

Emily Dickinson: da obra ao rabisco

Adalberto Müller

A POESIA NA MANSARDA

Se há uma ficha que demora a cair em relação à recepção de Emily Dickinson é a que diz respeito à contradição de sua obra: por um lado, ela é moderna, e até popular: poetas como Juan Ramón Jiménez (em 1919) e Manuel Bandeira (em 1928)¹ escreveram sobre ela e a traduziram; filmes e séries recentes discutem sua vida; inúmeros cantores do universo *pop* e alternativo compõem sobre ou a partir de seus poemas;² até poetas de vanguarda como Augusto de Campos a incluíram em seu *paideuma*;³ por outro lado, sua obra não foi editada em vida, não passou pela experiência gráfica, permanecendo na forma do manuscrito, sendo apenas editada postumamente.

Ora, creio que não se deveria desprezar o significado real de uma obra manuscrita e não publicada ante o que chamamos hoje de literatura: o fato de que ela não tenha passado por uma *mediação editorial*, mediação tipicamente industrial-capitalista e moderna, que envolve um sistema social:⁴ numa primeira etapa, atores como o editor, o produtor, o revisor, o tipógrafo, o paginador, o capista, o encadernador; e, numa segunda etapa, a distribuição, a publicidade, a venda, a crítica e a leitura massiva – e eventualmente a atuação do próprio autor, como uma performance que influencia a venda, a crítica e até mesmo o sentido

¹ Sobre os tradutores de Dickinson no universo ibero-americano/brasileiro, ver: MÜLLER, Adalberto. Dickinson Latina: Imaginary Geography. In: MILLER, Cristiane; SÁNCHEZ-EPPLER, Karen (ed.). *The Oxford handbook of Emily Dickinson*. Oxford: OUP, 2022.

² Apenas para mencionar casos mais expressivos: o filme *A quiet passion* (2016, dir.: Terence Davies); a série *Dickinson* (2020-21), na Apple TV+ (com Hailee Steinfeld e Ellen Hunt); o álbum *Evermore* (2020), de Taylor Swift, com várias referências a Dickinson; a canção “I felt a funeral in my brain”, de Andrew Bird com Phoebe Bridgers (2022). Proximamente, o Banco do Brasil apresentará o espetáculo teatral *Eu sou ninguém*, inspirado na vida e obra de Dickinson (dramaturgia Adalberto Müller e Miriam Virna).

³ DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Traduções de Augusto de Campos. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

⁴ SCHMIDT, Siegfried J. From literary discourses to the social system of literature. *Thesis Eleven*, Nova York, v. 29, n. 1, p. 95-104, 1991.

de sua obra.⁵ Diante desse complexo que é a literatura considerada do ponto de vista da sua medialidade,⁶ pode-se dizer que Emily Dickinson ou é uma escritora arcaica (pré-capitalista, pré-moderna) ou simplesmente uma autora anônima.

Essa contradição se torna mais interessante quando se pensa que, por um lado, mesmo usando a forma manuscrita, sua poesia não deixava de colocar problemas gráficos (como o uso peculiar de pontuação); de antecipar possíveis escolhas editoriais e de paginação (com a produção dos “fascículos” ou “poemas-envelope”); e até mesmo de criar um sistema de circulação (distribuição) em cartas por meio de uma rede (*network*) de leitores e de críticos, a quem os poemas eram cuidadosamente selecionados e enviados. Por outro lado, os problemas editoriais que sua obra manuscrita coloca – e que terão grande impacto na tradução dessa obra⁷ – têm provocado grandes dissensos críticos e uma pluralidade de formas de editar e compreender sua obra. Essas contradições serão o objeto do que vamos demonstrar aqui, que é a ideia de que a obra de Dickinson tem que ser entendida a partir da precariedade existente entre a *intentio* autoral e a recepção pública, e a esse interstício dou o nome de sutura, pensando na costura que se faz sobre o tecido vivo – sobre o texto que vive.

Tomemos inicialmente um poema sobre o tema partindo do manuscrito, de suas transcrições e de duas traduções.

⁵ SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

⁶ MULLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Medialidade: encontros entre os estudos literários e os estudos de mídia. *Contracampo*, Niterói, n. 19, p. 125-136, 2008.

⁷ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos. Tradução e notas de Adalberto Müller. Prefácio de Cristanne Miller. Brasília, DF: Ed. UnB; Campinas: Ed. Unicamp, 2020. p. 800-839.

FIGURA 1⁸

Publication. is the Auction
 Of the Mind of Man.
 Pours - a purifying
 For so foul a thing

 Possibly - our Use - would
 rather
 From our Earth - go
 White - Unto the White-Creator
 Than incur - Our Error -

 Thought belong to them who
 gain it -
 Then - to them who bear
 Its Corporeal Illustration - Sell
 The Royal Air -

 In the Parcel - to the Merchant
 Of the Humane Grace -
 But produce no Human Spirit
 To disgrace of Price -

Fonte: https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12175784.

⁸ DICKINSON, Emily. Manuscrito 59b. Disponível em: https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12175784. Acesso em: 3 out. 2023.

QUADRO 1

<p><i>Publication – is the Auction Of the Mind of Man – Poverty – be justifying For so foul a thing</i></p> <p><i>Possibly – but We – would Rather From Our Garret go White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow</i></p> <p><i>Thought belong to Him who gave it Then – to Him Who bear It's Corporeal illustration – sell The Royal Air –</i></p> <p><i>In the Parcel – Be the Merchant Of the Heavenly Grace – But reduce no Human Spirit To Disgrace of Price – (A)</i></p>	<p>Publicação – é o Leilão Da Mente do Homem – Pobreza – até justifica Por coisa tão insana –</p> <p>É possível – mas Nós – antes deixaríamos Nossa Mansarda – Em Branco – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve –</p> <p>Pensamento pertence Àquele que o deu [Mais] Que – Àquele Que usa – Sua ilustração Corpórea – vende O Ar Real –</p> <p>Em Lotes – é o Mercador Da Graça Celeste – Mas não reduza o Espírito Humano À Desgraça do Preço – (B)</p>
<p><i>Publication – is the Auction Of the Mind of Man – Poverty – be justifying For so foul a thing</i></p> <p><i>Possibly – but We – would rathe From Our Garret go White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow –</i></p> <p><i>Thought belong to Him who gave it Then – to Him Who bear It's Corporeal illustration – sell The Royal Air –</i></p> <p><i>In the Parcel – Be the Merchant Of the Heavenly Grace – But reduce no Human Spirit To Disgrace of Price – (C)</i></p>	<p>Publicar – é o Leilão Da nossa Mente – Pobreza – Uma razão De algo tão deprimente</p> <p>Mas Nós – antes, em Greve, Da Mansarda ir, sem cor, Branca – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve</p> <p>A Ele o nosso Pensamento Pertence – A Ele Que encomenda Sua ilustração Corpórea – a Venda Do Real Alento –</p> <p>Mercar, sim – o que emana Do Celeste Endereço – Sem reduzir a Alma Humana – À Desgraça do Preço – (D) 99</p>

Já da transcrição diplomática (A) à transcrição usada por Johnson⁹ (C) notamos uma primeira disparidade na diferença entre a linha e o verso: no primeiro verso da segunda estrofe, a linha termina em “*would*”, mas o verso termina em “*rather*”, e sabemos-lo por três razões: 1) a falta de espaço na folha; 2) o uso de minúsculas; a escansão dos versos de sete e cinco sílabas (uma medida menos frequente em Dickinson, que usa quase sempre o *common metre*, ou seja, versos de oito e seis sílabas, ou tetrâmetros e trímetros). O problema editorial surge entre o terceiro e o quarto verso da terceira estrofe, pois a palavra “*sell*” deveria, seguindo o padrão métrico, estar no verso seguinte, mas ocorre que depois dela o “*The*” vem capitalizado, indicando um começo de verso. Embora seja idiossincrático em Dickinson o uso de maiúsculas inesperadas – como no adjetivo em vez de no substantivo em “*Corporeal illustration*” –, não há registros do uso da maiúscula no artigo definido “*the*”, a não ser em raros casos de ênfase – o que não ocorre aqui, sobretudo porque o artigo definido vem seguido de duas palavras grafadas com maiúsculas.

Fiz uma tradução (B) da transcrição diplomática para comentar algumas escolhas de outras traduções, como a de Augusto de Campos (D). Observe-se que a primeira palavra, “*Publication*”, não foi vertida por Augusto de Campos (D) como “*Publicação*”, mas sim com a forma verbal (infinitiva) “*Publicar*”. Assim também fizeram outras duas tradutoras, Aíla de O. Gomes¹⁰ e Ana L. Amaral,¹¹ talvez para buscar um verso mais curto. A condensação elíptica dos versos, aliás, é a marca de Augusto de Campos, tradutor que a meu ver melhor entendeu o caráter de extrema compressão da sintaxe dickinsoniana. Mas por mais que “*Publicar*” seja uma boa opção métrica, creio que vale pensar o que é mesmo “*Publication*” aqui.

É preciso antes de tudo assinalar que Emily Dickinson tinha consciência de que escrevia dentro de um sistema literário desenvolvido, um sistema que, aliás, era um dos mais pujantes do mundo, com grandes editoras comercializando livros e auferindo lucros importantes, com crítica especializada e espaços de crítica em jornais e revistas de grande circulação e um público leitor exigente, frequentemente dispondo de boas bibliotecas particulares e/ou públicas à sua disposição (como era o caso da família Dickinson), e, sobretudo, com um sentido de prestígio e importância social dos escritores junto à sociedade. Tudo isso foi tematizado, aliás, por um contemporâneo de Dickinson que fez muito sucesso, Herman Melville, em seu romance *Pierre*;

⁹ DICKINSON, Emily. *The poems of Emily Dickinson*. Edição: Thomas H. Johnson. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

¹⁰ DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. Tradução: Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1984. p. 193.

¹¹ DICKINSON, Emily. *Duzentos poemas*. Tradução: Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio d'Água, 2014. p. 251.

or, *the ambiguities* (1853), uma sátira virulenta da reação de autores “criativos” com um mercado editorial tão inescrupuloso e brutal quanto o mercado de carnes ou de roupas.

Além de se espelhar frequentemente em escritoras de grande sucesso que enfrentaram o mercado editorial masculino usando táticas inteligentíssimas – como as irmãs Brontë, Elizabeth Barrett Browning e George Eliot (Mary Ann Evans) –, Dickinson cultivou uma amizade literária (e afetiva) com Samuel Bowles (editor do *Springfield Republican*, um dos jornais de maior circulação nos Estados Unidos) e com Thomas Wentworth Higginson, figura chave no abolicionismo e no transcendentalismo literário americano, colunista literário da *Atlantic Monthly* (ou *The Atlantic*), a mais importante revista literária americana. E não nos esqueçamos que, além de ler diariamente livros, jornais e revistas, Dickinson estava perto de Boston, que era então o grande centro cultural e literário da América.

O termo “*Publication*” tem então um peso grande na vida da jovem poeta. Se lermos o seu dicionário mais usado, o *Webster* de 1844 (que ela comparava à Bíblia e à obra de Shakespeare), encontramos as seguintes definições para *publication* e para *publish*:

publication, n. [ME < OFr < L.; see **publish**, v.]. Marketing; general release; commercial distribution; sale of an author’s creation; issue of a book; printing of a written work for distribution to the general public; [fig.] fame; exposure; disclosure; revelation to common knowledge.

publish (-ed, -es), v. [ME < OFr < L. *pūblicāre*, make public, publish, confiscate; see public, adj.] A. Utter; produce; convey; transmit; bring forth; express audibly; communicate generally; share verbally; [fig.] sing; chirp; emit vocally; chant aloud. B. Appear; materialize; emerge; issue; release; come into view. D. Display; exhibit; show; become manifest. D. Duplicate; make an exact copy available for viewing; [fig.] photograph; illustrate; illuminate.¹²

Não é difícil perceber que Dickinson está sendo bastante específica, e, ainda mais, pensando na forma do livro, para a qual o projeto dos *fascículos* tendia em 1863, data em que esse poema aparece copiado no fascículo 37 (do qual vêm os furos de agulha para a costura, na lateral esquerda da página). Esse fascículo, aliás, fala muito sobre o conflito entre o público e o privado, entre a exibição e o recolhimento, entre

¹² PUBLICATION. In: EMILY Dickinson Lexicon. Provo: Brigham Young University, c.2007-2023. Disponível em: <https://edl.byu.edu/lexicon/term/646593>. Acesso em: 15 ago. 2023; PUBLISH. In: EMILY Dickinson Lexicon. Provo: Brigham Young University, c.2007-2023. Disponível em: <https://edl.byu.edu/lexicon/term/646595>. Acesso em: 13 set. 2023.

a fama e anonimato. Num dos poemas, lemos que a melhor peça de teatro é aquela que se faz “depois que o Público se dispersa/e Fecha o Guichê –”, e assim prossegue:

QUADRO 2

<p><i>“Hamlet” to Himself were Hamlet – Had not Shakespeare wrote – Though the “Romeo” left no Record Of his Juliet,</i></p> <p><i>It were infinite enacted In the Human Heart – Only Theatre recorded Owner cannot shut –</i></p>	<p>[“Romeo”] leave</p> <p>[were] tenderer</p> <p>Never yet was shut</p>
<p><i>“Hamlet” seria o espelho de Hamlet Sem Shakespeare e sua caneta – Mesmo se “Romeu” não deixou Retrato De sua Julieta</i></p> <p><i>Todo dia se encena um ato No Coração Humano – Único Teatro que abre Todo dia do ano –</i></p>	<p>[não] deixasse</p> <p>Suave [se encena]</p> <p>que [não fecha]¹³</p>

Mesmo sem a encenação (e sem o jogo de espelhos da encenação), Hamlet é Hamlet (um jogo curioso de espelhos aqui), assim como o amor de Romeu e Julieta existe sem que haja uma forma de “record” – que é uma forma de registrar para publicar, também. Em outros termos, há uma aposta na intimidade contra a exposição, o que é o tema central no poema “Publication” e em toda a vida e a obra de Dickinson. Por isso mesmo, as anotações que ela faz à margem do poema (camadas hoje de “alternativas”) permanecem como hesitações que não se resolvem em um texto que quer permanecer se encenando para si mesmo e para o “coração humano”, um texto vivo, que só se fecha em sutura.

Daí porque Publicação equivale a Leilão – uma forma de expor e vender publicamente, como ainda se faziam com os escravos, humanos transformados em mercadorias: a abolição ou “Emancipation Proclamation” é assinada por A. Lincoln justamente em 1863. A rima interna de “Publication” e “Auction” (que os tradutores de língua portuguesa evitam) não é casual e não soa mal: pelo contrário, ela rima em todos

¹³ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 724-725.

os sentidos, inclusive o político, com a “Emancipation Proclamation”, de Lincoln. O espaço íntimo da poesia é, portanto, um espaço onde se encena uma outra política: se lá fora não há que se leiloar os corpos, aqui não há que se leiloar a mente – a não ser que se cometa uma coisa tão desumana (“*so foul a thing*”) para sair da pobreza.

Poderíamos pensar aqui num eco da amizade literária de Dickinson com Benjamin Franklin Newton, o secretário do escritório de advocacia de seu pai, de origem humilde, que Dickinson considerava seu “preceptor” (Carta 153), e que morreu muito jovem, abrindo feridas existenciais em Dickinson; ou na amiga-amante Susan Gilbert (Dickinson), também pobre e com ambições intelectuais e artísticas, mas que escolhe casar-se com o irmão de Emily para sair da pobreza. Sabemos que Susan tentava dar impulso à carreira literária de Dickinson, havendo enviado alguns de seus poemas para publicação em jornais e revistas, e é bem provável que o poema esteja “endereçado” a ela. Mas também podemos ver um poema como uma resposta velada a dois “editores” que Dickinson acalentava, até esse período, como possíveis responsáveis pela publicação de sua obra, T.W. Higginson e Samuel Bowles.

“É possível –”: a segunda estrofe começa como uma resposta a tudo isso (o “leilão” literário-editorial, a luta contra a pobreza), mas o lugar do poeta é a Mansarda (“*Garret*”), espaço no sótão das casas da Nova Inglaterra geralmente alugados para estudantes ou pessoas conhecidas incapazes de manter uma vida econômica estável. O uso do termo “mansarda” em minha tradução (abaixo) remete diretamente ao poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), de quem Dickinson é uma “precursora” em muitos sentidos:

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre o que não nasceu para isso;
 Serei sempre só o que tinha qualidades;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada.

Se há um gesto moderno (no sentido estético, de vanguarda) em Dickinson, este é justamente o da recusa, que lembra a recalcitrância do Bartleby de Melville: “*I would prefer not to*”. Como em Álvaro de Campos, ainda que não more na mansarda, Dickinson cria para si uma mansarda literária – até que se fecha em seu quarto. Quarto que não era bem uma mansarda: com suas quatro janelas muito grandes,

dando para a aurora e para o poente, Dickinson via e ouvia toda a cidade e o campo como um *home theater* – protegida por cortinas e pela roupa branca, que aumentavam a sua invisibilidade social. Aliás, o branco cumpre uma função importante aqui.

QUADRO 3

<p><i>but We – would rather From Our Garret go – White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow –</i></p>	<p>É possível – mas Nós – antes Deixaríamos Nossa Mansarda – Em Branco – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve –</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A frase enigmática, que abusa do hipérbato e da elipse, poderia ser lida assim: mas nós teríamos preferido ir/preferiríamos ir Branca[s] para/em direção ao Criador Branco, do que investir [em] nossa [própria] neve [branca]. Em primeiro lugar, o branco é a imagem da pureza na tradição puritana em que Dickinson foi criada. Sabemos que o vestido branco que Dickinson costurou e passou a usar nos anos finais da reclusão é o mesmo que ela queria usar no caixão, para encontrar (o quanto antes!) o “Branco Criador”, ou a Suprema Perfeição, que será descrito como aquele que criou a “Ideia” de quem as criaturas são a “Ilustração corpórea”. Nesse estranho (*uncanny*) jogo de espelhos metafórico, o branco pode ser visto também como a página em branco (sentido que eu uso em minha tradução, abaixo). Mas de que trata a comparação “*we would rather... than*”, “preferimos isso... a”? Isso depende do sentido ambíguo (e dificilmente traduzível) de “*invest*”, que pode significar enfeitar e investir. Em ambos os casos, parece que, à poeta, a página em branco é melhor do que “enfeitar a neve”, ou seja, chover no molhado, ou melhor que investir no nada (e aqui a neve fria parece ser o mercado branco e frio).

As estrofes seguintes não são menos enigmáticas e estranhas que essa. Conforme descreveu Cristanne Miller em seu estudo seminal sobre o estilo de Dickinson, ela usa e abusa de características de compressão, disjunção, repetição, elipse, inversão, mistura de elementos lexicais e deslocamentos semânticos, criando uma linguagem retorcida, uma “*ungrammar*”¹⁴ que muitas vezes torna o poema ilegível, ou mantém qualquer significação em suspenso – e a isso damos o nome de sutura,¹⁵ para pensar em como manter, na tradução, características desse

¹⁴ MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: a poet's grammar*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

¹⁵ MÜLLER, Adalberto. *Stitch and suture: translating Emily Dickinson in Brazil*. *The Wenshan Review of Literature and Culture*, Taipei, v. 15, n. 1, p. 147-157, 2021.

estilo. Na terceira estrofe, há um confronto entre quem “dá” (cria) a Ideia e quem a “suporta”, ou seja, quem anda com ela e a vende de porta em porta como quem vende o “Ar Real”. Finalmente, na última estrofe, admite-se a “venda” e até o “Mercador” – mais um eco do *Mercador de Veneza*, muitas vezes citado por Dickinson,¹⁶ que leva Antonio a vender um quilo de sua própria carne (ou seja, a sua vida) ao judeu Shylock para que seu amigo Bassanio se casasse com Portia. Também é possível que se vendam lotes (“*parcel*” é originariamente um pacote de mercadorias vendidas em conjunto) da Ideia, mas não se deve submeter o “Espírito Humano” – a criatividade, a poesia – à desgraça do preço. Dickinson parece agir aqui com a astúcia de Portia, que salva Antonio, impondo que Shylock corte o quilo de carne de Antonio sem derramar uma gota de sangue! O poema termina assim como a peça shakespeariana, com a humilhação do Shylock literário, o editor, que quer transformar a “celeste graça” da inspiração e da intimidade na “desgraça do preço” da mercadoria. Por isso, o poema também retorna ao início: “Publicação – é o Leilão”.

Publicação – é o Leilão
 Da Mente Humana –
 Pobreza – até justifica
 Coisa tão desumana

É possível – mas Nós – deixamos
 A nossa Mansarda breve
 Em Branco – ao Branco Autor –
 Ao invés de investir – na Neve –

A Ideia pertence a Quem criou –
 Mais – que a Quem suporta a
 Ilustração Corpórea – e vende
 O Ar Real – de porta em porta –

Em Lotes – Seja o Mercador
 Daquela Celeste Graça –
 Mas não reduza o Humano Espírito
 À Desgraça do Preço –¹⁷

¹⁶ Por exemplo, no famoso poema “I asked no other thing – Brazil?” (DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 628).

¹⁷ *Ibid.*, p. 735-737.

DOS FASCÍCULOS AOS RABISCOS

A publicação póstuma da obra de Dickinson é uma história que já completou 130 anos e está longe de ser um ponto pacífico. Na primeira edição (1890),¹⁸ levada a cabo pelo mesmo T.W. Higginson (já arrependido de a ter ignorado) e por Mabel Loomis Todd, contava-se pouco mais de uma centena de poemas. Por volta dos anos 1930 (quando Dickinson era louvada pelos poetas imagistas e pela nova crítica), já se conheciam quase 500 poemas, além das cartas, que começaram a se tornar cada vez mais apreciadas. Quando Thomas H. Johnson publica a primeira edição crítica, o número salta para 1.775 poemas numerados e organizados cronologicamente, contendo as alternativas e as variantes. Em 1981, Ralph W. Franklin publica uma edição fac-similar dos “fascículos”, mas abandona o projeto, e publica depois (1998)¹⁹ uma nova edição crítica com 1.789 poemas, também com os alternativas e variantes, mas discordando em muitos pontos da datação de Johnson e vinculando os poemas aos fascículos e aos “sets” (folhas soltas, que seriam possivelmente transformados em fascículos). Nos anos 1980-1990, a crítica salienta cada vez mais a importância dos fascículos enquanto método autoral-editorial de Dickinson,²⁰ por outro lado, uma visão editorial feminina e feminista se impõe cada vez mais, contestando o trabalho catalográfico e esquemático de Johnson e Franklin. Em 1998, Ellen L. Hart e Martha N. Smith²¹ publicam as cartas de amor de Dickinson a Susan, nas quais os poemas aparecem em transcrição diplomática. Martha Nell Smith levará a cabo a publicação da obra integral de Dickinson num *website* contendo os manuscritos e as diferentes formas de transcrição (edickinson.org). Duas outras editoras mulheres prosseguem editando a obra de Dickinson ainda hoje: Crisianne Miller e Marta L. Werner.

Coube a Crisianne Miller retomar o trabalho abandonado por Franklin e publicar os fascículos, mas integrando-os aos “sets” (folhas soltas) e ao restante da obra poética. A edição de Emily Dickinson *Poems as she preserved them*, que Miller publicou em 2015 pela Harvard Press, incorpora as alternativas aos versos dos poemas, mas exclui as variantes, porque o próprio título já aponta para o conceito:

¹⁸ DICKINSON, Emily. *Poems*. Edição: Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. Boston: Roberts Brothers, 1890.

¹⁹ DICKINSON, Emily. *The poems of Emily Dickinson*. Edição: Ralph W. Franklin. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

²⁰ CAMERON, Sharon. *Choosing not choosing: Dickinson's fascicles*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

²¹ HART, Ellen Louise; SMITH, Martha Nell (Org.). *Open me carefully: Emily Dickinson's intimate correspondence to Susan Huntington Dickinson*. Ashfield, MA: Paris Press, 1988.

os poemas são apresentados “tal como ela os preservou”, já que muitas variantes derivam de cartas ou de manuscritos perdidos ou copiados por terceiros. A edição de Miller demonstra duas coisas importantes: primeiro, a edição integral dos fascículos revela o empenho de Dickinson, entre 1858 e 1865, em criar algo como um projeto editorial, pois os fascículos recebiam um tratamento próprio que envolvia a escolha, a revisão, a cópia, a disposição na página, e, por fim, a dobra e a costura. Ainda hoje, inúmeros trabalhos se dedicam a entender o empenho autoral-editorial dos fascículos.²² Em segundo, Miller destaca, além das alternativas (que criam hesitações de sentido e revelam a sutura sob a costura), a circulação e o endereçamento dos poemas.

Em conjunto, a edição de Crisianne Miller também revela que os poemas de Dickinson são tão histórico-circunstanciais quanto “metafísicos” ou “universais”. Esse trabalho que funde história e crítica textual revela que Emily Dickinson, em que pese a reclusão, era uma mulher do seu tempo, plenamente engajada com questões políticas e sociais, e que, ao mesmo tempo, desenvolveu um projeto literário tão tenaz quanto irreverente, que estava na contramão daquilo que o sistema e o mercado literário impunham. Como no poema “Publication – is the Auction”, em que Dickinson vai apresentando os “lotes” da divina graça da poesia, mas não submete seu espírito à “desgraça do preço”, o mercado. Lembremos que estamos falando não de qualquer mercado, mas do coração do mercado capitalista que se formava na América no tempo em que Dickinson escrevia. O mesmo mercado que deixou Herman Melville morrer faminto e anônimo em Nova York. Como Bartleby, já dissemos, Dickinson disse ao mercado: “*I would prefer not to*”.

Ao contrário das antologias de Dickinson que ainda circulam no Brasil e em outros países, muitas das quais embaralham mais ainda a relação entre escrita e história, apresentando os poemas sem qualquer ordem que não a da escolha subjetiva do tradutor, retirando-os de qualquer contexto, como se fossem espécimes raros de um gabinete de curiosidades, a tradução da *Poesia completa*²³ no Brasil tenta seguir o esforço realizado por Crisianne Miller de situar Dickinson em seu tempo e *também* em seu modo de pensar a literatura. Assim, trata-se de uma decisão – a do tradutor – que é acima de tudo ética. Evidentemente, para leitores acostumados com a intensidade de algumas antologias – uma edição de poemas

²² CAMERON, Sharon. *Choosing not choosing: Dickinson's fascicles*; SOCARIDES, Alexandra. *Dickinson unbound: paper, process, poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

²³ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. II: Folhas soltas e perdidas. Tradução e notas Adalberto Müller. Brasília, DF: Ed. UnB; Campinas: Ed. Unicamp, 2021.

selecionados a dedo, todos de forte impacto estético –, a leitura dos mais de 1.800 poemas da *Poesia completa*, com seu aparato crítico, pode parecer cansativa. Mas é um trabalho que se pauta menos pela escolha e exclusão do que pelo acompanhamento e inclusão. Como eu disse numa entrevista: algumas antologias de poesia de Dickinson – como as de Augusto de Campos – são como a *haute-couture*; meu trabalho é o *prêt-à-porter*, no sentido de que ele torna acessível a todos os leitores a costura e a sutura de Dickinson, as suas escolhas e as suas indecisões, o trabalho da artista inovadora que cria modelos únicos e o trabalho da artesã que repete seus próprios modelos. Assim, os dois volumes da *Poesia completa* são também livros para que outros possíveis tradutores se aventurem na experiência de traduzir, aumentando o repertório de poemas traduzidos, eventualmente usando partes das minhas traduções, como os costureiros que copiam modelos das revistas de moda.

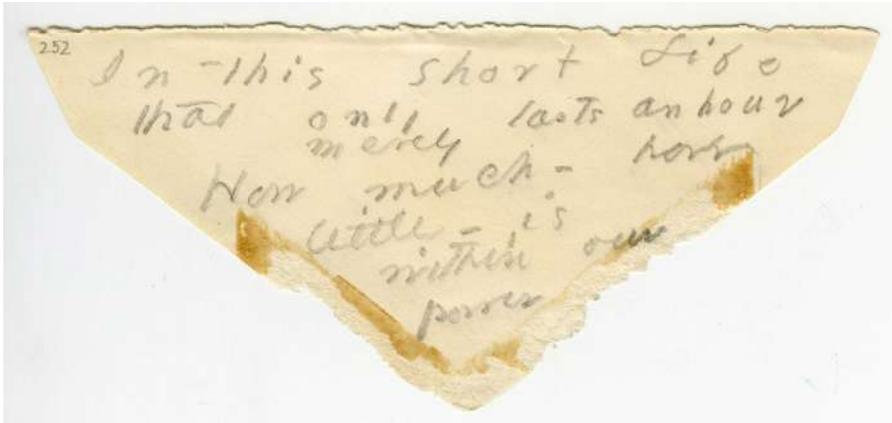
Numa linha complementar à de Cristanne Miller, mas seguindo uma orientação bem diversa, Marta L. Werner vem se dedicando a publicar manuscritos de Dickinson que não adaptam bem às categorias de “poema” ou de “carta”, e que ficaram de fora das publicações de referência. O trabalho de Werner começou com a publicação dos *Open folios*,²⁴ pequenas anotações e rabiscos, textos inclassificáveis, que revelam a “cena da escrita” descontínua e fluida de Dickinson e procuram conduzir os leitores a um Arquivo, mais do que uma Obra. O trabalho de Werner se expandiu e ganhou grande destaque com a publicação (em conjunto com Jen Bervin) de *The gorgeous nothings*,²⁵ uma edição fac-similar dos “envelope-poems” de Dickinson, escritos em envelopes de sua correspondência passiva. Em muitos desses textos, além da forma da hesitante da escrita (ou sutura), o caráter visual do papel acaba influenciando também na visualidade do texto. No poema A252,²⁶ por exemplo, a própria forma triangular da aba do envelope parece sugerir a progressão do poema para um vértice que comenta a frase inicial (“nessa curta vida”), como se o encurtar do tema fosse também um encurtar da forma.

²⁴ WERNER, Marta. *Emily Dickinson's open folios: scenes of reading, surfaces of writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. No Volume 1 de *Poesia completa*, transcrevemos e traduzimos um desses *Open folios* (DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 794-795).

²⁵ WERNER, Marta L.; BERVIN, Jen. *The gorgeous nothings*. Nova York: Granary Books, 2013.

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

FIGURA 2



Fonte: https://www.edickinson.org/editions/2/image_sets/12172093.

[*In this short life/that only (merely) lasts an hour/How much – how/little is/within our/power*]

[Nessa curta vida/que só (meramente dura uma hora/Quanto – quão/pouco está/em nosso/poder]²⁷

Curiosamente, a palavra que aparece nesse vértice é “power”, apontando para a tensão entre o extenso e o intenso, entre a base e o vértice do triângulo invertido. Uma especulação feminista não deixaria de ver no triângulo a representação do sexo feminino – e aí o “poder” ganharia conotações de gozo e empoderamento.

Os trabalhos mais recentes de Marta L. Werner seguem a linha de “expansão” do sentido dos textos de Dickinson para além dos gêneros fechados, apostando na abertura e na fluidez. Em *Writing in time: Emily Dickinson master hours* (2021), Werner desconstrói, entre outras coisas, a figura biográfica e masculina do Mestre (para quem se acreditava e se acredita ainda que ela teria escrito a sua obra), demonstrando que o “Mestre” é antes um artifício de retórica textual interno ao processo de escrita. No *website Dickinson Birds* – sobre o qual Werner escreveu especialmente para a revista *Cult*, no dossiê que organizei em 2022²⁸ – a crítica

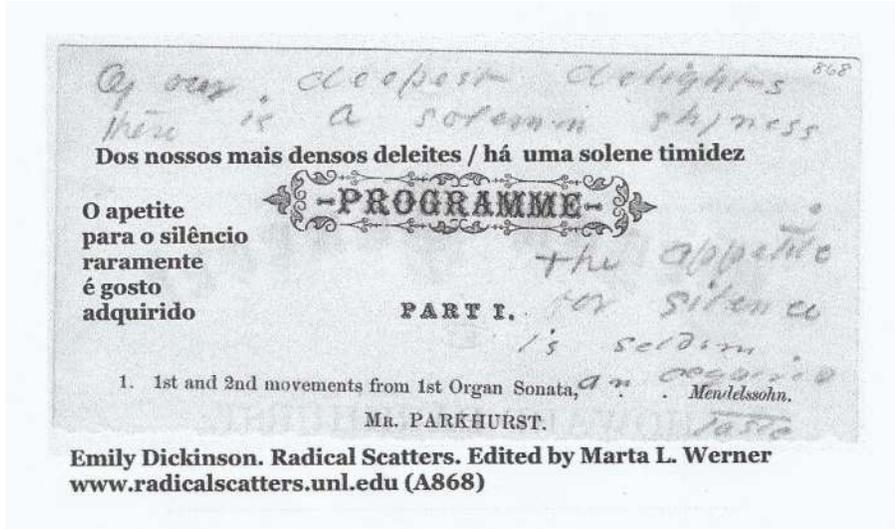
²⁷ DICKINSON, Emily. Manuscrito A 252. Tradução Adalberto Müller. Disponível em: https://www.edickinson.org/editions/2/image_sets/12172093. Acesso em: 3 out. 2023.

²⁸ MÜLLER, Adalberto. Dossiê Emily Dickinson. *Cult*, São Paulo, n. 280, mar. 2022.

seleciona os poemas de Dickinson sobre pássaros, acompanhando-os de registros sonoros, descrições, mapas e todo um aparato de (eco)crítica cosmo-tecno-política. Como Werner escreve no texto de quarta capa do volume II da *Poesia completa*, há uma “escrita que segue o passo” dos pássaros, “e, quiçá, os ultrapassa”.

Por fim, no *website Radical Scatters*, Werner apresenta o que parece ser o *grand finale* do trabalho iniciado em 1988, com a reprodução, transcrição, comentário e interação de 82 documentos/fragmentos produzidos nos últimos 15 anos de vida de Dickinson – os anos de isolamento quase total, de doenças, de dores agudas, da perda de ambos os pais, do silêncio. Trata-se de uma obra inconclusa, que pode acabar em livro ou pode se expandir, mas que traz em si textos de “desorientação” e de “reorientação” dentro do arquivo Dickinson, que parece estar longe de ser um local fechado, único, exclusivo, unidirecional. Pelo contrário, parafraseando William James, o arquivo Dickinson é como um fluxo de consciência, um *pluriverso*. Para concluir (sem concluir de fato), deixo aqui uma imagem contendo a tradução de um desses rabiscos radicais da última Dickinson, que retoma, de alguma forma, temas já expostos em “Publication – is the Auction” sobre a relação da poesia com o mercado – e com o mundo.

FIGURA 3



Fonte: <http://radicalscatters.unl.edu/images/figures/1000px/a868.jpg>.

[Of our deepest delights/ there is a solemn shyness/ The appetite/ for silence/ is seldom/ an acquired/ taste – Dos nossos mais fundos deleites/ há uma uma solene timidez/ O apetite para o silêncio/ é raramente/ um gosto/ adquirido]²⁹

²⁹ DICKINSON, Emily. Manuscrito A 868. Transcrição de Marta L. Werner. Tradução Adalberto Müller. Disponível em: <http://radicalscatters.unl.edu/images/figures/1000px/a868.jpg>. Acesso em: 3 out. 2023.