



*Sanguinaria angustifolia*. F. 1.



*Crotus canadensis*. 12. 1.

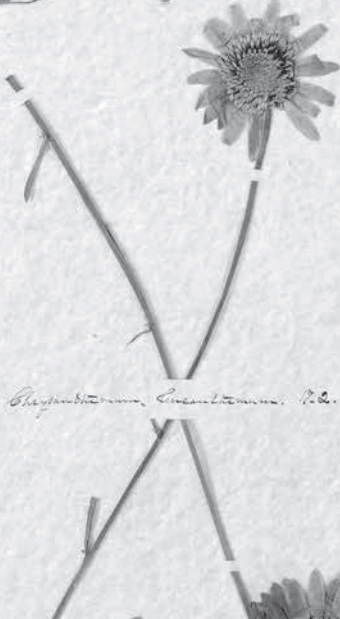
*Chrysanthemum leucanthemum*. P. 2.



*Sanguinaria angustifolia*. F. 1.



*Dicotyles foetida*. F. 1.



*Chrysanthemum leucanthemum*. P. 2.



*Crotus canadensis*. 12. 1.



*Chrysanthemum leucanthemum*. N. 2.



*Scrophularia aquivalvis*. L. 1.



*Colts. canadensis*. N. 1.



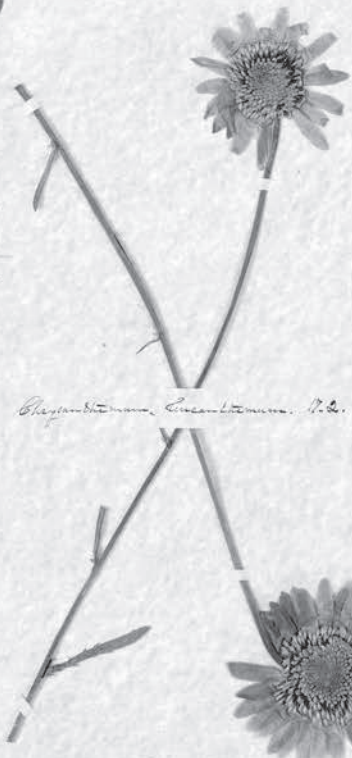
*Scrophularia aquivalvis*. L. 1.



*Dian. frutescens*. L. 1.



*Colts. canadensis*. N. 1.



*Chrysanthemum leucanthemum*. N. 2.



*Dian. frutescens*. L. 1.

Poesia completa  
Emily Dickinson

Volume I



**Universidade de Brasília**

**Reitora** : Márcia Abrahão Moura  
**Vice-Reitor** : Enrique Huelva

EDITORA



**UnB**

**Diretora** : Germana Henriques Pereira

**Conselho editorial** : Germana Henriques Pereira (Presidente)  
: Fernando César Lima Leite  
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende  
: Carlos José Souza de Alvarenga  
: Estevão Chaves de Rezende Martins  
: Flávia Millena Biroli Tokarski  
: Jorge Madeira Nogueira  
: Maria Lidia Bueno Fernandes  
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos  
: Sely Maria de Souza Costa  
: Verônica Moreira Amado



**UNICAMP**

**Reitor** : Marcelo Knobel  
**Coordenadora Geral da Universidade** : Teresa Dib Zambon Atvars



**Presidente** : Márcia Abreu

**Conselho editorial** : Ana Carolina de Moura Delfim Maciel  
: Euclides de Mesquita Neto  
: Márcio Barreto  
: Marcos Stefani  
: Maria Inês Petrucci Rosa  
: Osvaldo Novais de Oliveira Jr.  
: Rodrigo Lanna Franco da Silveira  
: Vera Nisaka Solferini

# Poesia completa Emily Dickinson

Volume I:  
Os fascículos

Edição bilíngue

TRADUÇÃO, NOTAS E POSFÁCIO  
Adalberto Müller

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA  
Cristanne Miller



EDITORA



**UnB**

## Equipe editorial

### Coordenadora de produção editorial

Luciana Lins Camello Galvão

### Preparação e revisão

Denise Pimenta de Oliveira

### Editora de publicações

Marília Carolina de Moraes Florindo

### Imagens de primeira, segunda, terceira e quarta capa e manuscritos das páginas 240, 482, 483 e 620

MS Am 1118.11, Houghton Library, Harvard University

### Manuscrito da página 24

Courtesy of the Archives and Special Collections at Amherst College

*EMILY DICKINSON'S POEMS: As She Preserved Them*

Edited by Cristanne Miller

Copyright © 2016 by the President and Fellows of Harvard College. Copyright © 1998 by the President and Fellows of Harvard College. Copyright © 1951, 1955 by the President and Fellows of Harvard College. Copyright © renewed 1979, 1983 by the President and Fellows of Harvard College. Copyright © 1914, 1918, 1919, 1924, 1929, 1930, 1932, 1935, 1937, 1942 by Martha Dickinson Bianchi. Copyright © 1952, 1957, 1958, 1963, 1965 by Mary L. Hampson. Published by arrangement with Harvard University Press

Tradução © 2019 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:

*Editora Universidade de Brasília*

SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,

2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF

Telefone: (61) 3035-4200

Site: [www.editora.unb.br](http://www.editora.unb.br)

E-mail: [contatoeditora@unb.br](mailto:contatoeditora@unb.br)

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

---

D553 Dickinson, Emily.  
Poesia completa / Emily Dickinson ; tradução, notas e posfácio  
Adalberto Müller. – Brasília : Editora Universidade de Brasília,  
2020.  
v. ; 23 cm.  
  
v. 1. Os fascículos.  
ISBN 978-65-5846-030-5 (Editora UnB)  
ISBN 978-65-86253-45-0 (Editora Unicamp)  
  
1. Dickinson, Emily, 1830-1886. 2. Poesia estadunidense. I.  
Título.

---

# Sumário

<i>Prefácio à edição brasileira</i>	9
<i>Nota editorial do tradutor</i>	19
<i>Abreviaturas e marcas gráficas</i>	21
The Fascicles	22
Os Fascículos	23
<i>Posfácio</i>	791
<i>Cronologia</i>	813
<i>Glossário de correspondentes</i>	819
<i>Notas</i>	823
<i>Index of First Lines</i>	841
<i>Índice dos primeiros versos</i>	863



*Linn. julianae. 7. 1.*

*Linn. canaliculata. 12. 1.*



## *Prefácio à edição brasileira*

“OURO LENTO”: A OBRA DE EMILY DICKINSON PARA A IMORTALIDADE

*Cristanne Miller*

Emily Dickinson (1830-1886), uma das grandes poetisas do mundo, deixou cerca de 1.800 poemas na cômoda de seu quarto pouco antes de morrer. Ela já tinha feito circular entre amigos e membros da família cerca de 500 desses poemas, mas apenas uma dezena deles foi publicada durante a sua vida. Nascida em Amherst, pequena cidade universitária no interior de Massachusetts, Dickinson foi criada numa família com visão relativamente progressista acerca de questões religiosas e de educação das mulheres, mas bastante conservadora quanto a questões de gênero. Aparentemente, Dickinson pensou ser impróprio aceitar publicar a sua obra; como escreveu, “Publicação – é o Leilão / Da Mente Humana –” (Fs 37).<sup>1</sup> Em termos financeiros, ela nunca precisou publicar, ou mesmo se casar: seu pai era um advogado e parlamentar bem-sucedido. Nem ela nem sua irmã Lavinia se casaram, e seu irmão Austin morava na casa ao lado com sua esposa Susan – a pessoa com quem Dickinson se relacionou mais apaixonadamente na vida e com quem compartilhou a maior parte dos seus poemas. Dickinson soube aproveitar-se da efervescência da vida cultural e intelectual de Amherst e também chegou a cursar um ano de faculdade no Mount Holyoke Female Seminary, uma instituição de nível incomum para as mulheres de 1840. Em seus estudos secundários e superiores, adquiriu conhecimentos consistentes de biologia (inclusive da teoria evolucionista de Darwin), química, matemática e astronomia, tanto quanto de literatura. Exímia pianista, chegou a assistir a concertos na região, inclusive em Boston.

Foi apenas a partir dos 30 anos que Dickinson se tornou reclusa e mesmo então manteve sempre correspondência ativa com vizinhos e amigos e se inteirava de assuntos da cidade por meio de Lavinia, de Austin e de Susan. A condição de solteira e o afastamento social a ajudou a negociar as obrigações de uma mulher de classe média (cuidar de doentes na família, ajudar na limpeza, na cozinha e no jardim) para se dedicar à escrita mais intensamente, o que ocorreu a partir do final de 1850. Embora seus poemas não sejam meramente autobiográficos, eles deixam claro que Dickinson experimentou ou foi capaz de imaginar profundamente não apenas o desespero, a instabilidade psíquica, a carência e a dor, mas também os sentimentos mais profundos de amor, de êxtase e de felicidade.

Embora Dickinson estivesse aparentemente interessada na possibilidade de publicação quando começou a reunir mais seriamente os poemas que escrevera, ela nunca tomou a iniciativa de publicá-los. Os dez poemas publicados em jornais locais durante sua vida foram enviados a editores por amigos. Ao mesmo tempo, Dickinson correspondeu-se ativamente com grandes figuras literárias do seu tempo – incluindo Samuel Bowles (editor do *Springfield Republican*, jornal de circulação nacional), Thomas Wentworth Higginson (ensaísta, poeta, ativista político e abolicionista) e Thomas Niles (editor da Robert Brother Press, que viria a publicar três volumes da obra de Dickinson, além de um volume de suas cartas, nos anos 1890, após a sua morte). Higginson recebeu cerca de cem poemas da autora em cartas e teve um papel importante na primeira edição de sua obra, trabalhando com Thomas Niles e com uma editora amadora, Mabel Loomis Todd, que dedicou muitos anos de sua vida para tornar a obra de Dickinson acessível ao público.<sup>2</sup> Além do mais, Dickinson também se correspondeu com a conhecida autora e ativista de direitos indígenas Helen Hunt Jackson, que tinha sido uma amiga de infância. Dickinson fez de tudo para que aqueles que tinham o poder de promover a sua poesia depois de sua morte conhecessem seus poemas e estava disposta a trocar a precariedade da fama pela publicação póstuma. Como ela escreveu, “A Fama é uma comida movediça... O Homem come dela e morre” (M666; F1702). Num poema de 1863, Dickinson estabeleceu a distinção entre aqueles que “Trabalham para a imortalidade” e aqueles que trabalham “para o Tempo” (Fs 28). No primeiro caso, como ela afirma, é “Ouro lento – mas duradouro”; “De um o Ouro – de outro – a Mina –”, um jogo com a dupla significação de “*Mine*” (mina e meu), que aponta para a sua própria imortalidade e para o desejo de que seus poemas fossem eterna fonte de inspiração e beleza para os outros, e não apenas objetos de valor.<sup>3</sup>

Desde 1890, quando Higginson e Todd publicaram o primeiro *Poems by Emily Dickinson*, surgiram debates sobre o que tem mais valor em seu verso e se Dickinson estaria mais dialogando com uma era passada de simplicidade ou atuando como uma poeta pré-modernista. Esta introdução vai deter seu foco nestas questões: na prática difusa que Dickinson estabeleceu de preservar e fazer circular seus poemas e em debates em torno da questão editorial.

Dickinson se distingue de muitos poetas por seu modo raro de usar metáforas e pela linguagem a um só tempo ritmicamente poderosa e elipticamente concisa o bastante para fazer perguntas ou introduzir questões sobre as quais podemos tanto ter uma compreensão clara quanto ficar em dúvida a vida toda. “O Cérebro – é mais vasto que o Céu –”, ela nos conta, porque “Um há de conter o outro / E até mesmo Você – aposto –” (Fs 26). Esta ideia é clara: a capacidade de compreensão do cérebro o faz maior que o céu ou o mar ou qualquer outra imensidão física. Só que o poema termina assim:

The Brain is just the weight of God –	O Cérebro pesa – o que Deus
For – Heft them – Pound for Pound –	Pesa – basta uma Aferição
And they will differ – if they do –	Na balança – só vão diferir
As Syllable from Sound –	Como o Vocábulo – do Som –

Isso nos deixa a ponderar em que sentido Deus e o cérebro humano podem ter igual “peso”. Por que os homens inventaram a religião? Por que o sentido de Deus apenas pode ser compreendido pela fé, que procede do pensamento ou do cérebro? E como avaliar aqui o “Vocábulo” [*Syllable*]<sup>4</sup> – unidade estruturada de sentido – em relação ao “Som”, a base de toda a linguagem, mas também do ruído e da música? Dickinson deixa a nós a decisão sobre qual o sentido de atribuir o “Som” a Deus e o “Vocábulo” ao cérebro humano. Muitos dos poemas da autora oscilam sobre um ponto similar entre o óbvio e o filosófico – ou psicologicamente profundo.<sup>5</sup>

Em outro poema sobre compreensão, “Senti um Funeral no Cérebro”, Dickinson descreve o sentimento de colapso mental que muitos de nós podemos ter experimentado devido ao pesar, à doença, à dor, ou até a alguma coisa ordinária, como uma enxaqueca. Ao mesmo tempo, perguntamos se “um Funeral” no “Cérebro” não sugere que parte de nós morreu e questionamos o que significa estar enalhado dentro do cérebro, onde todo o “Ser” é “só um Ouvido” e a pessoa se sente parte de uma “Raça estranha” que só se identifica com o “Silêncio”. Essa experiência do máximo de estranheza ocorre na segunda estrofe, quando o “Espaço” começa a ficar “soando”:

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

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



Como se o Céu fosse um Sino,  
E o Ser, só um Ouvido,  
Eu e o Silêncio, Raça estranha  
No Naufrágio, e no Olvido –

E a tábua da Razão rachou,  
 E caí no fundo do fundo –  
 E mergulhei num novo Mundo,  
 Até saber o Enfim – então –

[E] bati  
 [Até] atravessar

Um momento “Funeral” pode acabar com a vida de alguém. Nessa interpretação, o “então” que encerra o poema marca o estágio final dessa experiência, a saber: a morte. A conclusão pode, entretanto, também sugerir que tais momentos de alucinação ou inconsciência passam: depois de “cair” e “mergulhar” até um “saber” possível num momento de crise, “então” aparece como um retorno à vida, ao pensamento e ao sentimento como ser comunicativo no mundo. A abertura do travessão final e a ambiguidade da sintaxe tornam ambas as interpretações possíveis.

Como a impressão de “Senti um Funeral” indica – e como poderá ser observado repetidas vezes neste volume –, a partir de 1860, Dickinson, ocasionalmente e depois com alguma frequência, incluiu alternativas e outras escolhas de palavras quando estava copiando seus poemas para serem preservados. Aqui ela imagina “bati” como substituto para “mergulhei”; e “atravessar” como alternativa para “saber”. Quase sempre as alternativas permitem substituições métricas nos versos. Certas vezes, as alternativas incluem uma mudança na pontuação. Embora Dickinson marcasse o lugar das alternativas com asteriscos, escrevendo-as ao pé do poema, a edição *Emily Dickinson’s poems: as she preserved them* e esta tradução colocam as alternativas na margem direita, às vezes antecedidas pela palavra ou sintagma que as precede entre colchetes, para evitar ambiguidade quanto ao seu lugar no verso e na frase. As alternativas nos poemas de Dickinson são distintas das versões que ela enviou aos correspondentes, em termos de escolha vocabular, pontuação, uso de iniciais maiúsculas ou organização de estrofes.<sup>6</sup> Por volta de 1875, o típico poema de Dickinson já não circulava e não continha alternativas.

“Senti um Funeral” também levanta questões sobre o quanto Dickinson estava escrevendo como uma resposta direta ao seu próprio momento político e cultural ou até que ponto ela estava escrevendo uma lírica transcendental que, com suas ambiguidades metafóricas e gramaticais, antecipava o verso dos modernistas do século XX. Embora Johnson tenha declarado em 1958 que Dickinson “não viveu na história e não chegou a vê-la”, evidências mais recentes indicam que não foi assim.<sup>7</sup> Dickinson escreveu mais da metade de seus poemas durante a sangrenta Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865); entre 1863 e 1865, ela escreveu quase um poema por dia, até onde podemos saber, graças à datação de seus manuscritos por constatação de sua caligrafia, pela data de produção do papel, pela referência a eventos ou estações do ano ou pela inclusão dos poemas em cartas. Durante essa guerra, os Estados Unidos se dividiram devido à questão da escravidão e também pela existência de definições de democracia divergentes. Para os unionistas do Norte e do Oeste, a democracia só seria possível se

todos os estados aceitassem a regra da maioria – mesmo quando o resultado de uma votação parecesse politicamente opressiva ou não ética. Muitos no Norte entenderam que a guerra estava provando ao mundo que a democracia de fato poderia ser sustentável numa nação moderna: o retorno forçado do Sul à União provaria que um governo republicano sobreviveria até ao desafio mais difícil. Outros no Norte lutaram contra a recém-declarada Confederação sulista para abolir a escravidão de uma vez por todas. O pai de Dickinson e seu irmão eram importantes unionistas – assim como Bowles e Higginson. Higginson foi coronel do primeiro regimento de soldados afro-americanos. A extraordinária produtividade de Dickinson durante esses anos e as centenas de poemas que escreveu sobre morte e dor deixam entrever o quanto ela foi afetada pela notícia de mais de 700 mil mortes na guerra, levando-a a ponderar como um Deus beneficente poderia ter permitido tal carnificina. Outros poemas examinam o modo como o amor e a sanidade foram sendo testados pela distância e pela excruciante experiência dos horrores da guerra e das privações em campos de batalha e em prisões. A crítica está agora convencida de que a Guerra Civil dos Estados Unidos teve um papel fundamental na urgência e no foco da escrita de Dickinson.

“Dá vergonha de estar Vivo – / Quando Homens tão Corajosos – estão mortos –” refere-se explicitamente à morte de soldados no “Bule horrível – da Batalha” (Fs 24). Alguns poemas se referem à Guerra de modo oblíquo – por exemplo, “Caíram como Flocos – / Caíram como estrelas – / Como as Pétalas da Rosa –”, um poema que Higginson e Todd intitularam “O Campo de Batalha” (Fs 28; Dickinson raramente intitulava seus poemas). Outros são agora aceitos como alusivos à guerra, como “O nome – disso – é ‘Outono’ – / De Sangue – é o seu tom –” (Fs 22), um poema que usa um tropo comum dos tempos de guerra, das rubras folhas de outono se assemelhando ao sangue, sugerindo que, mesmo a centenas de quilômetros dos campos de batalha, os civis podiam ver sua paisagem através da tela das notícias de guerra. “Não era a Morte, pois estava em Pé, / E Morto cai – cedo ou tarde –” pode ser lido da perspectiva de um soldado no campo de batalha: a voz que fala no poema sobreviveu a algo, mas de maneira tão restrita que ele (ou ela?) só o podem imaginar com categorias do que “não” é: morte, noite, meia-noite. Os termos mais próximos que a voz do poema encontra para “Isso” são “Caos – sem fim – frio –” e “Desespero” (Fs 17). Outros poemas, como “Há uma dor – tão total – Que engole toda a sustância –” (Fs 24), parecem estar tentando imaginar as respostas físicas e psicológicas dos soldados a mutilações de batalha ou dos civis em relação à perda de seus entes queridos.

No final de 1865, Dickinson havia escrito mais de 1.100 poemas, quase dois terços de sua obra. Por volta de 1858, ela começou a copiar seus poemas – ou pelo menos os que ela prezava mais – em finas folhas dobradas de papel-carta, passando-os a limpo. Periodicamente, ela juntava de quatro a seis dessas folhas e as costurava em folhetos – agora chamados “fascículos”. Em 1864, ela já havia reunido os poemas

em 40 fascículos. Durante o ano de 1865, continuou a copiar sistematicamente os poemas em folhas dobradas, mas cessou de fazer os fascículos. De 1866 a 1869, aparentemente compôs poucos poemas. De 1871 a 1875, escreveu mais e voltou a passar a limpo os poemas em folhas dobradas. Ralph W. Franklin entendeu que esses poemas constituíam “conjuntos” [*sets*], ou folhetos não costurados, mas pesquisas mais recentes veem pouca consistência na ideia de *sets* e se referem a eles como folhas soltas.<sup>8</sup> Embora Dickinson tenha continuado a guardar os poemas que escrevia, às vezes passados a limpo em papel carta, depois de 1875 ela nunca mais se empenhou em copiá-los sistematicamente; em vez disso preservou os poemas frequentemente em forma inacabada, deixando múltiplas alternativas. Ela também começou a enviar uma porcentagem crescente de poemas aos seus correspondentes (ao passo que fez circular apenas uma pequena porcentagem de seus fascículos e folhas soltas). Com raras exceções, os poemas e cartas que ela enviava não contêm alternativas ou supressões. Os manuscritos restantes que contêm alternativas e supressões são aqueles que Dickinson manteve consigo apenas.

Os manuscritos de Dickinson, em particular as páginas que trazem múltiplas alternativas ou que foram escritas em pedaços de papel, tornaram-se significantes textos visuais para alguns artistas, poetas e pesquisadores do final do século XX e início do século XXI. Susan Howe e Marta Werner (juntamente com Jen Bervin) foram os mais influentes ao arguir que, nessas páginas, Dickinson inventa uma forma de lírica inovadora no século XIX, não apenas usando formas de versificação livre ou não métrica, mas também concebendo cada aspecto da página como parte de uma composição visual/textual.<sup>9</sup> Algumas dessas obras críticas e editadas são surpreendentemente belas por si mesmas, e não há dúvida que os manuscritos de Dickinson são documentos moventes – especialmente os últimos, que revelam mais abertamente o seu pensamento trabalhando. Como pesquisadora, no entanto, encontro pouca evidência para o caso de uma intencionalidade visual.

Dos anos 1850 até o final de sua vida, Dickinson escreveu poemas em modos que são tipograficamente consistentes com a versificação métrica do século XIX e que distinguem a poesia da prosa: ela começa um novo verso usando inicial maiúscula; termina um verso com um espaço lateral na margem direita da página – se a dimensão da página permite essa possibilidade; e ela raramente termina um verso com um artigo (“o” ou “um”) ou com um conectivo, isto é, ela nunca rompe com a ordem sintática das unidades da frase no final de uma linha. Em suma, ela distingue verso de prosa e o alinhamento normal do alinhamento de poemas. Enquanto as cartas redigidas durante os anos finais da vida de Dickinson parecem estar escritas em prosa metrificada, ampliando o seu espectro poético – aliás, um fenômeno fascinante em si mesmo –, elas não incluem supressões ou alternativas ou fazem distinção entre o alinhamento de prosa e verso. Similarmente, embora Dickinson fizesse experiências com a escrita de formas métricas por toda a sua vida, tais experimentos com a tipografia tipicamente correspondem a repetições sintáticas,

ênfases em rimas que poderiam ser mais internas ao verso do que dispostas no final dele ou a tipos particulares de ênfase semântica. Ela também distingue o verso nos modos indicados anteriormente. "‘Tis so appalling – it exhilarates –" (Fs 16) ["Tanto apavora – que excita –"] possui um metro extremamente irregular. Começa com um pentâmetro iâmbico e então se move para versos de quatro, seis, sete ou oito sílabas – às vezes mantendo uma medida para uma estrofe e às vezes mudando a meia-estrofe de um padrão para outro. Segue a estrofe final:

Others, can wrestle –	Outros, ao ringue –
Yours, is done –	Aqui se extingue
And so of Wo, bleak dreaded – come,	Tua Pena, o temor – vem
It sets the Fright at liberty –	Libertar-te do Medo –
And Terror’s free –	Do Terror nada resta –
Gay, Ghastly, Holiday!	Falsos Fantasmas – Festa!

(Fs 16)

A quebra que faz dois versos em "Others, can wrestle – / Yours, is done –" ["Outros, ao ringue – / Aqui se extingue"] é relativamente típica de Dickinson: aparentemente por uma questão de ênfase, ela quebra o que teria sido um verso de oito sílabas em duas unidades, enfatizando o contraste entre "Others" e "Yours". Os próximos dois versos contêm oito sílabas e os dois versos finais quebram novamente o verso longo esperado em duas unidades curtas – dessa vez aparentemente enfatizando a rima "free" e "Holiday". Combinar esses dois versos cria um pentâmetro iâmbico, o que ecoa com o pentâmetro que dá início ao poema.<sup>10</sup> Quando lido em voz alta, o poema soa menos disjuntivo do que parece na página – e em muitos casos das quebras de linha pouco convencionais de Dickinson (como em "Others, can wrestle – / Yours, is done"), não se ouve disjunção nenhuma. Como esse exemplo mostra, Dickinson estava atenta à aparência do poema na página, de modo que ela dava atenção à caligrafia e à metrificação. Evidências nos poemas, contudo, sugerem – temática e formalmente – que ela estava mais interessada no jogo do ritmo com o som. Como argumentei alhures, Dickinson é primariamente uma poeta do ouvido.<sup>11</sup> É o extraordinário domínio da arte de combinar ritmos métricos e sintáticos e múltiplos modos de repetição sonora (rima, aliteração, assonância) com a significação o que nos faz sempre retornar à beleza e ao poder de seus poemas.

Questões sobre o tipo de poesia que Dickinson escreve – inclusive se ela distingue poesia de prosa – estão no cerne do debate sobre como editar e imprimir os seus poemas. Martha Nell Smith considera que todas as representações impressas dos poemas de Dickinson são "traduções" do poema autêntico, que é inerente apenas ao manuscrito. De acordo com tal visão, quando Dickinson escreve as mesmas palavras para múltiplos correspondentes, ou em mais de uma

folha dobrada incluída nos fascículos, essas seriam diferentes “escritas” – independentemente de serem versões idênticas lexicalmente. *Open Me Carefully: Emily Dickinson’s Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson*, edição de Smith em conjunto com Ellen Louise Hart, publica tanto as cartas quanto os poemas escritos a Susan seguindo literalmente a quebra de linhas dos manuscritos. Por exemplo, nessa edição, se vê:

The Soul selects	A Alma escolhe
her own Society	as suas Amigas
Then shuts the	Depois fecha a
Door	Porta
To her divine	Com a divina
Majority	Maioria
Present no more – <sup>12</sup>	Não mais se importa –

Ralph W. Franklin publica esse manuscrito como:

The Soul selects her own Society	A Alma escolhe as suas Amigas
Then shuts the Door	Depois fecha a Porta
To her divine Majority	Com a divina Maioria
Present no more – <sup>13</sup>	Não mais se importa –

Franklin – como Thomas H. Johnson, antes dele, e eu mesma – entende que Dickinson faz a distinção entre um verso e uma quebra de linha em função da margem.

Não há evidências de que Dickinson não tenha publicado por ter seus poemas rejeitados por editores ou porque ela receava mutilações editoriais em seu texto. Mesmo quando nove de seus poemas já tinham aparecido impressos – em cada caso com prováveis intervenções editoriais –, ela não protestou contra a publicação de qualquer texto até 1866, quando reclamou a Higginson sobre a mudança de pontuação que alterou a sintaxe em “A narrow Fellow in the Grass” (F1096; M489), deixando de mencionar que seu poema havia recebido um título que não tinha sido dado (“The Snake”), que as iniciais maiúsculas não convencionais tinham sido extirpadas e que o poema havia sido repontuado em vários lugares, com pontos e vírgulas substituindo os travessões (*dashes*). A preocupação de Dickinson era com o sentido, não com a exata transcrição de seu manuscrito. Em seguida a esse protesto a Higginson, ela mesma modificou a pontuação do poema para tornar o sentido mais claro.<sup>14</sup> Higginson dissuadiu Dickinson a publicar quando trocaram as primeiras cartas, mas os editores de jornais pareceram felizes em publicar os poemas submetidos a eles pelos amigos da autora.

Embora os fascículos, bem como as folhas soltas, sejam a joia da coroa de sua poesia, é surpreendente que pouca atenção se tenha dado a essas peças até



a edição de *Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them*. É aqui, apenas, que podemos ver a poeta inscrevendo e compondo seus poemas a toda força, por duas razões: primeiro porque essa é a única edição que segue a ordem determinada pela autora nos fascículos e folhas soltas; segundo porque é a única edição que inclui as alternativas em cada um dos poemas, em vez de colocá-las em um aparato crítico – em outras palavras, essa edição deixa visualmente claro se a cópia que Dickinson preservou para si continha ou não alternativas. Adalberto Müller segue essa edição em sua tradução. Como a edição revela, o típico poema que Dickinson escreveu entre 1858 e 1875 sem alternativas não foi enviado a ninguém (parece-nos) e era sistematicamente passado a limpo e incluído em um fascículo ou mantido em uma folha solta. Todavia, os poemas que incluem alternativas ou foram enviados iluminam muito o trabalho dessa poeta excepcional – inclusive nos dão uma ideia de por que ela teria escolhido não enviar tantos outros poemas.

Antes do final de 1870, Dickinson enviou por carta relativamente poucos poemas expressando seu ceticismo sobre a bondade de Deus ou do Céu – poemas como “É claro – que rezei – / E Deus Ligou?” (Fs 25) ou “Nunca me senti em Casa – Embaixo –”, onde a poeta afirma “Não gosto do Paraíso –” (Fs). Dickinson cresceu durante uma série de efervescências religiosas no oeste de Massachusetts. Ia à igreja regularmente e sabia quase toda a Bíblia de cor, mas nunca se juntou à família em sua confissão de fé adulta. Nem a família nem os pastores a pressionaram a fazê-lo, e seu pai e irmãos também resistiram a tornar-se membros formais da igreja até 1850 ou mais tarde, embora toda a família fosse ativa na paróquia local.<sup>15</sup> A julgar pelas suas cartas, Dickinson fazia circular relativamente poucos poemas sobre morte, dor, desejo ou acerca da Guerra Civil dos Estados Unidos. Entre os quase 1.300 poemas que ela guardou apenas para si estão alguns dos mais famosos – por exemplo, “Noites Loucas – Noites Loucas!” e “Eu sou Ninguém! Você é Quem?” (Fs 11), “Senti um Funeral no Cérebro,” (Fs 16), “Depois a dor intensa, a sensação formal –” e “Este Mundo não é conclusão” (Fs 18), “Já que não pude parar para a Morte –” (Fs 23), “Casamos no verão – querida –” (Fs 26) e “Não posso viver com Você –” (Fs 33). É interessante que a poeta aparentemente nunca tenha enviado a ninguém “Olha a minha carta para o Mundo” (Fs 24 Fl 4), o que sugere que talvez tenha pensado não apenas esse poema, mas todos os que passou a limpo, como “cartas” para serem lidas após sua morte.

Embora Dickinson nunca tenha se casado e não saibamos se de fato chegou a se envolver num relacionamento de intimidade sexual, sua lírica amorosa é excepcional e ela parece ter amado intensamente tanto a cunhada Susan quanto um homem, ao menos. Os principais candidatos à sua afeição homossexual são o pastor Charles Wadsworth e o juiz Otis Lord, com quem se correspondeu apaixonadamente no início dos anos 1880. Ela escreveu poemas de declarado desejo

sexual, como “Vem devagar – Éden! / Lábios que não Te sabem – / Tímidos – bebem teus Jasmins – / Como a trêmula Abelha –” (Fs 10, nunca enviado). Outros poemas expressam devoção e carência – como “Se você viesse no Outono,” que começa brincando com as estratégias de esperar o tempo acordado até a chegada da pessoa amada, mas termina descrevendo a agonia dessa espera:

<p>But, now, uncertain of the length Of this, that is between, It goads me, like the Goblin Bee – That will not state – its sting. (Fs 17, não enviado)</p>	<p>Agora, estou incerta do tamanho Disso que é o meio – é tudo e nada – Que me pica como a Abelha Duende – Sem anunciar – a ferroada.</p>
---	---

Um belo poema breve anuncia: “Não tive tempo pra Ódio –”; mas no breve tempo de sua vida, a poeta escolhe antes “amar” – concebendo o amor como um trabalho para a vida toda:

<p>Nor had I time to Love – But since Some Industry must be – The little Toil of Love – I thought Be large enough for Me – (Fs 34, não enviado)</p>	<p>Nem tive tempo pro Amor – Mas já que É bom ser Esperta – A miúda Faina de Amar – Pensei Para Mim é coisa certa –</p>
---	---

A “miúda Faina de Amar” de Dickinson define muito bem a sua arte, tanto quanto os brilhantes poemas de morte e carência.

Nesta tradução, Adalberto Müller apresenta em português, com extraordinária atenção aos ritmos, rimas, alternativas e escolhas de Dickinson, os poemas que a autora aparentemente decidiu preservar para a posteridade mediante seu cuidadoso trabalho de copiá-los e encaderná-los em fascículos. Embora não possamos saber como ela escolheu ordenar os poemas que organizou nesses 40 folhetos, o fato é que sua cuidadosa atividade de passar a limpo e encadernar nos dá um testemunho único de seu processo de trabalho durante os anos mais excepcionais de sua atividade literária e certamente indica que a autora pretendia que tais poemas sobrevivessem à sua morte. Dickinson fez o pedido usual para que Lavinia destruísse sua correspondência pessoal após a sua morte (infelizmente para nós, Lavinia atendeu ao seu pedido), mas jamais pediu a destruição dos poemas, e Lavinia foi quem mais ardentemente batalhou pela publicação deles após a morte da irmã. Embora não tenha publicado, Dickinson trabalhou “para a Imortalidade” em todos os sentidos, não por “Dinheiro” ou “Tempo”. É a sua dádiva para nós.

## Nota editorial do tradutor

Esta edição segue a edição realizada por Crisianne Miller em *Emily Dickinson: Poems as She Preserved Them* (Cambridge (MA): Belknap; Harvard Press, 2016). Nesse volume, os poemas são apresentados sem as numerações estabelecidas em edições anteriores da autora (cf. posfácio desta obra), estando separados apenas pela marca  $\smile$ , e são geralmente acompanhados de uma datação. Em vez de estarem organizados de acordo com uma sequência numérica (tal como acontece nas edições anteriores de Dickinson em língua inglesa), os poemas foram agrupados em cinco seções. Nesta tradução para o português, foram organizados em dois volumes, a saber:

### VOLUME 1

Os fascículos

### VOLUME 2

Folhas soltas

Poemas soltos

Poemas transcritos por terceiros

Poemas não retidos

Se os fascículos e as folhas soltas (em inglês, também chamadas de *sets*), que foram passados a limpo por Dickinson, apontam para uma organização editorial já prevista, ou quiçá apenas esboçada, pela autora ainda em vida (cf. prefácio de Crisianne Miller e posfácio deste volume), os poemas esparsos foram deixados em estado caótico e muitos deles não estavam necessariamente na escrivaninha de seu quarto, onde ela guardava os escritos. Muitos desses poemas foram, inclusive, recuperados ao longo de 50 ou 60 anos depois da morte da autora. Por outro lado, os poemas transcritos por outros e os poemas não retidos são poemas dos quais Dickinson não guardou manuscritos, ou cujo manuscrito estava em posse de outras pessoas.

Esta edição também apresenta, na margem lateral das páginas, as *alternativas*: palavras ou expressões que Dickinson ia anotando (ou anotava posteriormente) como possíveis substituições. No pé das páginas, em alguns casos, há uma *nota* que faz referência às *variantes* (ou seja, outras versões do mesmo poema) e aos destinatários dos poemas, muitas vezes indicados apenas pelas iniciais (ver seção de abreviaturas e iniciais, além das informações sobre os destinatários no final deste volume). Enfim, há ainda, em outros casos, as *notas do tradutor*, apresentadas no fim desta obra, que são necessárias quando há aspectos editoriais relevantes sobre a transcrição dos poemas ou quando há referências que ajudam o leitor a compreender o contexto deles. Ressalto, porém, que nem todas as notas apresentadas nesta edição correspondem às da edição de Crisianne Miller, já que se trata de contextos de recepção diferentes. Sobre a metodologia usada na tradução (e as implicações desta para as questões editoriais), recomendo a leitura do posfácio a este primeiro volume.