

A TRADUÇÃO DE TRISTRAM SHANDY

Philippe Humblé (UFSC)

A Tradução

Porque quando bem feita, ela passa despercebida e só chama a atenção quando o tradutor esteve às voltas com o texto ou com os desconhecimentos a que tem direito, a tradução é uma atividade ingrata. Porém, pela quantidade de textos traduzidos que diariamente passam pelas nossas mãos e a consciência do número de mãos que fazem a mesma coisa o que nos incita à multiplicação, sabemos que são muitos os que se entregam cotidianamente a esse esforço de abnegação.

Se a cada instante estivéssemos conscientes da existência dos tradutores, estaríamos duplicando o número de sombras que povoam nossa vida mental. O tradutor da bula, do manual de instruções, dos artigos na revista, do romance policial, do filme, das obras de Homero, juntos pareceriam uma sociedade maçono-lingüística.

Que a tradução é uma tarefa importante, fica claro observando a vida das culturas. Embora em períodos de alta conjuntura, uma cultura possua impulsos bastantes para encontrar formas eficientes e entretidas para se refletir, as traduções às vezes constituem a peça que faltava para fazer a máquina arrancar.

ILHA DO DESTERRO, Nº 17, 1ª semestre de 1987. pp.63-75

res modernistas, os dois últimos poetas da vanguarda. Aíla é professora universitária e de Idelma não há maiores informações.

Logicamente, a condição de cada tradutor (formação, prática cultural) se reflete claramente no produto final. Assim, Bandeira não se preocupa (da altura de uma obra consagrada) em colocar o original inglês, o que os outros tradutores fazem escrupulosamente. Na tradução de Aíla teremos um tom mais acadêmico (com notas extensas), enquanto que na da aparentemente "feminista" versão de Idelma é quase que um desleixo textual que predomina.

A Emily Dickinson brasileira é, pois, extremamente diversificada, indo da adaptação bastante livre de um grande poeta (Bandeira) às ousadias de um poeta concreto (Augusto de Campos).

Vejamos esta "fortuna" de Emily no Brasil, caso por caso.³

BANDEIRA, O ASSIMILADOR

Manuel Bandeira foi um dos primeiros poetas brasileiros a interessar-se pela obra de Emily Dickinson, de quem traduziu, pioneiramente, cinco poemas.⁴ Tal como faz com a obra de outros muitos poetas estrangeiros (que ele selecionava mais por "afinidades eletivas" que por um critério de qualidade), o autor de **A Cinza das Horas** bandeiriza Emily Dickinson.

O fato de Bandeira não incluir o original inglês (contrariamente ao que acontece com os outros tradutores) já constitui um indício de que seu projeto era incorporar alguns momentos de Emily à sua própria poesia e não revelar em língua portuguesa uma dicção desconhecida. Assim, os cinco poemas escolhidos têm como eixo temático a morte, justamente um dos elementos mais presentes nos poemas de Bandeira e de maior impacto em sua sensibilidade.

Pouco resta, nas versões de Bandeira, do tom particular a Emily Dickinson. Uma primeira infração às normas específicas da norte-americana são os títulos que Bandeira coloca a cada uma das peças traduzidas. Os famosos travessões e as maiúsculas usadas idiossincriticamente para algumas palavras (dois dos traços visuais distintivos dos poemas de Emily) desapareceram quase por completo no

texto de Bandeira. Mas, as mudanças se dão em todos os níveis: seleção do vocabulário, sintaxe, ritmo. No poema 449 estes procedimentos "emilófogos" de Manuel Bandeira são bem visíveis.

I died for Beauty — but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One, who died for Truth, was lain
In an adjoining Room —

He questioned softly "why I failed?"
"For Beauty", I replied —
"And I — for Truth — Themselves are One —
We Brethren, are", He said —

And so, as Kinsmen, met at night —
We talked between the Rooms —
Until the Moss had reached our lips —
And covered up — our names —

BELEZA E VERDADE

Morri pela beleza, mas apenas estava
Acomodada em meu túmulo,
Alguém que morrerá pela verdade
Era depositado no carneiro contíguo.

Perguntou-me baixinho o que me matara:
— A beleza, respondi:
— A mim, a verdade — é a mesma coisa,
Somos irmãos.

E assim, como parentes que uma noite se encontram,
Conversamos de jazigo a jazigo,
Até que o musgo alcançou os nossos lábios
E cobriu os nossos nomes.

O título não poderia ser mais claro e menos dicksoniano. A redução dos procedimentos poéticos de Emily aos de Bandeira transpõe na opção por formas de registro culto como o mais-que-perfeito (*morrera, matara*) e o uso do arcaico *carneiro* para traduzir *Room*. O ritmo é completamente modificado, com uma verdadeira aber-

ração (para os padrões de Emily) como é o quilométrico verso 9 da tradução. Com a eliminação das maiúsculas (tão importante em Emily como em William Blake) é toda uma carga simbólica que se esvai, enquanto a supressão dos travessões faz desaparecer a sintaxe telegráfica de Emily. Manuel Bandeira se mostra aqui menos "modernista" que Emily.

Apesar de tudo, esta tradução (que é mais uma hábil "reminiscência") tem valor poético, simplesmente porque Manuel Bandeira sempre soube colocar poesia em tudo o que escreveu. Só não contém poesia dicksoniana e pertence, de fato, mais à obra de Bandeira do que à Emily em português.

A "TRADUÇÃO NÃO-VERSIFICADA" DE MARIO FAUSTINO

Depois de Manuel Bandeira, é de Mario Faustino — sempre pioneiro na exploração do melhor da poesia universal — a segunda contribuição significativa para a divulgação da poesia de Emily Dickinson no Brasil. Em sua célebre página "Poesia-Experiência" no *Jornal do Brasil*, Mario Faustino publicou traduções de 6 poemas acompanhado de uma pequena introdução, que foram republicadas — juntamente com outras traduções precedidas de introduções — no livro *Poesia-Experiência*, organizado pelo crítico Benedito Nunes.⁵

Mario Faustino estava muito bem informado sobre Emily Dickinson, de quem parecia conhecer a obra e a crítica. Ressalta que Emily Dickinson, apesar de reconhecida plenamente apenas no século XX, é o maior poeta do século XIX, inclusive completando e "compensando" Walt Whitman. A consciência da grande novidade dos procedimentos poéticos de Emily não é suficiente, porém, para levar Mario Faustino a tentar uma transposição equivalente em português. Por isso, sintomaticamente, chama suas traduções de "não-versificadas". Como Bandeira, Mario Faustino acrescenta títulos aos poemas, inclusive no original que acompanha as traduções.⁶

O modo de traduzir de Mario Faustino é bem peculiar. Seu objetivo é basicamente pedagógico, no melhor sentido do termo. Ela quer revelar aos jovens poetas brasileiros a maneira de poetar de

Emily Dickinson (como fez com vários outros poetas). Por isso, sua tradução é explicativa e segue o texto original de perto, como que fornecendo pistas ao poeta brasileiro com domínio precário do inglês. É curioso que ele tenha denominado sua tradução de "não-verificada" pois ela é, justamente, feita em versos (livres), como se pode ver no poema l.732.

PARTING

My life closed twice before its close;
It yet remains to see
If Immortality unveil
A third event to me,

So huge, so hopeless to conceive,
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all need of hell.

(SEPARAÇÃO)

Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento;
resta saber se a Imortalidade me
revelará um terceiro acontecimento,
tão gigantesco, tão impossível de conceber-se, quanto
esses que duas vezes sucederam. A separação é
tudo o que sabemos do céu e tudo o que
necessitamos do inferno.)

Como vemos, trata-se de um poema, esta tradução de Mario Faustino, inclusive com uma configuração gráfica própria: entre parênteses e com o título em itálico. A estrutura em dois quartetos de Emily Dickinson é substituída por duas estrofes de três e cinco versos. As palavras iniciais dos versos perdem suas maiúsculas; os versos são muito mais longos que em inglês e o ritmo se altera completamente: em português temos **enjambements** em todos os versos, exceto no primeiro.

A tradução de Mario Faustino é literal de propósito, pois seu objetivo é fornecer o significado das palavras que Emily arranhou com sua técnica e arte. Ela difere, pois, de todas as outras por

ser fiel ao significado (o que a maioria não é) mas infiel aos procedimentos (o que a maioria também não é). Ela é, sobretudo, útil porque permite, para quem não domina o inglês, conferir no original as qualidades poéticas de Emily.

A ERUDIÇÃO DA AÍLA

Em 1984 foi publicado o livro **Emily Dickinson - uma centena de poemas**,⁷ com tradução, introdução e notas de Aíla de Oliveira Gomes, um volume de 245 páginas. Trata-se do maior texto publicado até agora no Brasil com traduções da poesia de Emily Dickinson e representa um grande esforço de estudo, convivência e compreensão. A tradutora é séria e tradicional. Em uma longa introdução, passa em revista alguns dos principais estudiosos da obra de Emily Dickinson, ressaltando algumas análises convergentes, que apontam sua poesia como a mais revolucionária do século XIX norte-americano. Detém-se ainda na biografia intelectual de Emily e discorre amplamente sobre elementos temáticos. Em apêndice, cada poema traduzido é comentado, com destaque para o esquema métrico de rima, assim como para o seu conteúdo ideológico e/ou simbólico. Um pequeno índice temático (pp. 26-27) precede as traduções. O texto é bilingüe, como o de todas as traduções de Emily Dickinson no Brasil, exceto a de Manuel Bandeira.

Aíla explicita o seu método de trabalho que ela denomina mesmo de "transcrições", palavra freqüentemente utilizada por Augusto e Haroldo de Campos para caracterizar suas traduções: "Impôs-se de início o dilema entre a literariedade e a correspondência poeticamente melhor no nosso idioma. Não há solução exclusiva: cada poema vai exigir um equilíbrio especial entre a fidelidade ao texto e os aparentes afastamentos dele, para melhor aproximação, por meios diversos, de seu significado mais pleno".⁸

Aíla localiza de modo particularmente minucioso a especificidade do texto de Emily: "No caso especial de Emily Dickinson, traduzi-la, mesmo no sentido, lato que aqui se dá ao termo, importa em enfrentar, afora a absoluta singularidade de seu pensamento e

imagens, vários outros obstáculos previsíveis, numerosos demais para uma completa discriminação. Por exemplo: seu apelo ao monossilabismo, traço comum na lírica inglesa, levado por ela, entretanto, a extremos de encurtamento de palavras, a seu capricho; seu gosto de latinismos abstratos, de certo modo corporificados em sua arte — palavras-chave para as coisas do espírito, mobiliário da mente —, que, de regra, seriam favoráveis ao tradutor em línguas latinas, mas que se tornam, não raro, recalcitrantes a tratamento poético em qualquer outro idioma, senão o dela; a sintaxe compacta de seu estilo telegráfico-poético, ou a sintaxe desarticulada, deixando a descoberto as arestas da língua; o uso repartido de elipses e anacolutos, funcionando como uma frustração, ou como temerosa, ou coquete, esquivança da frase — e assim refletindo *moods* da personagem poemática; permutações da categoria gramatical das palavras — jogo a que ela se entrega com desembaraço shakespereano; um insistente manejo do modo subjuntivo (modo de sua personalidade?) e de outros arcaísmos que lhe sabiam bem; uso deliberado, das qualidades "New Englandy" do versc — concisão, síntese, imediatismo da mensagem, — e também do vocabulário referente à paisagem, flora e fauna típicas de sua região, como dos termos e expressões coloquiais e timbres próprios do mundo doméstico e profissional de sua província da Nova Inglaterra, como todo o sabor da fala viva dos habitantes dali".³

Esta clara consciência dos poderes poéticos de Emily Dickinson parece fruto do conhecimento dos melhores críticos e de uma leitura atenta e meditada durante muitos anos. Entretanto, é em vão que tentamos reencontrar na tradução os procedimentos poéticos que Aíla descreve com tanto detalhe. A discriminação do leitor acostumado com as nuances do texto se paralisa no momento da produção do equivalente em português. Como tradutora Aíla parece pôr entre parênteses seus conhecimentos da poética dicksoniana e produz poemas sentimentais e explicativos.

Aíla normaliza sistematicamente os usos heterodoxos de Emily Dickinson, o que fazem, aliás, todos os tradutores, exceto Augusto de Campos. Dois deles parecem ser "chocantes" para Aíla: as maiúsculas (que praticamente desaparecem) e os característicos travessões, que sofrem drástico corte. O poema 162 exemplifica bem estas transformações empobrecedoras.

My River runs to thee —
Blue Sea! Wilt welcome me?
My River waits reply —
Oh Sea — look graciously —
I'el fetch thee Brooks
From spotted nooks —
Say — Sea — Take me!

Meu rio corre até ti:
Mar azul, aceitas-me?
Meu rio espera resposta.
Ô mar, vê se me gostas.
Eu te trarei regatos
De escondidos regaços —
Dize, mar, vais-me levar?

O último verso, de feição particularmente moderna, onde a aliteração e o jogo gráfico (maiúsculas, **Sea** entre travessões) ganha um equivalente, ao mesmo tempo, prosaico (sem a leveza rítmica do original) e de registro mais elevado (com o pesado **dize**, anticolocual por excelência no contexto brasileiro). Sem falar na mudança de tom: o decidido **Take me!** passa a um contemplativo **vais-me levar?**, mais de acordo com certo padrão romântico e com o estereótipo da passividade feminina.

A tradução do poema 883 ilustra bem como "a sintaxe compacta de seu estilo telegráfico-poético" (tão bem caracterizada por Afla em seu posfácio) se torna explicativa em português.

The Poets light but Lamps —
Themselves — go out —
The Wicks they stimulate —
If vital Light

Inhere as do the Suns —
Each Age a lens
Disseminating their
Circumference —

Os Poetas acendem lâmpadas —
Eles próprios se apagam.
Os pavios que espevitam —
Se, ali, luz vital,

Como em sôis, ganha inerência —
Cada época, uma lente
Disseminando-lhes sua
Circunferência.

As mudanças de pontuação efetuadas por Aíla destroem a sintaxe telegráfica (tão característica dos modernistas brasileiros mais radicais, como Oswald de Andrade) e eliminam grande parte da força do poema. O texto brasileiro fica explicativo com o excesso de vírgulas, enquanto os pontos finais nos versos 2 e 8, (além de alterar profundamente o ritmo) "fecham" um poema, em essência, aberto. A alusão cede lugar à afirmação e pouco resta do estilo de Emily.

Apesar da falta de ousadia das soluções encontradas por Aíla, seu livro contém versos felizes (como o verso 8 do poema 744: "De seu sucinto recado") e constitui a primeira grande amostra da poesia de Emily Dickinson no Brasil. O leitor sensível, e que domine o inglês, poderá fazer um bom uso de suas traduções cotejando com o original ao lado.

A EMILY "FEMINISTA" de IDELMA

Em 1986 surge uma nova coletânea com 50 poemas de Emily Dickinson.¹⁰ A edição é bilingüe e, apesar de uma boa apresentação gráfica, bastante descuidada. O original inglês praticamente não contém as maiúsculas — uma das características da escrita da Emily — e os erros são inúmeros. A tradutora, Idelma Ribeiro de Faria, preferiu dar mais atenção ao "feminismo" de Emily Dickinson.

No prefácio, intitulado "O Mito de Amherst", Idelma insiste em aspectos ideológicos da obra de Emily, que teria sido "uma re-

ligiosa à sua maneira, uma livre-pensadora".¹¹ Comentando a incompreensão de Thomas Higginson, seu correspondente e "conselheiro", Idelma afirma: "Quanto a Higginson, o que teria levado a insurgir-se tão radicalmente contra sua "half-craked poetess"? Teria sido apenas a insubordinação da poetisa aos cânones literários por ele defendidos? Não haverá aí também certa dose de indisposição ante o surgimento de uma mulher cuja palavra inaugural era adensada por idéias totalmente libertas, não apenas no plano da arte mas ainda no sentido místico-religioso e no de tradição social? Faltando-lhe sensibilidade para apreender e apreciar as inovações de Emily, não se teria irritado ante um talento feminino que o deixava de certa forma perplexo? Higginson era considerado defensor dos direitos da mulher. Mas que direitos seriam esses delineados há mais de um século de nossa época? Em que estreitíssimos limites estariam condicionados?"¹²

Preocupada, como está, principalmente pela "mensagem", não é de espantar que Idelma tome as maiores liberdades em sua tradução, adaptando o sempre surpreendente texto de Emily a formas mais "normais" e que apresentem menos obstáculos à transmissão clara das idéias. O poema 1.732, cujo original inglês está impresso com várias incorreções de pontuação, é traduzido de maneira particularmente "livre".

My life closed twice before its close.
It yet remains to see
If Immortality unveil
A third event to me

So huge, so hopeless to conceive
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all we weed of hell.

Minha vida duas vezes
Encerrou-se antes do fim;
Outro evento para mim
Incrível, sem esperança,

Imenso como os primeiros
Talvez se oculte no Eterno.
O que sabemos do céu
— O adeus —
É o que nos basta do inferno.

Idelma altera o número de versos e altera os próprios versos, destruindo completamente a força epigramática das duas linhas finais e produzindo um enfático e retórico "— O adeus —", solução explicativa e estranha ao delicado modo alusivo de Emily.

O prosaísmo mais pálido caracteriza as traduções de Idelma. Assim no célebre poema 67 os sintéticos versos 3 e 4 "To comprehend a nectar / Requires sorest need" sofreu um verdadeiro massacre: "O que faz compreender um néctar / É a sede e o anseio de o provar.

De todas as traduções de Emily esta é, sem dúvida, a mais apressada e antipoética.

EMILY CONCRETA

Com Augusto de Campos,¹³ Emily Dickinson encontra, finalmente, no Brasil, uma dicção paralela à sua. Como os seus antecessores, Augusto tem plena consciência da radicalidade da poesia de Emily Dickinson: "a densidade / de sua linguagem poética / a faz mais atual do que a de Whitman / nenhum poeta norte-americano/(nem mesmo emerson ou poe) / tinha levado tão longe / a elipse e a condensação do pensamento / ou a ruptura sintática / até a pontuação foi por ela liberada / travessões interceptam os textos / substituindo vírgulas e pontos / e dando aos poemas / uma fisionomia fragmentária / já totalmente moderna".¹⁴ A grande diferença é que Augusto ousa — como é de seu costume — realizar em português as belas violências sintáticas e de pontuação presentes no original inglês. O que para os outros constituiria um salto no escuro, para Augusto não é nada mais do que a consequência lógica de seus princípios poéticos, já aplicados com eficácia em suas inúmeras traduções anteriores.

É preciso possuir certa consciência da legitimidade para alterar, com o objetivo de manter o espírito poético original. Ou seja, inventar em português um jogo análogo, mesmo abandonando palavras que pareciam essenciais, como no poema 21,¹⁵ o primeiro dos dez poemas traduzidos por Augusto.

We lose — because we win —
Gamblers — recollecting which
Toss their dice again!

Um perde — o outro ganha —
Jogadores jogados
Lançam de novo os dados!

A simetria "we... we" foi substituída com por não ortodoxa "um... o outro" e a relação causal "because" desaparece. Apesar desta "infidelidade", o tom não poderia ser mais dicksoniano. A pontuação do segundo verso não parece ter sido alterada devido à sua "estranheza" (como acontece com os outros tradutores - normalizadores) mas porque não cabia dentro da solução encontrada "Jogadores jogados", em que a aliteração (de par com um jogo conceitual fiel, ao mesmo tempo, à estética de Emily e à da própria poesia de Augusto de Campos) desempenha uma função análoga à do travessão do original. O último verso contém um lance típico das traduções de Augusto: "Lançam de novo os dados!" remete à poesia de Mallarmé, aparentado subitamente a Emily Dickinson. É o método das citações, que Augusto já empregou em outros trabalhos, incorporando palavras e ou expressões conhecida do leitor brasileiro (por exemplo, de Caetano Veloso) na tradução de obras de grandes poetas estrangeiros.

A extrema habilidade de Augusto de Campos se revela na maneira desenvolta com que ele utiliza expressões do português coloquial brasileiro ao lado de formas sofisticadas. Todos os registros são válidos desde que se capte a poesia entre as palavras do original. Exemplo representativo desta atitude são os versos 3 e 4 do poema 288.

Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise — you know!

Então somos um par?
Não conte! Podem espalhar!

Aqui Augusto consegue a façanha de inventar um equivalente mais sintético que o original, quando a tendência geral dos tradutores brasileiros é produzir um texto mais extenso que em inglês. Augusto demonstra, na prática, como o poder de síntese em uma língua determinada parece ser mais questão de tradição literária que simples condicionamento ou determinação de estruturas morfo-sintáticas. (Algo semelhante encontramos em Borges, em que o castelhano, tradicionalmente palavroso, se torna sinônimo de limpidez condensada.)

Em suas traduções dos poetas provençais¹⁶ e de e.e. cummings,¹⁷ Augusto já havia demonstrado a extrema flexibilidade do seu português poético, encontrando combinações surpreendentes pela força de condensação. A última estrofe do poema 642 ilustra bem esse trabalho de reinvenção. Poderíamos dizer que os versos de Emily foram profundamente lidos e pensados e, a partir deles, em espelho, foram construídos versos por um poeta brasileiro na mesma "frequência de onda" poética.

And since We're mutual Monarch
How this be
Except by Abdication —
Me — of Me?

E se ambos somos Rei
Que outro Fim
Salvo abdicar —
Me — de Mim?

A operação de reescritura foge à seqüência "palavra por palavra" e traduz unidades poéticas. "We're mutual" dá um econômico "ambos somos", "Monarch" vira "Rei" e a aliteração em m se transforma em aliteração em s. O difícil "Except by Abdication" resul-

ta em "Salvo abdicar —", com mudança de substantivo para infinitivo (o substantivo seria muito longo e pesado) e o hífen colocado no final do verso (à Mallarmé) funciona em termos visuais e rítmicos, como o onipresente travessão de Emily. Ao mesmo tempo obtém-se um verso "Me — de Mim" que se diria "impossível" em português.

A dimensão das inovações de Augusto de Campos ao traduzir Emily Dickinson é mais claramente visível quando colocamos sua versão do poema 67 ao lado da realizada por Aíla de Oliveira Gomes.¹⁸

Success is counted sweetest
By those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need.

Not one of all the purple Host
Who took the flag today
Can tell the definition
So clear of Victory

As he defeated — dying —
On whose forbidden ear
The distant strains of triumph
Burst agonized and clear!

Aíla:

Vencer parece mais doce
Àqueles que nunca vencem,
Melhor saboream um nêctar
Os que na sede esmorecem.

Nenhuma das purpúreas hostes
Que hoje empunharam o pendão
Poderá dar da Vitória
Mais clara definição

Que o vencido moribundo:
Em ouvidos proibidos
Os sons distantes do triunfo
Irrompem agônicos, nítidos.

Augusto:

O sucesso é mais doce
A quem nunca sucede.
A compreensão do néctar
Requer severa sede.

Ninguém da hoste ignara
Que hoje desfila em glória
Pode entender a clara
Denota da Vitória

Como esse — moribundo —
Em cujo ouvido o escasso
Eco oco do triunfo
Passa como um fracasso!

Em uma erudita nota, em apêndice, Afla analisa detidamente o esquema métrico e rítmico do poema, assim como sua estrutura temática. Fiel a essa concepção, sua tradução segue o original de perto nesses itens, "esquecendo" o principal: os procedimentos propriamente poéticos, ou seja o jogo entre som e sentido. Augusto, por seu lado, aposta nessa tensão dialética para fabricar versos especialmente felizes como "A compreensão do néctar / Requer severa sede" e os muito livres últimos "Eco oco do triunfo / Passa como um fracasso!"

O português poético de Augusto de Campos (como o de Fernando Pessoa traduzindo Poe) parece concorrer tranquilamente com o poder de síntese e musicalidade do texto inglês. É claro que se poderá objetar que Augusto traduz os mais diferentes poetas utilizando procedimentos parecidos, fórmulas expressivas bem a seu gosto particular. Isto não deixa de ser verdade mas é sendo ele próprio (como Fitzgerald traduzindo Omar Khayyam) que conseguiu reinventar certos grandes achados da poesia universal em língua portuguesa.

O fato é que, a partir das recriações de Augusto, já não se poderá traduzir Emily Dickinson no Brasil como antes. Um novo alto padrão foi estabelecido e a comparação será inevitável, obrigatória. E o feito de Augusto de Campos representa mais um passo decisivo da entrada da poesia brasileira na modernidade, no longo processo brasileiro de apropriação do melhor da poesia internacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ¹Folhetim (Folha de São Paulo), 23/01/87, p. 10.
- ²Há, em Portugal, uma importante edição de **80 poemas de Emily Dickinson**, realizada pelo sempre irrequieto Jorge de Sena (Edições 70, Lisboa 1978), que analisaremos em outro artigo.
- ³Seguiremos, nas citações, a numeração dos poemas estabelecida por Thomas H. Johnson, em sua edição de **The Complete Poems of Emily Dickinson**, Faber and Faber, London, 1975.
- ⁴Publicado inicialmente em **Poemas traduzidos**, Revista Acadêmica, 1945 e reproduzido em sucessivas edições do volume **Estrela da vida inteira** (Rio, José Olympio Editora), que reúne a obra poética completa de Manuel Bandeira.
- ⁵Perspectiva, São Paulo, 1977, pp. 85-90.
- ⁶É provável que Mario Faustino tenha utilizado uma edição norte-americana onde os poemas estão com título (na edição canônica de Thomas H. Johnson todos os poemas aparecem sem título).
- ⁷T.A. Queiroz, Editar/EDUSP, São Paulo, 1985.
- ⁸Op. cit., p. 151.
- ⁹Op. cit., pp. 151-152.
- ¹⁰**Poemas**, Hucitec, São Paulo, 1986.
- ¹¹Op. cit., p. 16.
- ¹²Op. cit., p. 18.
- ¹³"Emily, o difícil anonimato" in **O Anticrítico**, Companhia das Letras, São Paulo, 1986, pp. 105-119.
- ¹⁴Op. cit., p. 108.
- ¹⁵Op. cit., p. 112.

¹⁶ **Mais Provençais**, Editora Noa Noa, Florianópolis, 1982.

¹⁷ Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

¹⁸ **Emily Dickinson - uma centena de poemas**, T.A. Queiroz Editor/
EDUSP, São Paulo, 1985, p. 328.