinson para o português. **Gragoatá**, Niterói, v. 27, n. 57, p. 430-442, 20 jan. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gragoata/a/zdDRqY7FF5HPjnrJ6JCxkkB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 ago. 2025.

FRANK, Bernhard. Dickinson's BECAUSE I COULD NOT STOP FOR DEATH— **The Explicator**, [S.L.], v. 58, n. 2, p. 82-83, jan. 2000. DOI: 10.1080/00144940009597017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00144940009597017>. Acesso em: 24 ago. 2025.

FRANKLIN, R. W. **The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1985.

GOTTLIEB, Evan; PAIGE, Thomas. "What is Literature?" **Oregon State Guide to English Literary Terms**, Oregon, 3 jan. 2022. Disponível em: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-literature-definition-examples/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

GREEN, John M. Dickinson's Because I Could Not Stop for Death. **The Explicator**, [S.L.], v. 49, n. 4, p. 218-219, jul. 1991. DOI: 10.1080/00144940.1991.11484077. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00144940.1991.11484077>. Acesso em: 24 ago. 2025.

GRIFFIN, Brandan. I felt a Funeral, in my Brain. **LitCharts**, 2019. Disponível em: <https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/i-felt-a-funeral-in-my-brain>. Acesso em: 24 ago. 2025.

HABEGGER, Alfred. **My Wars Are Laid Away in Books**: The Life of Emily Dickinson. New York: The Modern Library, 2001.

HOWARD, James. Because I could not stop for Death —. **LitCharts**, 2019. Disponível em: <https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/because-i-could-not-stop-for-death>. Acesso em: 24 ago. 2022.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben. **On Translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEYDA, Jay (org.). **The Years and Hours of Emily Dickinson**. New Haven: Yale University Press, 1960.

MCNAUGHTON, Ruth Flanders. Emily Dickinson on Death. **Prairie Schooner**, [S.L.] v. 23, n. 2, p. 203–214, 1949. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40624107>. Acesso em: 24 ago. 2025.

MILLER, Cristanne. **Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.

MONTEIRO, George. Traditional Ideas in Dickinson's. **Modern Language Notes**, [S.L.], v. 75, n. 8, p. 656, dez. 1960. DOI: <https://doi.org/10.2307/3039906>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3039906>. Acesso em: 24 ago. 2025.

NIDA, Eugene. **Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating**. Leiden: Brill, 1964.

NOBLE, Marianne. Emily Dickinson in Love (With Death). In: **The Cambridge Companion To Erotic Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 7 set. 2017, p. 155-174. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316875117.012>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-erotic-literature/emily-dickinson-in-love-with-death/8219FF8DCC9BBB4E1742BFBE579B091E>. Acesso em: 24 ago. 2025.

RAFFEL, Burton. **The Art of Translating Poetry**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1988.

RAZA, Aqeel; ZAHRA, Nurjis. Exploring the Metaphorical Significance of Death in Emily Dickinson's poem 'Because I Could Not Stop for Death' and its Influence on 19th-Century American Poetry. **Indonesian Journal of Interdisciplinary Research in Science and Technology (MARCOPOL)**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 147-15, 2024. DOI: <https://doi.org/10.55927/marcopolo.v2i2.7966>. Disponível em: <https://journal.formosapublisher.org/index.php/marcopolo/article/view/7966>. Acesso em: 20 ago. 2025.

SEWALL, Richard. **The Life of Emily Dickinson**. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

SHAW, Mary Neff. Dickinson's Because I could not Stop for Death. **The Explicator**, [S.L.], v. 50, n. 1, p. 20-21, out. 1991. DOI: 10.1080/00144940.1991.9938696. Disponível em: DOI: 10.1080/00144940.1991.9938696. Acesso em: 24 ago. 2025.

TRANSCENDENTALISM: American movement. In: Encyclopedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Transcendentalism-American-movement>. Acesso em: 20 ago. 2025.

INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS (UNESP). **Emily Dickinson**. São José do Rio Preto, [20--?]. Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson>. Acesso em: 24 ago. 2025.

VENDLER, Helen. **Dickinson**: Selected Poems and Commentaries. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map**: a beginner's guide to doing research in translation studies. Manchester: Routledge, 2002.

WOLOSKY, Shira. Emily Dickinson: Reclusion against Itself. **Common Knowledge**, [s. l.], v. 12, n. 3, p. 443-459, 2006. DOI: 10.1215/0961754X-2006-007. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/203120/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

QIAO, Yang. Thematic Interpretation of “Because I Could Not Stop for Death” by Emily Dickinson. **International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design (ICHCAD 2019)**. China, 2019. DOI: 10.25236/ICHCAD.2019.030. Disponível em: https://webofproceedings.org/proceedings_series/article/artId/13929.html#location. Acesso em: 24 ago. 2025.

YEBRA, García. **En Torno a la Traducción**. Madri: Editorial Gredos, 1983.

YU, Wang. Emily Dickinson’s Ambivalence about Immortality: An Analysis of ‘Because I Could Not Stop For Death’. **SHS Web of Conferences**, [s. l.], v. 179, n. 01011, p. 01-04, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202317901011>. Disponível em: https://www.shsconferences.org/articles/shsconf/abs/2023/28/shsconf_ichess2023_01011/shsconf_ichess2023_01011.html. Acesso em: 20 ago. 2025.

ANEXOS

Anexo A – Because I could not stop for Death

Because I could not stop for Death – (479)

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

We slowly drove – He knew no haste
 And I had put away
 My labor and my leisure too,
 For His Civility –

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

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

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground –
 The Roof was scarcely visible –
 The Cornice – in the Ground –

Since then – 'tis Centuries – and yet
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses' Heads
 Were toward Eternity –

Anexo B – *I felt a Funeral, in my Brain*

I felt a Funeral, in my Brain, (340)

I felt a Funeral, in my Brain,
 And Mourners to and fro
 Kept treading – treading – till it seemed
 That Sense was breaking through –

And when they all were seated,
 A Service, like a Drum –
 Kept beating – beating – till I thought
 My mind was going numb –

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

As all the Heavens were a Bell,
 And Being, but an Ear,
 And I, and Silence, some strange Race,
 Wrecked, solitary, here –

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

And Finished knowing – then –