



Análise comparativa de traduções
poéticas: Emily Dickinson por
Augusto de Campos, Adalberto
Müller e Isa Mara Lando

Comparative analysis of poetic
translations: Emily Dickinson by
Augusto de Campos Adalberto
Müller and Isa Mara Lando

Giovanna Begotti*

Silvio Pereira da Silva**

Resumo: Nesta pesquisa objetivou-se analisar comparativamente as traduções em português de Adalberto Müller, Augusto de Campos e Isa Mara Lando dos poemas de Emily Dickinson. Para alcançar tal objetivo, foram verificadas, a partir de um corpus de três poemas, as estratégias e teorias utilizadas pela tradutora e pelos tradutores na tradução de aspectos estruturais e fonológicos dos poemas, levantando discussões a fim de explorar o universo desafiador da tradução poética.

* Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo, USP. E-mail: giovanna.begotti@usp.com

** Prof. Dr. e coordenador do curso Letras - Língua Estrangeira (Tradutor e Intérprete em Inglês) da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: silvio.silva@metodista.br

Palavras-chave: Tradução Poética; Poemas de Emily Dickinson; Adalberto Müller; Augusto de Campos; Isa Mara Lando.

Abstract: This research aimed to compare and analyze the Portuguese translations of Emily Dickinson's poems by Adalberto Müller, Augusto de Campos and Isa Mara Lando. To achieve this goal, the strategies and theories used by the translators were verified in the translation of the poems' structural and phonological aspects, raising discussions to explore the challenging universe of poetic translation.

Keywords: Poetic translation; Poem; Emily Dickinson.

Introdução

Esta pesquisa¹ tem como objetivo analisar comparativamente as traduções dos poemas de Emily Dickinson (1830 - 1886), utilizando as traduções de Isa Mara Lando (2010), Augusto de Campos (2015) e Adalberto Müller (2020).

Emily Dickinson, poeta estadunidense que viveu no início do século XIX, chegou a escrever cerca de 1.800 poemas, no entanto, em vida foram publicados apenas dez deles, sem assinatura e alguns sem seu conhecimento, enviados a editores por amigas e familiares. Não se sabe ao certo se Dickinson queria publicá-los, porém há indícios de um suposto interesse quando começou a se corresponder com importantes editores da época (MILLER 2020: 09).

A poesia de Dickinson aborda temas como amor, morte, natureza, a fama e a questão social da mulher. Além disso, os poemas dispõem de enorme singularidade ao apresentarem elementos que se revelam essenciais na construção da poética dickinsoniana, como os travessões, substituindo as pontuações mais comuns, letras maiúsculas em palavras no meio dos versos e elipses; costumava experimentar diversos tipos de rimas, porém, a “*slant rhyme*” apresenta maior ocorrência nos poemas, tal qual o metro de balada.²

¹ Este artigo é fruto de pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso realizado na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e defendido em 2021.

² As informações a respeito das características poéticas dos poemas de Dickinson foram retiradas do site do *Emily Dickinson Museum*. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/tips-for-reading/major-characteristics-of-dickinsons-poetry/>. Acesso em 10 fev. 2023.

Tendo em vista essas considerações sobre as características da poesia de Dickinson, como o uso de travessões e a predominância de apenas um tipo de metrifcação, são analisadas neste artigo as estratégias e teorias utilizadas pela tradutora e tradutores na tradução dos aspectos estruturais e fonológicos, a partir de um corpus composto por três poemas.

Visando alcançar o objetivo proposto, são nossos subsídios teóricos: Octávio Paz (1982), Stephen Adams (1997), Paulo Henriques Britto (2012) e Álvaro Faleiros (2012) sobre a diferença entre o que é ou não poesia e concepções estéticas e fonológicas do poema; José Paulo Paes (1990), Mário Laranjeira (2003), Rosemary Arrojo (2007), Octávio Paz (2009), Isa Mara Lando (2010), Haroldo de Campos (2011), Augusto de Campos (2015), Adalberto Müller (2020) e Barbara Godard (2021) apresentando aspectos da tradução, da tradução poética em específico e teorias utilizadas nessas traduções dos poemas de Dickinson.

1. Poema, poesia e ritmo

Octávio Paz (1982:16) apresenta definições para poesia e poema e, dentre elas, a de que a poesia é uma “operação capaz de transformar o mundo”, revelando um caráter revolucionário, ou seja, “um método de libertação interior”, já o poema por si só representa “uma máscara que oculta o vazio”. Logo, compreende-se que o poema o qual não emite poesia é meramente um conjunto de palavras desprovido de significado, e, assim, “nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia”. Em sentido contrário, de acordo com Paz (1982: 17), a poesia não existe sem o poema, pois é nele que “a poesia se recolhe e se revela plenamente”, ganhando forma por meio de sua estrutura e linguagem.

Além dessa diferença entre poema e poesia, há ainda as particularidades que as diferem da prosa. Paz (1982: 83) estabelece que a poesia esteve presente como forma de expressão para os povos independentemente de sua época, sendo manifestada em “canções, mitos ou outras expressões poéticas”,

porém o mesmo não ocorre com a prosa, assim, é possível considerá-la como um “gênero tardio”. Essa diferença histórico-temporal, segundo Paz (1982: 82), dá-se devido ao ritmo, pois “pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem” e, apesar do ritmo estar em todas as expressões verbais, é só no poema que ele “se manifesta plenamente”.

Dessa maneira, o ritmo é, de acordo com Paz (1982: 82), uma “condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa”, evidenciando, portanto, o ritmo como responsável por marcar as diferenças entre poema e prosa. Essa concepção apresentada por Paz (1982) assemelha-se às considerações de Britto (2012), que, a partir da definição de ritmo proposta por Henri Meschonnic, afirma:

Os jogos de palavras, trocadilhos, duplos sentidos e demais efeitos semânticos são recursos que também ocorrem na prosa, embora sejam mais frequentes na poesia. Mas é nas questões de forma que vamos encontrar o que há de mais específico da poesia. Pois o que caracteriza a poesia acima de tudo é o seu aspecto formal, tudo aquilo que Meschonnic designa por meio da palavra “ritmo”. (BRITTO 2012: 134).

Tendo em vista que os aspectos formais designam o ritmo, Britto (2012: 120) considera a diferença entre poesia e prosa como sendo “apenas de grau”, levando em conta que a existência da poeticidade no texto está atrelada à presença desses aspectos formais, ao contrário da prosa, na qual o “aspecto semântico” predomina. Além disso, por mais que os componentes da linguagem na prosa também sejam “importantíssimos na determinação do que entendemos como ‘estilo’ do autor”, na poesia, eles podem ser considerados “de tal modo vitais”, pois “muitas vezes é mais neles que no plano do significado que reside a literariedade do texto” (BRITTO 2012: 122).

Isto posto, faz-se necessário apresentar conceitos que compõem a construção do poema e as marcas formais presentes nas línguas inglesa e portuguesa. A começar pelo metro, pois, como observou Faleiros (2012:67-68), a concepção do metro é distinta para cada língua, visto que, além da diversidade cultural e ideológica, há uma diversidade fonológica, que interfere na contagem silábica e, assim, nas características dos metros.

No sistema métrico do português, de acordo com Norma Goldstein (2005: 19), a contagem se dá a partir do “sistema silábico-acentual”, primeiro se conta “o número de sílabas dos versos” e depois se verifica o padrão de “sílabas fortes, tônicas ou acentuadas”. Já para a metrificação em inglês, segundo Britto (2012: 136), conta-se “agrupamentos de duas ou três sílabas chamados pés, em que tipicamente uma das sílabas tem acento e a outra (ou as duas outras) são átonas”. Na língua inglesa não há um padrão silábico, por isso a contagem advém, em consonância com Adams (1997: 09), de uma “observação cuidadosa dos detalhes e uma escuta atenta”³.

Contudo, segundo Adams (1997:09), a metrificação não depende apenas da sensibilidade em ouvir esses agrupamentos de sílabas, mas também se considera a época histórica. O metro de balada, presente na maioria dos poemas de Dickinson, conforme aponta Britto (2012:137), é “característico da poesia popular em língua inglesa”, sendo utilizado “nas canções infantis conhecidas como *nursery rhymes* (mais ou menos equivalentes às nossas cantigas de roda) e nos hinos protestantes”.

Há ainda, segundo Adams (1997:39), três formas do metro de balada, o metro longo, formado somente por tetrâmetros jâmbicos; o metro comum, alternando entre tetrâmetros e trímetros jâmbicos e o metro curto, contendo apenas trímetros jâmbicos. Sendo o metro comum um dos mais utilizados e o metro de balada em geral aparecer em cantigas, pode ser uma justificativa, segundo Britto (2012), para se traduzir os poemas de Dickinson com versos em redondilha maior.

Além das diferenças da contagem métrica entre as línguas, é possível percebê-las também nas rimas. De acordo com Faleiros (2012:114), isso acontece “já que cada língua tem características fônicas próprias, a partir das quais se desenvolveram tradições e formas poéticas nem sempre coincidentes”, como no caso da *slant rhyme*, utilizada por Dickinson em seus poemas, em que no português há apenas um equivalente, a rima toante (MÜLLER 2020). A mesma diferença se reflete nas aliterações e assonâncias devido às variadas combinações dos fonemas e sons vocálicos.

³ Trad. do original: “[...] painstaking observation of detail and attentive listening [...]” (ADAMS 1997: 09).

2. Aspectos da tradução

Para iniciar esta reflexão, será considerada a tradução como “uma tarefa diferenciadora”, conceito discutido por Godard (2021: 398) com base nas teorias de Gayatri Spivak (1993) e Lawrence Venuti (1998), em que “a tradução tem efeitos tanto na língua e na cultura de partida quanto na língua e cultura de chegada”, e, portanto, permite a compreensão das diferenças entre elas. Além da cultura, segundo Spivak (1993: 186 *apud* Godard 2021: 397), “também é necessário um conhecimento profundo da ‘história da língua, da história da época do autor, da história da língua-em-tradução’”. Sendo assim, a partir dessas diferenças, as quais ainda podem existir sendo individuais ou em consenso entre grupos de indivíduos, segundo Paz (2009: 13-14), constrói-se o paradoxo do original ou não no âmbito da tradução em que “cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”.

Nesse sentido, em concordância com a teoria de Arrojo (2007: 40), a tradução se constitui também por meio da interpretação tanto das reescrituras, de pessoas tradutoras, quanto do público, apresentando visões diferentes do mesmo texto. Portanto, para Arrojo (2007: 44), a tradução “será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original”, anulando a possibilidade de atingir a completa fidelidade.

2.1. Tradução Poética

Tendo em vista como os aspectos culturais de leitores/as e tradutores/as podem tornar a tradução como algo único, apesar de não completamente original, e assim, anular a possibilidade de atingir a completa fidelidade, esta subseção apresenta aspectos da tradução poética.

Ao considerar essas diferenças culturais e históricas, Paes (1990: 38-39) associa a tradução de poesia a uma operação matemática, considerando a compensação como técnica a ser utilizada para resolver a equação verbal, conceito estabelecido a partir da definição proposta por Roman Jakobson (1970:

72), em que ao atribuir uma relação de valores entre os componentes do poema, a soma algébrica da “semântica do significado” e da “semântica do significante” resultaria em uma tradução ‘análoga’ ao sentido do original.

Para Campos (2011: 138), a “lei da compensação” visa que “um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor”, essa forma de compensar as perdas na tradução é chamada por ele de “transcrição”, implicando a:

reconfiguração do idioma de chegada da forma significante do poema (obra de arte verbal) de origem. Todos os constituintes formais do plano da expressão (nível fônico e prosódico) e do plano do conteúdo (ou seja, o que Hjelmslev chamava “forma de conteúdo” [...] e do que Roman Jakobson procurava enfocar na sua “poesia de gramática”), todos esse (*sic*) constituintes devem ser levados em conta e micrologicamente ponderados pelo tradutor-recriador (transcriador), para o fim de reconfigurá-los em sua língua, ainda que tenha de levá-lo ao excesso e à desmesura (CAMPOS 2011: 138).

Portanto, a transcrição busca reconfigurar os constituintes do texto original na língua de chegada, visando alcançar a “própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas”, além da “semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema”, logo, não se infere uma fidelidade total e sim uma “hiperfidelidade” (CAMPOS 2011:138). Em diálogo com essas afirmações, Paz (2009: 27) compara o trabalho de tradutores de poesia ao da poeta, estabelecendo como única diferença o fato de que ao começar a escrever o poeta não sabe como será o final do poema e quem for traduzir, ao dispor do poema por completo, precisará reproduzi-lo em outra língua, considerando a tradução como “uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética”.

Esta associação com a criação, de acordo com Laranjeira (2003: 36), leva a uma competição entre autores/as e tradutores/as, reverberando-se negativamente na crítica literária ao implementar uma certa inferiorização da tradução poética. Em vista disso, tradutores/as não devem ser apagados diante da comparação com a fonte e não se pode afirmar que é preciso ser poeta, mas dispor de “sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico [...]” (LARANJEIRA 2003: 37).

3. Traduzindo Dickinson

A primeira tradução dos poemas de Dickinson no Brasil foi a de Manuel Bandeira em 1928 para a revista *Para Todos*: “À porta de Deus” e “Beleza e Verdade”. Em 1954, Cecília Meireles apresenta a tradução de “I died for Beauty - but was scarce” (J449) para a coletânea *Obras-Primas da Poesia Universal*. Outros grandes nomes da literatura e tradução como Aíla de Oliveira, Vera das Neves Pedroso, Ana Cristina Cesar, Augusto de Campos e José Lira também contribuíram para a consolidação da poesia dickinsoniana no Brasil com suas versões.⁴

Com diversas possibilidades de escolha entre as traduções para a realização da análise comparativa, escolhemos:

1. *Emily Dickinson: Loucas Noites / Wild Nights* (Isa Mara Lando, 2010), exibindo os poemas mais representativos e conhecidos, visando também promover maior visibilidade às suas traduções;
2. *Emily Dickinson: Não sou ninguém* (Augusto de Campos, 2015), em que Campos apresenta um compilado de antigas e novas versões, além de representar um dos mais importantes nomes da tradução no Brasil;
3. *Poesia completa de Emily Dickinson Vol. I* (Adalberto Müller, 2020), o primeiro a traduzir todos os poemas presentes na língua portuguesa nos fascículos.

Sendo assim, os poemas selecionados foram vertidos utilizando estratégias e teorias, considerando diversos fatores, como aspectos editoriais, além de aproximação ao sentido, à semântica e à estrutura dos poemas de Dickinson.

Para a realização da tradução dos poemas de Dickinson, Lando (2010: 09) estabeleceu como objetivo se “manter fiel ao espírito dos poemas”, partindo de sua interpretação, contudo, considerando não existir uma fidelidade total, a tradutora aponta que quando cometida alguma “infidelidade” foi em “função

⁴ A relação de poemas de Emily Dickinson traduzidos para o português do Brasil, de Portugal e línguas lusófonas, além de informações sobre os tradutores em ordem cronológica de tradução, está disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/>. Acesso em 20 fev. 2023.

da rima ou da métrica, da beleza sonora ou da expressividade”. Essas “traições criativas”, como Lando (2010: 09) as denomina, são “em geral pequenas e perdoáveis” e “permitiram viabilizar uma tradução razoavelmente fiel ao original e, ao mesmo tempo, vigorosa em português”.

Para Campos (2015: 25), tradutores/as de poesia também são como intérpretes musicais, “que voam livres e, imprevisíveis”, e fazem com que a obra de quem a compôs possa ser ouvida de uma nova forma. A partir dessa analogia, segundo o autor, a tradução de poesia deve ser:

[...] o quanto possível fiel aos significados - mais ao contexto semântico do que ao texto, quando não houver troca possível sem perdas artísticas, mas, acima de tudo, dar ao poema uma interpretação pregnante em seu idioma, corresponder aos seus achados estéticos e emocionais, surpreender-se e surpreender-nos de novo (CAMPOS 2015: 25).

Ao traduzir poesia, portanto, Campos (2015:25) sugere manter uma correspondência entre os aspectos semânticos e estéticos das línguas, buscando preservar questões sensoriais e emocionais provocadas pelos textos.

Já Müller (2020: 801) estabelece a tradução como “costura e sutura”, considerando não haver um original definitivo, apenas transcrições que tentam ao máximo manter-se semelhantes aos manuscritos deixados pela poeta, e aconselha uma participação “do processo de estabelecimento de um texto original”, tornando-se também editor/a do texto. Esse processo é denominado por ele como “costura”.

A função da costura é apresentar uma estabilidade à obra e promover a leitura eficaz em outra língua, porém, há ainda os aspectos considerados instáveis, “aquilo que não se fecha no próprio texto (elipses, variantes, alternativas, rasuras)”, além das relações internas entre os poemas e o contexto histórico e biográfico, os quais formam “aquilo que permanece latente no texto” e é denominado como “sutura”. Dessa maneira, o diálogo entre a costura e a sutura apresenta a tradução não apenas como uma “recriação ou transcrição, mas também um trabalho crítico e editorial” (MÜLLER 2020: 801).

4. Poemas e traduções

Levando-se em consideração o estilo *sui generis* de Dickinson, somente quatro anos após sua morte, em 1890, surge a primeira publicação de uma coletânea de poemas organizada por Mabel Loomis Todd e pelo crítico Thomas W. Higginson. Contudo, notam-se intervenções na edição ao retirarem travessões e maiúsculas, modificarem versos e acrescentarem títulos. Somente em 1955 Johnson publica uma edição propondo-se a reeditar os manuscritos com base nos “valores métricos, rítmicos e rítmicos para reconstituição e a fixação dos textos mantendo suas peculiaridades essenciais” (CAMPOS 2015: 24). Outras retraduições foram publicadas com o objetivo de reconstruir as características dos originais, como as edições de Ralph W. Franklin em 1981 e a mais recente de Cristanne Miller em 2016.

Tendo em vista que os aspectos formais são indispensáveis para a leitura e interpretação dos poemas, são analisadas as estratégias e teorias de Lando (2010), Campos (2015) e Müller (2020) perante os desafios tradutórios da poesia dickinsoniana, como no caso dos travessões e as maiúsculas; questões fonológicas e estruturais, como rimas e métrica, além da associação de ideias e sentidos, a fim de atingir o objetivo proposto para o artigo.

Para elaboração do corpus escolhemos três poemas⁵ presentes nas três coletâneas selecionadas, os quais evidenciam características da poética de Dickinson, sendo eles: “A sepal, petal, and a thorn” (J19), “Success is counted sweetest” (J67) e “I’m Nobody! Who are you?” (J288). Quanto à transcrição dos poemas originais, Lando (2010) e Campos (2015) utilizaram a edição de Johnson (1960), já Müller (2020) a edição de Miller (2016). As transcrições não apresentam muitas diferenças, as quais são indicadas quando houver.

⁵ Em virtude do caráter sintético do artigo em dois dos poemas escolhidos são analisadas apenas as primeiras estrofes.

4.1. “A sepal, petal, and a thorn” (J19)

O poema “A sepal, petal, and a thorn” (J19) é um dos dez poemas mais traduzidos em língua portuguesa⁶ e, segundo Müller (2020:27), foi escrito no final do verão de 1858, mostrando “a poeta em plena sintonia com o micromundo do seu jardim, até se tornar, ela própria, uma rosa” (LANDO 2010: 149).

No poema, há uma brincadeira com os leitores por meio de um enigma: cada elemento exibido por Dickinson permite construir uma imagem e somente no final é revelada a resposta, os elementos compõem uma rosa. Apesar de ter uma resposta, o poema ainda admite inúmeras interpretações, como aponta Campos (2015:20):

Vários dos textos da poeta norte-americana, que admitem múltipla interpretação, podem ser lidos também alegoricamente como meditações sobre a própria poesia, metapoemas. Assim podemos entender a rosa que se autoconstrói em ‘A sepal, petal and a thorn’/Sépala, pétala e um espinho [...].

Estas múltiplas interpretações dos poemas dickinsonianos justificam o fato de a poeta nunca os intitular, como fizeram Todd e Higginson ao atribuírem o título “A Rose” (Uma Rosa), resultando na perda do enigma.

Quadro 1: Original nas transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções

<p>Transcrição de Johnson (1960)</p> <p>A sepal, petal, and a thorn Upon a common summer's morn - A flask of Dew - A Bee or two - A Breeze - a caper in the trees - And I'm a Rose!</p>	<p>Isa Mara Lando (2010) Sépala, pétala, espinho Manhã qualquer de verão - Um frasquinho de Orvalho - Abelhas - uma ou duas bastarão - Uma Brisa - nas folhas um burburinho - E sou uma Rosa!</p> <hr/> <p>Augusto de Campos (2015) Sépala, pétala e um espinho - Nesta manhã radiosa - Gota de Orvalho - Abelhas - Brisa - Folhas em remoinho - Sou uma Rosa!</p>
--	---

⁶ A lista de poemas mais traduzidos de Emily Dickinson no Brasil, Portugal e países de línguas lusófonas está disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em 19 fev. 2023.

<p>Transcrição de Miller (2016) A sepal - petal - and a thorn Upon a common summer's morn - A flask of Dew - A Bee or two - A Breeze - a caper in the trees - And I'm a Rose!</p>	<p>Adalberto Müller (2020) Sépala - pétala - espinho - Manhã de verão - caminho - Frasco de Orvalho - uma e outra Abelhas - A Brisa - brinca nas folhas - E eu sou uma Rosa!</p>
---	--

Para iniciar, devido às diferenças nas transcrições deste poema, há mudanças na pontuação. Na transcrição de Johnson do primeiro verso, há vírgulas, já na transcrição de Miller, há travessões.

No primeiro verso, não há muitas diferenças nas traduções, visto que, *sepal* e *petal* são palavras cognatas, permitindo a manutenção da rima interna (sépala/pétala). As diferenças ocorrem na escolha de traduzir ou não os artigos, Lando e Müller optaram pela omissão, a justificativa de Lando (2010: 149) é que a omissão possibilitou “um início eufônico em português”. Já Campos opta pela tradução de dois artigos, além de acrescentar um travessão ao final do verso, assim como Müller, evidenciando a separação dos elementos entre os versos.

No segundo verso, há uma rima com o primeiro verso (“*thorn*” / “*morn*”), uma rima interna (“*upon*” / “*common*”) e a aliteração das consoantes nasais /n/⁷ e /m/, provocando uma certa lentidão na leitura em referência à morosidade de uma manhã de verão, o que impõe à tradução alguns desafios. Müller mantém a rima externa grave entre os dois primeiros versos (“*espinho*” / “*caminho*”). Lando prioriza o sentido, com uma tradução quase literal, apenas omitindo a preposição e o artigo (“*Upon a*”), ao contrário de Campos que utilizou a contração “*Nesta*”, modificando o sentido do verso original o qual se refere a qualquer manhã de verão, todavia, na tradução de Campos, subentende-se como a manhã do dia em que foi escrito o poema. As aliterações foram mantidas nas traduções de Campos e Müller.

⁷ Vale salientar que a nomeação e representação de todos os fonemas e sons vocálicos encontrados em todas as análises são determinadas pelo Alfabeto Fonético Internacional. Disponível em: https://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/IPA_chart_orig/pdfs/IPA_Kiel_2020_full.pdf. Acesso em 06 mar.2023.

O terceiro verso apresenta oito monossílabos e “diz, ao pé da letra: ‘Um frasco de Orvalho - Uma Abelha ou duas’” (LANDO 2010: 149). Na tradução de Lando (2010: 149), o verso se desdobra “para manter todo o sentido e dar um bom ritmo ao conjunto”, em virtude de ‘Orvalho’ e ‘Abelha’ serem “palavras longas e que ficam um tanto desajeitadas na companhia uma da outra”. E há ainda o desafio com a sonoridade na tradução das palavras “*flask*”, “*Dew*” e “*Bee*”, pois, segundo a tradutora, são palavras melodiosas as quais harmonizam entre si, além da rima interna entre “*Dew*” e “*two*”, porém a tradutora não manteve a rima. Tendo em vista esses desafios, na tradução de Campos há mudanças notórias em relação ao original, a começar pela alteração da palavra “*flask*” (frasco) traduzida para “Gota de Orvalho”. Na segunda parte do verso (“A Bee or two -”), Campos (2015) omite a conjunção adversativa “*or*” (ou), traduz como “Abelhas” no plural, e acrescenta a palavra “Brisa” ao verso, que no original pertence ao quarto verso, essa modificação se deu pelo fato de o tradutor conseguir uma rima consonante externa com o segundo verso (“radiosa / “Brisa”) e com o quinto verso (“Brisa / “Rosa”). Na tradução de Müller, percebe-se maior equivalência com o original, a tradução manteve todos os elementos do verso e os travessões, a única diferença é a substituição da conjunção “*or*” pela conjunção aditiva “*e*”.

No quarto verso, o maior desafio foi a tradução do termo “*caper*”, uma vez que há opções por termos equivalentes e não literalmente para “cabriola” ou “cambalhota”. Lando (2010: 149) optou por “burburinho”, que “passa a ideia de agitação - alguém passou rapidamente por ali (um duende dando cabriolas nas árvores). É quase uma onomatopeia do ruge-ruge na folhagem, e oferece uma boa rima para ‘espinho’”. Na tradução de “*trees*” opta por “folhas” em vez de uma tradução literal como “árvores” que, de acordo com ela, não prejudicou o sentido. Campos também traduz “*trees*” como “folhas” já o termo “*caper*” traduz como “remoinho”, remetendo à imagem de folhas sendo levantadas pelo vento em forma circular, a escolha por “remoinho” possibilitou uma rima com “espinho” no primeiro verso. A tradução de Müller permite a mesma interpretação, pois também opta pela tradução de “*trees*” como “folhas” e a brisa transmite a ideia do vento como no original, porém em um tom mais alegre ao traduzir “*caper*” como “brinca” do que na tradução de

Campos (2015), em consequência de remoinho ser sinônimo de tufão, palavra que evoca uma conotação mais forte. As escolhas tradutórias de Müller para este verso possibilitaram uma rima toante externa entre o terceiro e quarto verso (“Abelhas” / “folhas”) e interna (“Brisa” / “brinca”). A anáfora entre o terceiro e quarto verso do original com a repetição do substantivo “A” não foi mantida nas três traduções.

O último verso do poema apresenta a resposta para o enigma e transmite, segundo Lando (2010: 150), “uma sensação de surpresa” que “é um recurso frequente da Autora”. Por ser um verso curto e decisivo, não há muitas diferenças nas traduções. Campos omite o pronome “I” (eu), deixando-o implícito na forma verbal “sou”, assim como na tradução de Lando, porém na tradução de Campos há outra omissão, da conjunção aditiva “And” (e), apesar dessas omissões, a tradução manteve a rima consonante externa grave (“Brisa” / “Rosa”) e (“radiosa” / “Rosa”). Já Müller opta por uma tradução literal (“E eu sou uma Rosa!”).

Para finalizar a análise do poema, o metro de balada utilizado pela poeta apresenta correspondência nas traduções de Campos e Müller. Campos mantém um esquema em que o primeiro e o terceiro verso são octossílabos, o segundo verso é heptassílabo e no quarto verso, em que há uma quebra na tônica do original, o tradutor também a repete em um verso hexassílabo. Já Müller um padrão de heptassílabos no primeiro, segundo e quarto e no terceiro verso um octossílabo.

4.2. “Success is counted sweetest” (J67)

O poema “Success is counted sweetest” (J67) foi publicado quando Dickinson tinha 34 anos, em 1864, no jornal “*Brooklyn Daily Union*”. Posteriormente, em 1879, o poema, segundo o *Emily Dickinson Museum*⁸,

⁸ As informações a respeito da primeira publicação do poema “Success is counted sweetest” (J67) foram retiradas do site do *Emily Dickinson Museum*. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/helen-hunt-jackson-1830-1885-friend/>. Acesso em 13 fev. 2023.

rendeu à poeta sua primeira publicação em um livro, o “A Masque of Poets”, em que continha uma coletânea de poemas anônimos, incluindo os de Helen Hunt Jackson, amiga de Dickinson, responsável por enviar o poema à editora. Entretanto, não se sabe ao certo se Dickinson havia consentido a publicação.

No poema, há uma definição irônica e metafórica para o “sucesso”, em que quem conseguiu alcançar o sucesso não saberá defini-lo, porém quem não o alcançou irá desejá-lo ainda mais e, assim, conseguirá entender de forma clara a sensação de sucesso, portanto, de certa maneira não há como desfrutá-lo completamente.

Quadro 2: Original nas transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções da primeira estrofe

<p>Transcrições de Johnson (1960)</p> <p>Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p>	<p>Trad. Isa Mara Lando (2010) Mais doce, sim, é o sucesso Pra quem nunca o saboreou. Quem compreende o néctar Fome e sede já provou.</p> <p>Trad. Augusto de Campos (2015) O Sucesso é mais doce A quem nunca sucede. A compreensão do néctar Requer severa sede.</p>
<p>Transcrições de Miller (2016)</p> <p>Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p>	<p>Trad. Adalberto Müller (2020) Para quem nunca venceu O Sucesso é uma doçura. Quem entende do Néctar É que sabe da fissura.</p>

Como se pode observar, Müller desloca para o segundo verso uma das ironias presentes no poema e, assim, mantém o padrão de rima do original, sendo elas nos versos pares, com a rima consonante grave (“doçura” / “fissura”). Este primeiro verso do original é o responsável por introduzir o tema, o sucesso, é a partir dele que a poeta estabelece uma definição para o termo ao longo do poema, como acontece em vários outros poemas dickinsonianos, a exemplo: “‘Hope’ is the thing with feathers -” (J254) e “Faith is the pierless bridge” (J915), portanto, ao retirar o substantivo “sucesso” desse foco

proporcionado por sua posição no verso, a tradução de Müller perde a característica do original. O mesmo acontece na tradução de Lando, que em virtude de ser colocado ao final do verso, há perda na expressividade do uso do termo. Já na tradução de Campos, essa característica foi mantida e evidenciada pela maiúscula. Outra diferença entre as traduções é a do termo “*sweetest*”, em razão de Müller optar por “doçura”, garantindo a rima citada anteriormente, ao contrário de Lando e Campos, que mantiveram o advérbio de intensidade “mais” com o superlativo.

O segundo verso revela outra característica da poesia de Dickinson com o uso da contração da palavra *never* (“*ne’er*”), em que a poeta força “ainda mais a língua inglesa à síntese, talvez por uma necessidade de condensação ligada a uma ideia de economia que contrasta com poetas de sua época, como Walt Whitman” (MÜLLER 2020: 808). No entanto, em português não é possível adicionar esse mesmo efeito ao advérbio, devido à estrutura morfológica da língua, portanto, nas traduções o termo foi mantido como “nunca”. Em relação às diferenças, manifestam-se nas escolhas tradutórias para o termo “*succeed*”, em que Campos opta por uma tradução literal como “sucede”, formando uma rima toante grave com o último verso (“sucede” / “sede”) e preservando o padrão de rimas do original. Já na tradução de Müller, há um sinônimo (“venceu”), o qual apresenta menos sílabas e, dessa forma, compensa a tradução da preposição “*by*” como “para” em vez do artigo “a” tal qual a tradução de Campos, enquanto na tradução de Lando a escolha pelo verbo “provar” mostra que o objetivo da tradutora é o de direcionar leitoras/es à metáfora do verso seguinte, no qual Dickinson compara o sucesso com o néctar.

No terceiro verso, em consequência de “*comprehend*” e “*nectar*” serem palavras cognatas em português, há algumas características que alteram a forma como a metáfora do verso é apresentada. Na tradução de Campos, foi adicionada uma anáfora, com a repetição do artigo “a” no começo do segundo e terceiro verso, entretanto, devido a essa escolha, o tradutor substituiu o verbo “compreender”, colocando-o como um substantivo (“compreensão”) e adicionou a preposição “do”, promovendo “um sentido mais específico para o termo, ou seja, como se fosse um determinado néctar” (LOURENÇO 2014: 92). Todavia, o mesmo não ocorre no original ao ser utilizado um artigo indefinido

“a” (um), portanto, o néctar representa qualquer tipo de sucesso almejado. Essa especificidade também pode ser observada nas outras duas traduções, com uma dissimilitude, na tradução de Lando, há o artigo definido “o” em vez da preposição “do”.

Em relação a outras diferenças nas traduções deste verso, Müller é o único a não traduzir de forma literal o cognato “*comprehend*”, usando como “entende”, por ser um sinônimo, não exhibe mudanças no sentido, enquanto que a opção do pronome “quem” em vez de “para” (“*To*”), nas traduções de Lando e Müller, muda a apresentação da metáfora, como se, no original, Dickinson condicionasse os leitores a descobrir a única forma possível de compreender o sucesso e o mesmo acontece em Campos, todavia, Lando e Müller ao utilizar o pronome “quem” afirmam que alguém já foi submetido ao sucesso e por isso já o entende. Além disso, em Müller, a palavra “néctar” recebe maior atenção em virtude de ser colocada como maiúscula.

As traduções do último verso revelam muitas diferenças, devido às escolhas do verso anterior, pois Campos mantém o verso como uma instrução para alcançar o sucesso, já em Lando e Müller, é entendido como um exemplo de quem já o alcançou. Outra diferença que chama atenção são as alternativas para “*sorest need*”, expressão que, segundo Lando (2010: 64), expressão representa uma “necessidade aguda, desesperada”, a qual em sua tradução opta por algo “bem concreto”, como “fome e sede”. Além disso, ao utilizar o verbo “provar” como tradução para “*Requires*” a tradutora segue o caráter metafórico do original e mantém a sinestesia com a associação do sentido do paladar, tal como a tradução de Campos com o substantivo “sede”. Ademais, para preservar esta conotação forte evidenciada por “*sorest*”, Campos o traduz como “severa”, que mantém o sentido e favorece a aliteração da fricativa alveolar surda /s/ utilizada de maneira incessante por Dickinson em toda a estrofe, como se a fórmula do sucesso fosse um segredo e precisasse ser sussurrada para ninguém mais ouvir. A tradução de Müller também revela a preocupação com essa aliteração e opta por traduzir o verso como “É que sabe da fissura”, expressando um desejo excessivo.

Para concluir a análise da estrofe, Dickinson utiliza o metro comum, porém há um efeito de quebra dos versos ímpares, o que acontece devido ao

ritmo, pois, como aponta Paz (1982: 68), o “ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu”. Tendo em vista essa característica do metro no original, ao comparar com o metro nas traduções conclui-se que a quebra é apenas mantida na tradução de Müller e Lando, apresentando versos polimétricos, já na tradução de Campos, a estrofe está em hexassílabos.

4.3. “I’m Nobody! Who are you?” (J288)

“I’m Nobody! Who are you?” (J288) é “um dos mais famosos poemas de E.D.” (LANDO 2010: 161) e o quinto mais traduzido em língua portuguesa⁹. Esse nível de popularidade é ironicamente o que a poeta questiona no poema, satirizando a busca pela fama, tema recorrente em sua poesia, como exemplo: “Fame is a fickle food” (J1.659) e “Fame is a bee” (J1.763). Além disso, há uma “provável referência a um poema publicado no Hampshire & Franklin Express em 4 de abril de 1856, intitulado ‘Nobody by Somebody’” (MÜLLER, 2020: 828). De acordo com Miller (2020:17), o mesmo está entre “os quase 1.300 poemas que ela guardou apenas para si”, junto a outros de seus poemas mais famosos, como “This is my letter to the World” (J441), que pelo fato de a poeta nunca o ter enviado a alguém e o verso indicar que o poema é sua carta para o mundo, “sugere que tenha pensado não apenas esse poema, mas todos os que passou a limpo, como ‘cartas’ para serem lidas após sua morte” (MILLER 2020: 17).

Quadro 3 - Transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções da primeira estrofe

<p>Transcrições de Johnson (1960)</p>	<p>Trad. Isa Mara Lando (2010) Não sou Ninguém! Quem és tu? Tu és - Ninguém - Também? Então somos um par?</p>
--	---

⁹ Dado também retirado da lista de poemas mais traduzidos de Emily Dickinson no Brasil, Portugal e países de línguas lusófonas, disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em 19 fev. 2023.

<p>I'm Nobody! Who are you? Are you - Nobody - Too? Then there's a pair of us? Don't tell! They'd advertise - you know!</p>	<p>Não contes! Tu sabes - vão falar! Trad. Augusto de Campos (2015) Não sou Ninguém! Quem é você? Ninguém - Também? Então somos um par? Não conte! Podem espalhar!</p>
<p>Transcrições de Miller (2016) I'm Nobody! Who are you? Are you - Nobody - too? Then there's a pair of us! Don't tell! they'd advertise - you know!</p>	<p>Trad. Adalberto Müller (2020) Eu sou Ninguém! Você é Quem? Você - é Ninguém - também? Então somos um par! Não conta! Podem publicar!</p>

As traduções do primeiro verso exibem soluções diferentes para o pronome na primeira pessoa do singular “I” (eu) e para o pronome na segunda pessoa do singular “you” (você / tu). No primeiro caso, Lando e Campos optaram pela omissão do “eu”, deixando-o implícito na forma verbal “sou” e o substituindo pelo advérbio “não”, o resultado desta substituição é uma dupla negação (“Não sou Ninguém!”), recurso muito utilizado na língua portuguesa, que enfatiza algo negativo na frase e, portanto, a tradução apresenta o sentido de que ser “Ninguém” é algo ruim, enquanto o eu lírico no poema original parece animado devido ao ponto de exclamação. Desse modo, nas traduções de Lando e Campos, não há correspondência para o oxímoro do original, ao contrário de Müller, mantém o oxímoro traduzindo a primeira parte do verso como “Eu sou Ninguém!”, explicitando que o eu lírico é “Ninguém” e parece estar feliz com isso.

Na segunda parte do verso, o eu lírico faz uma pergunta (“Who are you?”), indicando não estar sozinho, logo, para estabelecer esse diálogo nas três traduções o pronome “you” (você / tu) foi mantido, mas apresentado de maneiras diferentes. Lando utiliza o “tu”, pois segundo ela a “pergunta ‘Quem és tu?’ traz concisão e elegância” (LANDO 2010: 161). Campos traduz para “você”, essa estrutura “Quem é você?”, em português, representa com naturalidade o modo de apresentação para alguém desconhecido. Na tradução de Müller, o “you” também é traduzido como “você”, porém invertendo a ordem da pergunta (“Você é Quem?”), ao fazer a inversão manteve a rima externa aguda com o próximo verso (“Quem” / “Ninguém”) tal qual a rima do

original. Sendo assim, a tradução de Lando e Campos só mantiveram a rima interna (“Ninguém” / “Quem”).

Para o segundo verso, Campos opta novamente pela omissão, dessa vez do pronome “*you*”, além de um dos travessões, mantendo a naturalidade de um diálogo, contudo, ao omiti-lo perde-se o tom irônico de que mesmo sendo “Ninguém” ainda assim se é “Alguém”. Lando opta por não omitir o pronome e mantém os travessões. Müller também mantém os travessões, isolando o pronome e o colocando como foco do verso, novamente explicitando que ser “Ninguém” não anula o fato de ainda ser “Alguém”. Apesar de não ter sido possível manter a assonância do som vocálico /u:/, há assonância do som vocálico /e/ nas três traduções.

O terceiro verso não apresenta distinções nas três traduções exceto pelo ponto de interrogação colocado por Lando e Campos e pela exclamação vista em Müller, devido às diferenças nas transcrições utilizadas. Na transcrição de Johnson, “Then there’s a pair of us?” o eu lírico ainda não tem certeza de estar conversando com outro “Ninguém”, não há uma resposta efetiva, todavia, na transcrição de Miller “Then there’s a pair of us!” o eu lírico se mostra animado por ter encontrado outro “Ninguém”. Além disso, nas três traduções “*us*” (nós) fica implícito no verbo “somos” a aliteração da fricativa dental sonora /ð/, típica do inglês, não apresenta correspondência, assim como a rima interna (“*there’s*” / “*pair*”). Essas perdas se justificam pelas diferenças semânticas entre as duas línguas, no entanto, foi possível compensá-las com uma rima externa com o quarto verso nas três traduções.

O último verso da estrofe apresenta diferenças na tradução do verbo “*advertise*”. Na fonte o verbo se destaca por ser a palavra mais longa da estrofe, contudo, tendo em vista a gramática da língua portuguesa que apresenta mais sílabas que a inglesa, não foi possível manter como a maior palavra da estrofe. Levando-se em consideração a importância dessa palavra para o poema, percebe-se uma preocupação maior em Campos e Müller em que ambos omitem o pronome e traduzem “*advertise*” com um equivalente de três sílabas, respectivamente “*espalhar*” e “*publicar*”, com a escolha pelo verbo “*publicar*” por Müller há aliteração da consoante oclusiva bilabial surda /p/ em “Podem publicar!”. Lando prioriza a tradução do pronome “*you*”, apresentando

uma rima interna grave (“contes” / “sabes”) e para compensar o número de sílabas, a tradutora opta pelo verbo “falar” na tradução de “*advertise*”. Apesar da escolha entre priorizar o pronome ou a palavra “*advertise*”, as três traduções apresentam uma rima externa entre os dois últimos versos da estrofe em razão da perda da rima interna no terceiro verso, além de não escolherem uma tradução literal (anunciar), na qual “falar” e “espalhar” remetem à oralidade, e “publicar” não só à oralidade, mas também à escrita.

Para concluir, Dickinson emprega o metro comum, exceto no primeiro verso, que apresenta variações no padrão de sílabas tônicas e átonas. Comparando às traduções percebe-se que são versos polimétricos, não há um padrão entre eles, o que, de acordo com Britto (2012: 140), em se tratando de uma tradução de Dickinson revela ser um problema “menos sério do que pode parecer à primeira vista quando observamos que os poemas da autora com frequência contêm irregularidades semelhantes”, como a irregularidade do primeiro verso deste poema no original.

Considerações Finais

Neste artigo, foram analisados comparativamente o poema “A sepal, petal, and a thorn” (J19) e as primeiras estrofes de “Success is counted sweetest” (J67) e “I’m Nobody! Who are you?” (J288) de Dickinson com as respectivas traduções de Lando (2010), Campos (2015) e Müller (2020), visando verificar quais estratégias tradutórias e teorias foram utilizadas pela tradutora e pelos tradutores em suas traduções dos poemas.

Dessa maneira, a partir de poemas que apresentam características predominantes da poética dickinsoniana, considerando os aspectos estruturais, fonológicos e a associação de sentidos, as análises e em concordância com as teorias discutidas, concluímos que devido às diversas possibilidades interpretativas e às diferenças socioculturais de cada língua, o esquema de rimas precisou constantemente ser trocado. As traduções não seguiram o esquema métrico do original, visto que é um metro exclusivo da língua inglesa, todavia, foram identificados padrões métricos em algumas traduções; os

travessões nem sempre foram mantidos e alguns foram acrescentados ou deslocados; e, quanto às maiúsculas, a maioria delas foi mantida, apesar de algumas terem sido omitidas ou adicionadas.

As teorias e estratégias utilizadas mostraram algumas particularidades tradutórias: Campos (2015) priorizou a estética e a emoção, Lando (2010) o “espírito” dos poemas e Müller (2020), com o que chamou de “costura e sutura”, considerou a busca incessante do sentido, mas de modo a não excluir a estética.

Sendo assim, ao entrar em contato com tais traduções foi possível identificar alguns pontos que demonstram essas particularidades tradutórias, como, por exemplo a preferência de Lando (2010) em apresentar mais explicações, escolhendo aumentar a quantidade dos versos ou reorganizar a estrutura gramatical; Campos (2015), optando por ser o mais sucinto possível, com palavras milimetricamente selecionadas para compor uma forma métrica mais próxima dos versos em língua inglesa; e Müller (2020), priorizando as rimas e jogos sonoros (assonâncias e aliterações).

Tendo em vista todos os aspectos apresentados, esta pesquisa permitiu levantar discussões a fim de explorar o universo desafiador da tradução de poesia, além de compreender a necessidade de mais pesquisas que considerem e deem visibilidade aos poemas de Dickinson, devido sua grandeza poética.

Referências

- ADAMS, S. *Poetic designs: an introduction to meters, verse forms and figures of speech*. Canadá: Broadview Press, 1997.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5o ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. 2o ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, H. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- DICKINSON, E. *Poems of Emily Dickinson*. Higginson, T. W. e Todd, M. L. (Org.). Boston: Roberts Brothers, 1890.

- _____. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Johnson, T. H. (Org.). Boston e Toronto: Little, Brown and Company, 1960.
- _____. *Emily Dickinson's poems: as she preserved them*. Miller, C. (Org.). Cambridge, Londres: Belknap/Harvard University Press, 2016.
- _____. *Emily Dickinson: Loucas Noites / Wild Nights, 55 poemas* (edição bilíngue). Trad. Lando, I. M. Barueri, SP: Disal, 2010.
- _____. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Campos, A. (edição bilíngue). 2o ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015.
- _____. *Poesia completa de Emily Dickinson Volume I: Os fascículos* (edição bilíngue). Trad. Müller, A. Prefácio de Miller, C. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. Brasília: Editora UnB, 2020.
- BEGOTTI, G. *Análise comparativa de traduções: poemas de Emily Dickinson por Adalberto Müller, Augusto de Campos e Isa Mara Lando*. Orientador: Silvio Pereira. 83f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Curso de letras - Língua Estrangeira da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2021.
- FALEIROS, Á. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- GODARD, B. "A ética do traduzir: Antoine Berman e a 'virada ética' na tradução". *Tradução em Revista*, 2021: 369-403. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52947/52947>. Acesso em 21 jun. 2022.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 13o ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LOURENÇO, F. *Tradução de Poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos*. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karine Simoni. 2014. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/129419/328653.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 06 mar 2023.
- PAES, J. P. *Tradução a ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, O. *O arco e a Lira*. Trad. Savary, O. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Queiroz, D. A. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- THE EMILY DICKINSON MUSEUM. Emily Dickinson Museum. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/>. Acesso em 13 fev. 2023.