

Ecos de uma elegia em muitas vozes: uma breve análise comparativa de algumas traduções do poema “Dirge without music”, de Edna St. Vincent Millay

Larissa Lins de Freitas Oliveira¹
Paulo Henriques Britto²

A atriz, dramaturga e poeta estadunidense Edna St. Vincent Millay (1892–1950) deixou um legado bastante profícuo, tendo publicado sete peças de teatro, mais de uma dezena de livros de poesia e vários textos em prosa. Obteve notoriedade em vida e destacou-se em seu trabalho como poeta, tendo sido contemplada pelo Pulitzer na categoria de poesia em 1923 e pela Frost Medal duas décadas depois, em 1943. Deixou também uma obra literariamente rica e diversa em forma de cartas e diários, que vêm sendo organizados e publicados nos últimos anos.

Em nosso país, foi traduzida de maneira esparsa por vários poetas brasileiros ao longo do tempo, destacando-se: Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça; Sérgio Milliet; Brenno Silveira; Carlos Drummond de Andrade; Alphonsus de Guimaraens Filho; Paulo Mendes Campos; Jorge Wanderley; José Lira; e Mariana Basílio. Somente em 2022, quando se completaram 130 anos de seu nascimento, foi publicada a sua primeira antologia, organizada e traduzida pela também poeta Bruna Beber, com um recorte que acolhe alguns de seus primeiros livros.³

O poema elegíaco “Dirge without music” foi publicado no livro *The buck in the snow, and other poems* (1928). Especula-se que tenha sido escrito para uma jovem chamada Dorothy Coleman, colega de Millay em Vassar College. Coleman tinha sido morta de maneira trágica e repentina por gripe espanhola uma década antes, em 1918. Mas a hipótese do envolvimento amoroso entre as duas, que teria inspirado Millay a compor esse poema, não chegou a ser comprovada.⁴

¹ Larissa Lins de Freitas Oliveira tem Bacharelado em Direito pela Universidade de Fortaleza (2014), especialização em Inglês Jurídico pela Fundação Getúlio Vargas (2019), em Tradução de Língua Inglesa pelo Curso de Tradução e Especialização de Tradutores Daniel Brilhante de Brito (2020) e em Tradução (Inglês – Português): Formação para o Mercado de Trabalho pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2023). É mestranda na linha de tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2024), beneficiária da bolsa CNPQ.

² Paulo Henriques Britto possui graduação em Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1978) e mestrado em Letras (1982) pela mesma instituição, que lhe conferiu o título de Notório Saber (2002). Atualmente é professor associado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução de poesia, tradução literária e poesia.

³ As respectivas traduções de Millay por cada um desses poetas podem ser encontradas nas referências bibliográficas ao final deste trabalho.

⁴ Conforme Popova (2022), Dorothy Coleman foi um dos amores juvenis de Millay e a inspiração desse poema. Contudo, em Epstein (2001, p. 96), consta somente que Coleman foi uma admiradora de Millay, por quem nutria uma paixão tumultuosa, relatada nos diários descobertos pela mãe da garota depois de sua morte. Não se

O fato é que a morte é um tema recorrente na obra de Millay, seja em relação ao luto pela morte de pessoas adoradas pela voz poética, como no poema mencionado, ou em relação ao medo que a própria autora nutria da morte, tendo sido essa uma inquietação presente ao longo de toda a sua vida, refletindo-se em seu trabalho desde os primeiros anos até a maturidade⁵.

Evidentemente, era um tema natural para artistas que vivenciaram duas grandes guerras e uma epidemia em escala mundial. Mas aqui defendemos que, não apenas o recorte histórico, tampouco somente as vivências biográficas, que levam em conta também a postura pública de uma artista como Millay⁶, explicam em sua totalidade o fascínio que a leva a compor tantas elegias. Há que se levar em conta, antes de tudo, as características da sua própria poesia, originada da opção da autora por permanecer avessa às revoluções formais típicas do período em que viveu. Em termos de projeto estético, Edna St. Vincent Millay desdenhou do cânone modernista e permaneceu apegada a clássicos da forma tradicional durante toda a sua carreira, colhendo inspiração em Virgílio e Catulo, bem como em poetas elizabetanos e românticos. Mesmo quando escreveu em versos livres, sua poesia demonstra afeição pelo ritmo, constatável na prosódia. Esse apego por formas tradicionais, no entanto, não a impediu de explorar experiências pessoais em seu trabalho, com um teor algo confessional, muito antes

sabe se tiveram um caso. Mas a admiração da colega foi o suficiente para desencadear uma série de poemas que Millay escreveu sobre o tema da morte. Dorothy Coleman foi imortalizada por Millay em “Memorial to D.C.”, no livro *Second april* (1918), que é, aliás, totalmente perpassado pela ideia de luto. De acordo com Milford (2001, p. 187), isso gerou problemas com o editor de Millay, Macmillan, que solicitou que ela retirasse esses poemas dedicados à colega do livro, ao que Millay se recusou, tendo apenas deslocado um dos poemas da série, “Elegy before death”, para outra seção do livro.

⁵ O crítico Luis Untermeyer (Thesing, 1993, p. 57), em artigo publicado originalmente em 1928, a propósito do livro *The buck in the snow*, do mesmo ano, afirma que “nunca a srta. Millay dedilhou com tanta insistência o acorde outonal”. Para Emily Teague (2009, p. 14), que pesquisou o tema da morte na poesia de Millay, isso não se deu de maneira aleatória, mas em razão do fato de que Millay havia acabado de sobreviver a uma cirurgia para retirada de apêndice, logo depois de seu casamento, quando retornou muito doente de sua ida a Europa. Segundo essa pesquisadora: “A imagem da morte triunfal de si, mais comum nos seus trabalhos anteriores, é substituída por uma abordagem mais ponderada, que ocasionalmente atinge uma objetividade rara em um trabalho extremamente pessoal.” É sabido também que, durante sua viagem à Europa, Millay realizou um aborto com ajuda de sua mãe (Milford, 2002, p. 239). São experiências fortes que apontam algum impacto na perspectiva de Millay sobre a morte, e acabam por se refletir nessa temática em seu trabalho.

⁶ Além de sufragista militante, Millay também era favorável à liberdade sexual de mulheres, sendo de conhecimento público que era abertamente bissexual e poligâmica. Essas questões sempre apareceram em seu trabalho. Não obstante não ter sido comprovado seu envolvimento amoroso com Dorothy Coleman, que lhe inspirou a composição de elegias, é sabido, por exemplo, que se envolveu amorosamente com muitas outras mulheres. Conforme Epstein (2001, p. 97), em relação à época de Vassar: “As cartas e os diários revelam inequivocadamente que ela mantinha relações sexuais em série e simultâneas com Katharine Tilt, Catherine Filene, Isobel Simpson e Elaine Ralli.” É possível que tenha havido outras que não constam nos relatos desse período. Poemas como o famoso “First fig”, de *A few figs from thistles* (1920) podem ser interpretados como uma defesa de sua bissexualidade.

que esse tipo de poesia viesse a se popularizar. Era o caso, por exemplo, do amor livre, mesmo entre mulheres, ou do luto pelo triunfo da morte sobre o amor⁷.

Com a liberdade de um poeta romântico do século anterior, aplicam-se a Millay as palavras de Adrienne Rich, quando anuncia, como forma de sobrevivência de uma escritora mulher em um mundo masculinizante, que: “Naquela época, o formalismo era parte da estratégia – como luvas de amianto, me permitia lidar com materiais que não poderia tocar com mãos desprotegidas.” (Rich, 2017, p. 73).

Dito isso, a elegia é um gênero poético comum na tradição ocidental. Logo, não surpreende que Millay tenha feito muito uso dele.

Para entender melhor, debruçemo-nos sobre um estudo de caso. Optamos por conciliar as perspectivas de teóricos que, a princípio, parecem incoerentes; mas que, no nosso entendimento, complementam-se. Trata-se da união de conceitos-chave de André Lefevere, como os de reescrita e patronagem⁸, que nos ajudam a elucidar o papel das decisões tradutórias no impacto da manipulação da fama literária, junto a uma postura mais dedicada a estudos de forma em poesia, como a preconizada por Helen Vendler, segundo a qual, quando da análise de um poema, é possível auferir seu valor, ou seja, a sua qualidade – e, conseqüentemente, avaliar sobre sua permanência no tempo e sobre sua universalidade, pressupostos que sem dúvidas guiam a canonização de uma obra –, de acordo com evidências que se encontram em sua estrutura técnica, uma vez que, para essa teórica, o texto diz mais sobre o valor literário de uma obra do que seu contexto⁹. A metodologia utilizada é a do exame sistemático dos níveis da linguagem do poema, conforme parâmetros de correspondências e graus do método desenvolvido por Paulo Henriques Britto¹⁰. Passemos, então, para uma análise mais detida de “Dirge without music” e de algumas de suas traduções:

⁷ Nas palavras de Teague (2009, p. 2): “Profundamente abalada pela ideia da morte, [Millay] enfatizou o uso da forma e do jogo de palavras em seus poemas, que eram extremamente biográficos, como um mecanismo para lidar com emoções que considerava perturbadoras demais para confrontar diretamente”.

⁸ Na dinâmica de conjugação de forças dentro de um sistema em que a patronagem costuma estar mais interessada na ideologia da literatura do que na poética vigente, a tradução, que, em Lefevere, é uma reescrita sujeita a variadas condicionantes históricas, ideológicas e culturais, passa a ser uma espécie de ferramenta de manipulação da literatura, uma vez que é através das traduções que muitas obras chegam aos leitores, levando os tradutores, portanto, a atuarem como agentes responsáveis pelo impacto na capacidade de valoração desses trabalhos. (Lefevere, 1992).

⁹ Em “Being a Critic”, excerto da introdução do livro *The Ocean, the Bird and the Scholar: essays on poets and poetry* (Vendler, 2015, p. 3): “Sou mais crítica do que pesquisadora, uma leitora e escritora mais tomada por textos do que por contextos.”

¹⁰ Em “Correspondência formal e funcional em tradução poética”, Britto estipula a necessidade de: “(i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético; (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas”. (Britto, 2006)

Dirge without music

I am not resigned to the shutting away of loving hearts in the hard ground.
So it is, and so it will be, for so it has been, time out of mind:
Into the darkness they go, the wise and the lovely. Crowned
With lilies and with laurel they go; but I am not resigned.

Lovers and thinkers, into the earth with you.
Be one with the dull, the indiscriminate dust.
A fragment of what you felt, of what you knew,
A formula, a phrase remains, — but the best is lost.

The answers quick and keen, the honest look, the laughter, the love, —
They are gone. They are gone to feed the roses. Elegant and curled
Is the blossom. Fragrant is the blossom. I know. But I do not approve.
More precious was the light in your eyes than all the roses in the world.

Down, down, down into the darkness of the grave
Gently they go, the beautiful, the tender, the kind;
Quietly they go, the intelligent, the witty, the brave.
I know. But I do not approve. And I am not resigned.

Millay escreve uma elegia segundo um modelo tradicional de lírica inglesa. Conforme dispõe o glossário de termos do *Poetry Foundation* (2023), uma elegia é um poema em tom melancólico que lamenta a morte de um sujeito, originando-se da estrofe elegíaca do século XVIII, que é caracterizada por um quarteto com esquema de rimas ABAB em pentâmetro iâmbico.

Millay alude à estrofe elegíaca tradicional em relação às rimas alternadas ao final de cada verso, todas em ABAB, a cada estrofe, ainda que não sejam sempre consoantes (ou completas):

primeira estrofe			segunda estrofe			terceira estrofe			quarta estrofe		
ground	/graʊnd/	a	you	/ju:/	a	love	/lʌv/	a	grave	/greɪv/	a
mind	/maɪnd/	b	dust	/dʌst/	b	curled	/kɜːld/	b	kind	/kaɪnd/	b
crowned	/kraʊnd/	a	knew	/nju:/	a	approve	/əˈpruːv/	a'	brave	/breɪv/	a
resigned	/rɪˈzaɪnd/	b	lost	/lɒst/	b'	world	/wɜːld/	b	resigned	/rɪˈzaɪnd/	b

Em relação ao ritmo, contudo, ela o modula segundo lhe convém. Vejamos os dois primeiros versos:

- / | - / | - - / | - - / | - / | - / | - - | / / ||
I am not resigned to the shutting away of loving hearts in the hard ground.

/ - / || - / | - - / || - / | - - / || / - | - / ||
So it is, and so it will be, for so it has been, time out of mind:

Essa análise mostra que se trata de um ritmo bem irregular. O segundo verso, ao menos, parece ser puramente acentual: 2+2+2+2. Certamente isso não é em vão.

Tanto em *The Oxford handbook of elegy* (2010), quanto em *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (2012), consta que uma elegia seria um termo “guarda-chuva” para denominar textos em tom pessimista, de indignação, raiva, tristeza, ou outro sentimento do gênero, em geral, indicativos da lamentação pela morte de alguém. No entanto, há que se ressaltar a escolha pela palavra “dirge” em vez de “elegy” no título do poema. Ainda de acordo com o glossário de termos do *Poetry Foundation* (2023), “dirge” é um hino breve, uma canção de lamentação e tristeza, feita para ser apresentada nos funerais. Vem da etimologia do latim, “dirige”. Na tradição da poesia lírica inglesa, o glossário ressalta, contudo, que tende a ser mais breve que as elegias, mais curtas e menos meditativas, sendo essa a sua principal distinção. Guardemos essas informações para seguir em nossa análise.

Logo no primeiro verso, longo e de difícil articulação, em razão das repetições consonantais “sh”, “r”, “d” e “g”, temos uma ressonância encadeada que termina pelo tom ligeiro e mais fácil de pronunciar do segundo verso, quando o eu-lírico externa que a sua resolução diante da morte é a opção pela inconformidade. É como o processo de luto: conflituoso a nível emocional, uma vez que implica a dificuldade de aceitar a morte, com a qual o sujeito enlutado não se conforma; essa inconformidade é a única postura possível.

E assim segue o poema, expressando angústia ante o mórbido, estranho e sinistro, o luto enfrentado, por vezes com amargura, fazendo uso de intensas aliteraões – “d”, “s”, “t”, “l” e “f” – e rimas – alternadas em ABAB em cada uma das quatro estrofes –, por vezes com cortes ríspidos – “I know. But I do not approve. And I am not resigned.”

Ademais, o poema é cíclico, como a própria vida.

Passemos a analisar suas traduções, a começar pela de Alphonsus de Guimaraens Filho:

Canto Fúnebre

Não me resigno que na dura terra amantes corações sejam encerrados.
Assim é e assim será, como sempre foi na era mais distanciada:
Para as trevas lá vão os sábios e os belos. Coroados
De lírios ou de louros, lá vão; mas não estou resignada.

Contigo, dentro da terra. Amantes e pensadores.
Misturam-se com o pó anônimo e revolvido.
Um fragmento do que conheces, de tuas dores,
Uma fórmula, uma frase fica, — mas o melhor está perdido.

A resposta aguda e pronta, o riso, o amor, o olhar, o gesto,
Foram-se para alimentar as rosas. Belo e jucundo
É o lírio. Cheirosa é a rosa. Bem sei, mas protesto.
Mais preciosa era a luz em teus olhos do que todas as rosas do mundo.

Dentro, lá dentro no fundo das trevas da morte
Vão ter o belo, o meigo, o bom. No silêncio do nada
Vão desaparecer o inteligente, o gracioso, o forte.

Eu sei. Mas não aprovo. E não estou resignada.

O tradutor opta por manter os quartetos e uma mancha gráfica próxima da original. Além disso, parece identificar e eleger igualmente a musicalidade como o ponto alto do poema, reproduzindo-a na tradução, com rimas (ex.: *encerrados – coroados; distanciada – resignada*) e outros recursos (ex.: *fórmula – frase – fica*). A tradução do título do poema modificou o que foi dito do título original. Trata-se de uma escolha que leva à perda semântica.

Vejamos agora a tradução de Jorge Wanderley:

Lamento sem Música

Não estou conformada com o encerramento na terra de corações apaixonados.
Assim é e será pois sempre foi, em qualquer época passada.
Vão para a sombra, os sábios, os amáveis. Coroados
Com lírios e louros; mas eu não estou conformada.

O amante, o pensador, na terra com eles você se confundiu.
Na bruta e promíscua poeira, com o corpo dos outros, o seu.
Um fragmento do que você soube, do que você sentiu,
Uma fórmula, uma frase ficam; mas o melhor se perdeu.

A resposta arguta, o olhar honesto, o amor, o riso perfeito, –
Perdidos. Foram alimentar as rosas. Elegante, ondulado, se descerra
O canteiro. FrAGRantes, os canteiros. Eu sei. Mas não aceito.
Mais preciosa era a luz dos seus olhos que todas as rosas da terra.

Para baixo, para baixo, para o túmulo penumbroso,
Vão gentilmente o belo, o terno, o delicado,
Gentilmente o inteligente, o esperto, o valoroso.
Eu sei. Mas não aceito. E não estou conformada.

O tradutor foi atencioso com os detalhes rítmicos e com a mancha gráfica do poema, além de ter buscado reproduzir efeitos musicais, ainda que com modulações, chegando mesmo a modificar o conteúdo semântico em detalhes do poema em alguns versos, mas emulando a mesma entonação melancólica (ex.: *Elegant and curled / Is the blossom. – Elegante, ondulado, se descerra / O canteiro*). A opção pelo título foi interessante, pois aproxima-se do original. Interessante notar também que ele tenha optado por não fazer uma rima completa no último verso. Embora seja uma solução diferente da apresentada para encerrar o poema original, traz consigo a ideia da inconformidade, bastante marcada em todo o poema, no caso, perpetuando-se nessa rima, a única rima incompleta do poema, e na alusão ao luto da voz poética, teimosa em sua resolução final de não aceitar a morte.

Por fim, analisemos a tradução de Bruna Beber:

Nênia sem música

Eu não aceito que se guarde à terra funda os corações amados.
Assim é, assim será, assim tem sido desde o mais-que-perfeito.

Afundam na treva, os sábios e os adoráveis aterram. Coroados
De lírios, laureados afundam e aterra; mas eu não aceito.

Amantes e pensadores aterram.
Irmanam-se ao abafado, indiscriminado pó.
Parte do que sentiram, parte do que souberam,
Métodos, frases perseveram – vai-se o melhor.

Os argumentos sagazes e ávidos, o olhar indistinto, o riso, o amor –
Aterram. Aterram para dar de comer às rosas. Elegante, profana
É a flor. Perfumada é a flor. Eu sei, eu sei. Mas não sou à favor.
Valiosa era a luz de teus olhos, vale menos a flor mundana.

Afundam, afundam, afundam na treva das sepulturas
Pouco a pouco aterram os belos, os ternos, os afeitos.
Mudos afundam, os geniais, os corajosos, os figuras.
Eu sei, eu sei. Mas eu não sou a favor. E não aceito.

A tradutora fez opções peculiares, muito diferentes, de maneira geral, do caminho escolhido pelos outros dois tradutores. A começar pelo título, que salta aos olhos. Acreditamos que “nênia” é uma excelente solução para a palavra “dirge”. Ao passo que também significa canto fúnebre, como “dirge”, traz também conotações imagéticas interessantes: Nênia foi uma deusa fúnebre da Roma Antiga, com um santuário no lado de fora da chamada Porta Viminal¹¹, o que de certa forma remete a uma ideia de divindade feminina, bastante condizente com a verve feminista de Millay. Logo, parece ser a melhor saída, entre as mencionadas, para reproduzir o título original. Mas essa tradução também é passível de críticas. O primeiro verso da tradução de Beber não reproduz a dificuldade de articulação sonora do verso inicial de Millay. Em português, a frase fica mais fácil de pronunciar. Esse verso foi simplificado de tal modo que a sua mancha gráfica destoa em comprimento em relação ao original e às demais traduções, tendo ficado mais curto. Além disso, a tradutora modula bastante o vocabulário, o que não seria problema em si, desde que reproduzisse o tom do poema original, mas foi feito de tal modo que chega a causar uma estranheza não presente no poema original. “Figuras” é uma tradução incondizente com a palavra “witty”. O humor que esse vocábulo traz embutido em si na língua portuguesa, quase uma gíria, não está presente no texto original. “Aterram” também é uma escolha incomum para falar sobre sepultamento de mortos. Outra observação a ser pontuada é a redundância que se afigura em língua portuguesa quando da menção do pronome “eu” junto de um verbo conjugado em primeira pessoa, que é distinguível por si, dispensando o pronome. Se no idioma inglês houvesse alguma ênfase nesse pronome, essa redundância seria justificada em português, traduzindo-se o marcado pelo marcado, mas não é o caso. Traduziu-se o não

¹¹ Um dos mais antigos portões de defesa da Roma Antiga.

marcado por um marcado. “Mais-que-perfeito” também causa estranheza, pois é uma opção inusitada, pouco usual.

Todas essas traduções possuem maior ou menor aproximação com o poema original, conforme os comentários que tecemos, que se basearam nos graus de reprodutibilidade da carga semântica e do conteúdo formal do poema de partida. Há soluções que obviamente fazem mais sentido se paramos para analisar consensualmente os níveis da linguagem envolvidos nas escolhas tradutórias. Acreditamos que o título criado por Beber em língua portuguesa é perfeito para reproduzir a tradução do título de Millay. Já a tradução do poema feito por Wanderley, entre os demonstrados, parece a mais acertada, por se aproximar mais da entonação do poema original. Isso, no entanto, não invalida o trabalho de Beber com esse poema, que é louvável e valoroso, além de bonito, por trazer em si, supomos, recortes do projeto estético de Beber enquanto poeta. Tampouco o de Alphonsus de Guimaraens Filho ou o dos demais poetas que traduziram esses versos. Cada tradução é única. Cada tradutor, poeta, no caso, dá a sua perspectiva para aquele texto original, incutindo em seu trabalho seu próprio estilo, como demonstrado. Por mais que haja decisões tradutórias que chamem a atenção por, em uma análise consensual de forma e conteúdo, de acordo com a poética em evidência nos sistemas literários analisados, o de origem e o da tradução, reproduzirem mais adequadamente os efeitos do texto original, quanto mais traduções houver, tanto mais próximos talvez estejamos daquilo que se busca preservar no ofício da tradução poética: a poesia.

Procuramos investigar um pouco sobre a complexidade de Edna St. Vincent Millay à luz de seu tempo e de hoje, atravessando temas caros para ela, artista que, não obstante permanecesse fiel a formas convencionais em sua escrita poética e dramatúrgica, jamais deixou de ser uma entusiasta de temas que se insurgiam contra valores vigentes, a exemplo da defesa da liberdade política e sexual para mulheres, ou mesmo de um inconformismo romântico contra a inevitabilidade da morte. Isso tudo aparece em sua obra, que ainda ecoa de maneiras diversas em nosso tempo. Buscamos contemplar a agentividade de alguns de seus tradutores nesse empreendimento, tentando jogar luz ao que caracteriza a atemporalidade e a universalidade do trabalho de Millay. Esperamos, assim, contribuir para divulgá-lo.¹²¹³

¹² Também Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes Campos fizeram excelentes traduções desse poema elegíaco de Millay. Limitamos a análise a somente três das traduções mais conhecidas desse poema, bem como optamos por não apresentar uma própria, em razão do limite de páginas para essa publicação. Assim, optamos por comentar aquelas que achamos que trazem pontos interessantes a serem ressaltados em comparativo neste estudo, colhendo-nas de momentos diferentes da história brasileira: a de Alphonsus de Guimaraens Filho foi publicada na antologia organizada por Oswaldino Marques, inicialmente em data desconhecida, depois em meados da década de 1980; a de Jorge Wanderley é de 1992; e a de Bruna Beber é de 2022.

¹³ Todas as traduções aqui apresentadas, quando não referenciadas na bibliografia, foram feitas por Larissa Lins.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- BASÍLIO, Mariana. **Edna St. Vincent Millay**. RIZZI, Nina *et al.* **Escamandro**. [S.I.], 2018. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2018/04/19/edna-st-vincent-millay-por-mariana-basilio/>>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- EPSTEIN, Daniel Mark. **What lips my lips have kissed: The loves and love poems of Edna St. Vincent Millay**. New York: Henry Holt, 2001.
- GLOSSARY of Poetic Terms: Dirge. In: **Poetry Foundation**. S/i. [S. l.], 2023. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/dirge>>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- _____. Elegy. In: **Poetry Foundation**. S/i. [S. l.], 2023. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/elegy>>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- GREENE, Roland *et al.* **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4. ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012. 1678 p. *E-book*.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. New York: Routledge, 1992.
- LIRA, José. “Edna St. Vincent Millay: versões de uma efêmera beleza”. In: **Cadernos de literatura em tradução**, São Paulo, ed. 7, p. 139-151, 30 dez. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/4146>>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- MARQUES, Oswaldino (org). **O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos: coletânea de poemas norte-americanos**. Tradução de Oswaldino Marques *et al.* Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- MILFORD, Nancy. **Savage beauty: The life of Edna St. Vincent Millay**. New York: Random House, 2001.
- MILLAY, Edna St. Vincent. **Poemas, solilóquios e sonetos**. Tradução de Bruna Beber. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2022.
- POPOVA, Maria. Dirge without music: Emmy Noether, symmetry, and the conservation of energy (Amanda Palmer reads Edna St. Vincent Millay, animated by Sophie Blackall). **The marginalian**, [s. l.], 25 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.themarginalian.org/2022/03/25/dirge-without-music-emmy-noether/>>. Acesso em: 24 set. 2023.
- RICH, Adrienne. “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: **Traduções da cultura: Perspectivas feministas (1970 – 2010)**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2017. p.64-84

TEAGUE, Emily. **A Dirge Without Music**: Death in the poetry of Edna St. Vincent Millay. 2009. Senior Paper (Bachelor of Arts with A Major in Literature) - University of North Carolina, Asheville. Disponível em: <<https://specialcollections.unca.edu/university-archives/unca-senior-papers-and-student-projects/senior-papers-literature-english/>>. Acesso em: 24 set. 2023.

UNTERMEYER, Louis. "Edna St. Vincent Millay." *In*: THESING, William B. **Critical Essays on Edna St. Vincent Millay**. New York: G. K. Hall & Co, 1993.

VENDLER, Helen. **The ocean, the bird and the scholar**: essays on poets and poetry. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

WANDERLEY, Jorge (org.). **Antologia da nova poesia norte-americana**. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.

WEISMAN, Karen *et al*, (ed.). **The Oxford Handbook of the Elegy**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199228133. *E-book*.